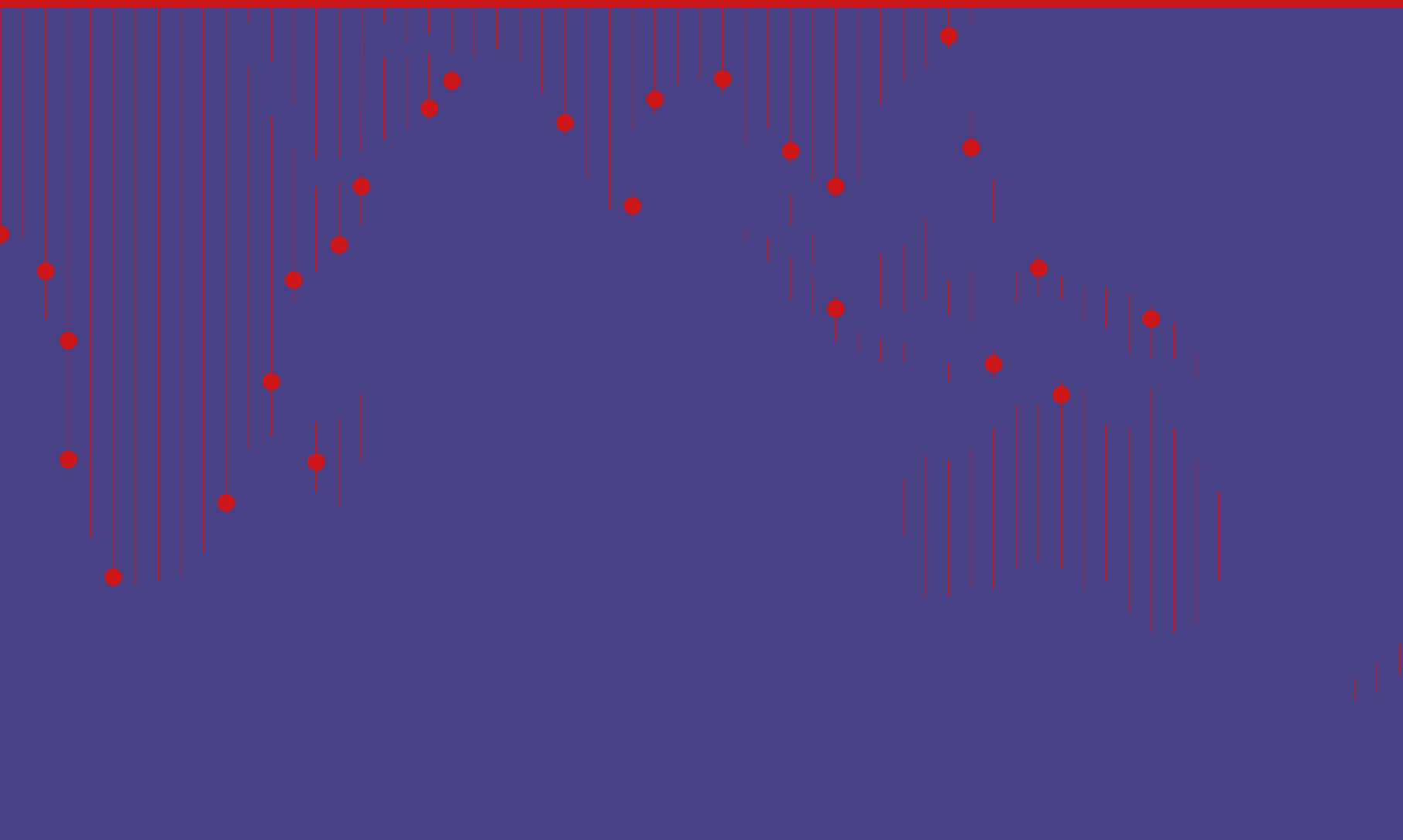


AGE OF
DISCOVERY

PORTUGAL THE FIRST
GLOBAL EMPIRE

L'ÂGE DES
DÉCOUVERTES

PORTUGAL, LE PREMIER
EMPIRE GLOBAL



SPAIN
PORTUGAL

TREATY OF TORDESILLAS 1494

PORTUGAL, SPAIN AND POPE ALEXANDER VI
BORDER BETWEEN THE TWO AREAS OF COLONIZATION
LANDS DISCOVERED AND TO BE DISCOVERED

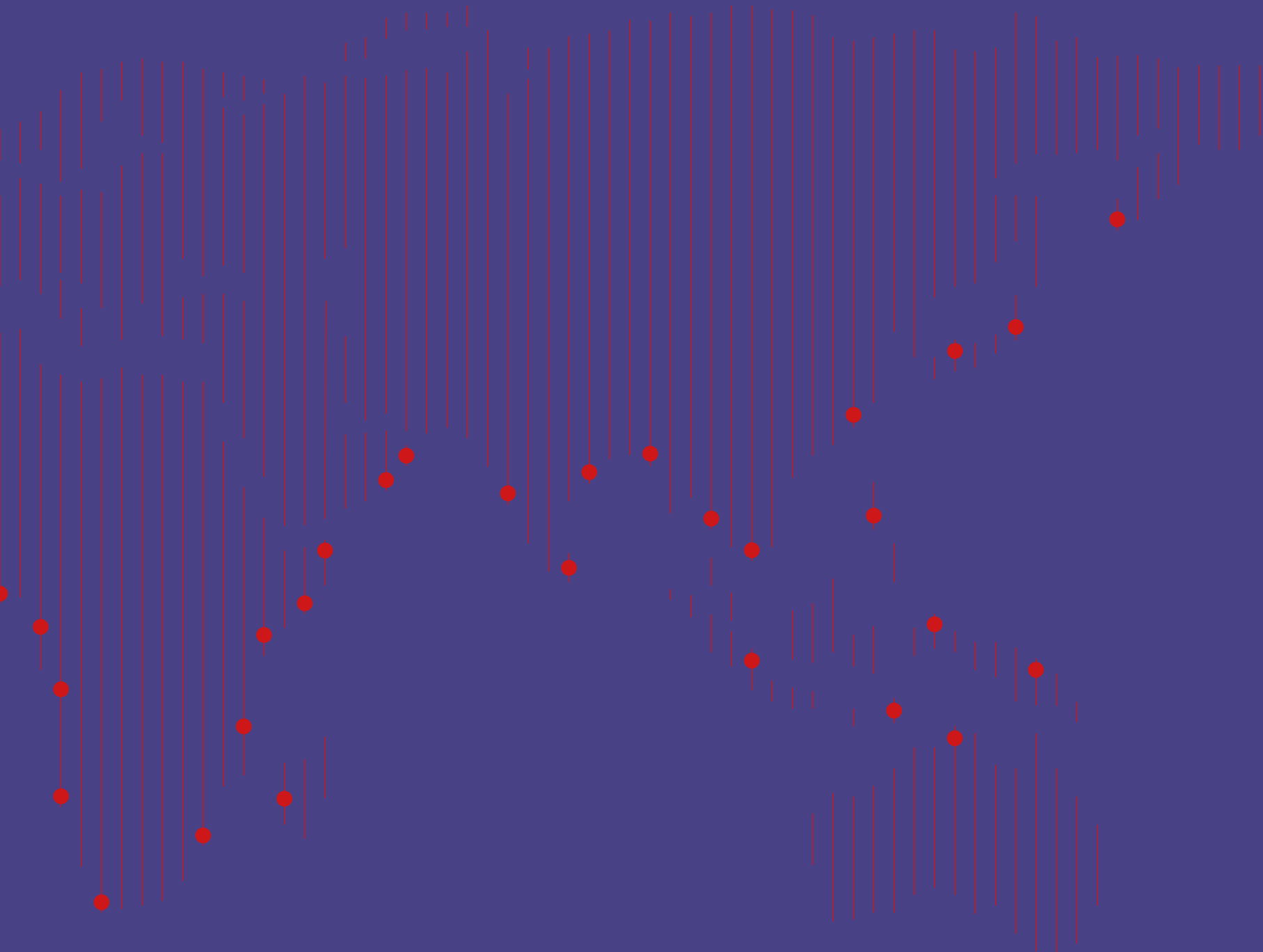
TRAITÉ DE TORDESILLAS 1494

PORTUGAL, ESPAGNE ET PAPE ALEXANDER VI
FRONTIÈRE ENTRE LES DEUX DOMAINES DE COLONISATION
DÉCOUVERTS ET À DÉCOUVRIR



AGE OF DISCOVERY

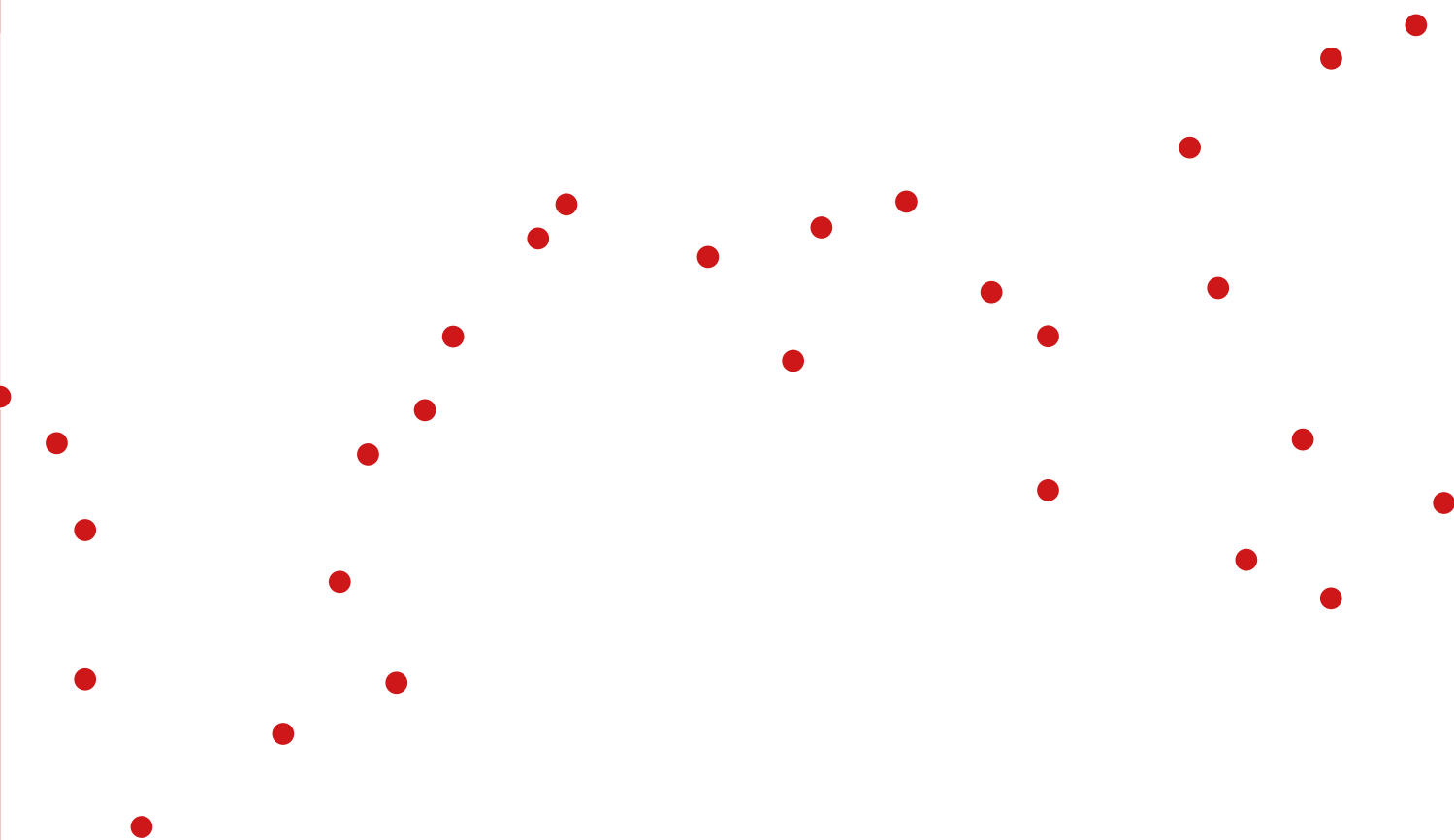
PORTUGAL THE FIRST GLOBAL EMPIRE





L'ÂGE DES DÉCOUVERTES

PORTUGAL, LE PREMIER
EMPIRE GLOBAL



Agradecimentos Acknowledgements Remerciements

Alexis Renard, Álvaro Martins, António Fragoso,
António Francisco, António Pinto, António Silva,
Carlos Alberto Marreiros, Carlos Albuquerque,
Carlos Ramires, Corine Kevorkian, Cristina Silva,
Daniel Guedes, Fernando Alves, François Lunardi,
Mário Gonçalo Silva, Horácio Silva, Hugo Miguel Crespo,
Joe Berardo, José Baptista, José Ferreira, José Mendes,
Júlio César Transportes, Margarida Cavaco,
Maria Adelina Amorim, Mike Wegman, Oleg Petrovsky,
Pedro Cancela de Abreu, Philippe Mendes,
Princípios Válidos, Lda. e a toda esta equipa excepcional
que me acompanha.

Obrigado Mãe. És a grande responsável por este périplo
em terras Holandesas, este catálogo é teu.



Table of contents

Table des matières

007	Foreword Welcome to TEFAF Préface Bienvenue à la TEFAF	240	Ceylon
008	Portugal in the fifteenth and sixteenth centuries: the discovery of the sea route to India and the arrival to Japan Le Portugal des quinzième et seizième siècles : la découverte du chemin maritime pour l'Inde et l'arrivée au Japon	240	Ceylan Sinhalese-Portuguese ivories Ivoires cinghalo-portugais
012	Lisbon, centre of the world trade Lisbonne, le centre du commerce mondial	268	Southeast Asia
016	The Portuguese language in Asia, Asia in the Portuguese language La langue portugaise en Asie, l'Asie dans la langue portugaise	268	Asie du Sud-Est Kingdom of Siam, Thailand Royaume du Siam, Thaïlande
030	Botany and medicine in the Portuguese overseas expansion La botanique et la médecine au temps de l'expansion portugaise	278	Timor Timor
038	Food for thought. Plant exchange and global foodways in the early modern world Réflexions gastronomiques. Partages de plants et carrefours alimentaires au début de l'Époque Moderne	282	Philippines and Spanish Colonies Philippines et Colonies Espagnoles
060	Fernão de Magalhães, known as Magellan Fernão de Magalhães, dit Magellan	284	Silver and filigree work Argent et filigranes
064	Africa	294	Ivory Ivoire
068	Afrique	300	Tortoiseshell Écaille de tortue
074	Sierra Leone Sierra Leone	304	China
076	Kingdoms of Benin and Owo Royaumes de Bénin et Owo	306	Chine Sino-Portuguese christian art Art chrétien sino-portugais
092	Edo / Bini-Portuguese spoons Cuillères edo / bini-portugaises	322	Sino-Portuguese decorative arts Arts décoratifs sino-portugaises
100	Portugal and the Old Kingdom of Kongo Le Portugal et l'ancien Royaume du Kongo	330	The China trade — painting China trade — peinture
114	Holo and Kuba Kingdoms Royaumes Holo et Kuba	356	Japan
114	Brazil	356	Japon Lacquerware and Namban art Art Namban et laques
126	Brazil	384	Iberian Peninsula
126	India	384	Péninsule Ibérique Christian art Art chrétien
128	Inde	388	Portugal
128	Indo-Portuguese ivories Ivoires indo-portugais	388	Portugal Portugal in the seventeenth and eighteenth centuries Le Portugal des dix-septième et dix-huitième siècles
138	Sculpture Sculpture	390	Sculpture
142	Indo-Portuguese silver Argent indo-portugais	395	Portuguese silver Argent portugais
146	Mother-of-pearl and tortoiseshell Nacre et écaille de tortue	422	Portuguese faience Faïence portugaise
166	Indo-Portuguese furniture Mobilier indo-portugais	448	Modern painting Peinture moderne
216	Other decorative arts Autres arts décoratifs	454	Bibliography Bibliographie

Foreword

Préface

WELCOME TO TEFAF

The heightened instability gripping the world over the past two years leads us to believe in São Roque's project growing relevance and urgency.

The convergence of diverse peoples, cultures, and religions, the 'fusion' we've extensively discussed and shared, is increasingly necessary. We hope that our approach to the world, emphasizing equality and globalization, can contribute to a profound reflection.

All different, but all equal! Every community has contributed to making the world what it is today, each in their own distinctive way. Let us promote, exalt, the tribute given by all throughout the centuries by uniting instead of destroying!

On arriving in Africa and the Far East, the Portuguese, focused on developing a complex network of diplomatic and trading relations, as well as a system of commercial outposts, that would ensure global control and promote the development of scientific, cultural, aesthetic, and artistic synergies, that remain highly relevant in our 21st century.

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

In its conviction, 16th century Portugal pioneered countless civilizational interactions of unimaginable magnitude, it introduced firearms to Japan and astrolabes and green beans to China, engaged in the abhorrent Atlantic slave trade, took tea to England and pepper to the New World, and brought Chinese silks, spices, and Indian medicines to Europe.

In this book, we also look over its role in crossing world-wide plant species and in blending dietary practices, which would revolutionize flora, medicine, and global gastronomy. By linking the four continents, Portugal defined the characteristics of modern-day eating habits, altered global botanic and the planet's landscapes, and contributed unequivocally for the evolution of modern medical science. And lastly, considering the contribution that all peoples have made to the contemporary Portuguese language and how Portuguese is embedded in the languages of all the countries we have travelled. ↗

Lisbon, February 3rd 1524 + 500

Mário Roque & A. A. Lima

BIENVENUE À LA TEFAF

La grande instabilité qui s'est installée dans le monde ces deux dernières années nous font voir combien le projet de la galerie São Roque est d'actualité, d'une actualité pressante.

Le rapprochement des peuples, des différentes cultures et religions — à l'origine de la « fusion » dont nous parlons tant et dont nous partageons les œuvres — est de plus en plus nécessaire. Nous espérons que notre manière de percevoir le monde, qui exalte l'égalité et la mondialisation, participe à la mise en œuvre d'une réflexion profonde.

Tous différents, mais tous égaux ! Tous les peuples ont contribué au monde tel qu'il est aujourd'hui, chacun à sa façon. Promouvons, célébrons cette contribution diversifiée au fil des siècles en nous unissant au lieu de nous détruire les uns les autres.

À partir de la deuxième moitié du XVe siècle les Portugais établirent des relations solides avec le reste du monde, posant les bases de la première mondialisation.

Pour la première fois, des peuples vivant aux antipodes se virent, se touchèrent et communiquèrent entre eux. Ils se décrivent, suscitèrent l'étonnement et s'enrichirent mutuellement.

Les Portugais furent les instigateurs d'innombrables interactions à l'échelle mondiale : ils emmenèrent les armes à feu et le pain au Japon, l'astrolabe et les haricots verts en Chine, le thé en Angleterre, le poivre dans le Nouveau Monde, la soie chinoise et les médicaments indiens jusqu'au continent européen.

Ce livre se penche ainsi sur le rôle joué par le Portugal dans le partage de plantes et d'aliments issus des quatre coins du monde, qui révolutionna la flore, la médecine et la gastronomie mondiale. En reliant les quatre continents, les Portugais lancèrent les bases de l'alimentation mondiale actuelle, modifièrent la botanique et les paysages de la planète et contribuèrent indiscutablement à l'évolution de la médecine au travers des siècles. Cet ouvrage aborde enfin la contribution apportée par de nombreux peuples à la langue portugaise actuelle, ainsi que la manière dont le portugais est resté dans la langue des pays où se rendirent les explorateurs lusitaniens. ↗

Lisbonne, le 3 février 1524 + 500

Mário Roque & A. A. Lima

Portugal in the fifteenth and sixteenth centuries: the discovery of the sea route to India and the arrival to Japan

Le Portugal des quinzième et seizième siècles : la découverte du chemin maritime pour l'Inde et l'arrivée au Japon

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

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

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

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

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

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

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

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

The need for expansion of the Portuguese territories, allied with the great maritime experience derived from its long Atlantic coast and the development of many navigational aids such as the astrolabe, compass, cross-staff and quadrant, as well as the development of the Nautical School of Sagres in the south, dedicated to the study of new forms of navigation, gave impetus to the innovation, design and construction of the first caravels and ships intended for use for much longer voyages, in sometimes unknown waters.

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

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

In 1483 Diogo Cão arrived in the mouth of the River Zaire, the first step in the growth of a relationship with the ancient Kingdom of Kongo. The reception was so enthusiastic that the king of Kongo send an ambassador to the Portuguese monarch, as he consider him as the most powerful man in the world. It was also a similar situation in the ancient kingdom of Benin in 1486, where

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

Le besoin d'expansion du territoire portugais, allié à l'expérience maritime dont le pays bénéficie grâce à son long littoral atlantique et à ses instruments nautiques — la boussole, l'astrolabe, le portulan, le quadrant et le bâton de Jacob — conduisent au développement de la construction navale à l'École de Sagres, dans le Sud du Portugal. On y étudie les nouveaux modes de navigation et y construit les premières caravelles et neufs, plus résistantes pour affronter des voyages plus longs et des conditions maritimes encore inconnues.

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

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

En 1483, Diogo Cão atteint l'embouchure du fleuve Zaire et noue des liens avec l'ancien Royaume Kongo. Il y rencontre un accueil extrêmement chaleureux, tandis que le roi de ce territoire décide d'envoyer en 1498 une ambassade au roi portugais, qu'il considère comme la plus puissante des créatures. Cette situation se renouvelle en 1486, lorsque le navigateur João Aveiro est accueilli

the navigator João Aveiro was welcomed by Oba, for whom the Portuguese were powerful emissaries in possession of unknown and mysterious abilities, partly due to their firearms, which were still totally unknown in these lands, and were considered magical and which aided the cementing of the burgeoning friendship.

In 1488 Bartolomeu Dias succeeded in rounding the Cape of Torments, so named for its terrible dangers and fearsome storms, which in this voyage the experienced seafarers encountered again, but came through safely. On hearing of the good news, the king, D. João II decreed that it should be renamed 'Boa Esperança', the Cape of Good Hope, and seeing that this connection between the Atlantic and Indian Oceans was indeed feasible, saw the realization of a long desired sea route to India.

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

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

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

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

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

This city, the third key in the Imperial lock held by Portugal on Asia, along with Goa and Malacca gave the Portuguese complete maritime control of the whole region and complete dominion of maritime trade between Europe and India.

par l'Oba de l'ancien Royaume du Bénin qui voyait les Portugais comme les émissaires de pouvoirs et de connaissances nouvelles, facilitant leur démarche — ils possédaient notamment des armes à feu, totalement inconnues dans ces contrées et perçues par les autochtones comme des objets magiques.

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

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

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

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

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

En 1515, Afonso de Albuquerque conquiert l'île d'Ormuz et a la mainmise sur le Golfe Persique. Cette ville, la « troisième clé » de l'Empire Portugais d'Asie avec Goa et Malacca, donne aux Portugais le contrôle maritime de toute la région et la maîtrise totale du commerce maritime entre l'Europe et l'Inde.

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

Le Portugal joue un rôle crucial en tant qu'intermédiaire dans les relations commerciales entre la Chine et l'Empire du

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

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

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

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

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

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

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

Soleil Levant, interrompues de longue date. Ce n'est qu'à ce moment-là que Canton autorise l'installation de la colonie portugaise à Macao, en 1557.

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

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

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

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

Ainsi se constitua le grand Empire Colonial Portugais qui ouvrit les portes à l'Époque Moderne en Europe. ✨

Lisbon, centre of the world trade

Lisbonne, centre du commerce mondial

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

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

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

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

THE 'RUA NOVA DOS MERCADORES'

These two paintings, originally a single canvas, are the portrait of this, for many unknown, world. Produced in the last quarter of

Au XVI^e siècle, Lisbonne s'érige en principale ville mondiale de la Renaissance, centre d'un empire commercial universel unissant Occident et Orient — jusqu'au Pays du Soleil-levant —, le Brésil et le reste du continent américain.

C'est dans la *Rua Nova dos Mercadores* — la « Rue Neuve des Marchands » —, au bord du Tage, que sont débarqués les trésors en provenance du Brésil, d'Afrique et d'Orient. Influencée par les cultures d'outre-mer, Lisbonne devient le centre du monde et son goût pour l'exotisme dicte la mode sur le Vieux Continent et en Amérique, donnant naissance à un vocabulaire décoratif découlant de l'association entre une atmosphère dépaysante et des références issues de la culture érudite européenne.

Véritable plaque tournante, Lisbonne distribue ces produits extravagants dans les diverses cours européennes, mais aussi à travers l'Amérique du Nord et le Nouveau Monde. Par ailleurs, des marchandises venues du Brésil, d'Amérique, du Nouveau Monde et des autres pays européens arrivent à Lisbonne, où elles sont négociées avant de poursuivre leur voyage pour être vendues un peu partout au Japon.

Tous ces échanges commerciaux font de cette rue le premier centre commercial mondial et global, où se côtoient de très nombreuses cultures et d'ethnies. La Lisbonne du XVI^e siècle s'apparente davantage à une capitale du XXI^e siècle : plus l'empire s'élargit, plus les citoyens venus de nouveaux territoires annexés débarquent dans la capitale.



Rua Nova dos Mercadores © The Society of Antiquaries of London (Kelmescott Manor).
Rua Nova dos Mercadores © Société des Antiquaires de Londres (Kelmescott Manor).

the 16th century, they illustrate the seething life at *Rua Nova dos Mercadores*, Lisbon most important street and the city's vital force.

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

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

An European trader sells wine — or more likely some type of brandy, that he serves from a glass bottle, a very expensive

LA « RUA NOVA DOS MERCADORES »

Ces peintures, qui composaient à l'origine une seule et unique toile, dressent le portrait de ce monde, inconnu de beaucoup. Peintes dans le dernier quart du XVI^e siècle, elles montrent l'activité bouillonnante de la *Rua Nova dos Mercadores*, l'artère la plus importante de Lisbonne qui abritait la force vitale de la ville.

La zone réservée au commerce est délimitée par une barrière qui longe la rue. À l'arrière-plan, sous les arcades, on aperçoit des bancs exclusivement réservés aux banquiers et aux commerçants. Ces derniers étaient, pour la plupart, des juifs séfarades et des étrangers venus du monde entier.

Le grand métissage de la population y est manifeste. En effet, dix pour cent des habitants de cette Lisbonne du XVI^e étaient africains et d'autres provenaient d'autres contrées lointaines. Une large part des activités extérieures étaient réalisées par ces habitants.

On y aperçoit ainsi des femmes, blanches et noires, portant un pot d'eau sur la tête, deux Africaines avec des paniers, une vendeuse de riz et une autre transportant des pots remplis d'excréments destinés à être déversés dans le Tage.

utensil at the time. Amongst the crowd an African tambourine player and some hauliers, both European and African, that carry goods to the river front. The men, from sub-Saharan or Eastern Africa, or Middle-Eastern territories such as Ormuz, dress mainly in their native attire, some being portrayed in turbans.

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

THE 'CHAFARIZ D'EL REY'

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

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

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

The Africans weren't the only enslaved 16th century inhabitants of Lisbon. There are also slaves from China, from Japan, from India and other parts of Asia and even Tupinambá people from Brazil. Beyond the water carriers — some Africans and some Europeans, it is also possible to identify a woman sitting at a portable table selling foodstuffs and two sailors, a European and an African, wearing stripped trousers.

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

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

African people could belong to various social strata such as illustrated by the presence of a black knight riding a brown horse tacked up in gilt leather. This elegantly attired character wears a

Un commerçant blanc vend du vin, ou probablement de l'eau-de-vie, qu'il transporte dans une bouteille en verre, matériau très coûteux à l'époque. Parmi les autres figurants de la scène, remarquons un joueur de tambourin noir et quelques porteurs, blancs et noirs, amenant au bord du Tage les marchandises afin qu'elles soient embarquées sur les navires. La plupart des hommes africains — majoritairement originaires d'Afrique subsaharienne, mais aussi de certains pays d'Afrique de l'Est et du Moyen-Orient, notamment d'Ormuz — sont en costume traditionnel de leur pays et certains portent un turban.

Signalons enfin, sur la gauche, deux enfants d'ascendance métissée, pieds nus, jouant avec un chat, qui constituent un important témoignage du métissage régulièrement encouragé par la cour portugaise.

LE « CHAFARIZ D'EL REY »

Tout comme les œuvres précédentes, cette peinture sur bois constitue un important témoignage d'un monde oublié; ici aussi, les personnages représentent les éléments les plus marquants. On constate qu'environ la moitié des personnes figurées sur cette peinture sont africaines – Lisbonne était bien le seul lieu où une telle réalité était plausible.

Situé à proximité du palais royal, le *Chafariz d'el Rei* était la fontaine principale de la ville sous la Renaissance. Bâtie entre les grandes murailles médiévales, c'était le principal site où la population pouvait se ravitailler en eau potable, souvent transportée par les femmes sur leur tête. Symbole majeur de pouvoir, l'eau de cette fontaine fut également emmenée aux quatre coins du monde par les navires portugais.

Un grand nombre d'Africains amenés à Lisbonne comme esclaves furent par la suite libérés et intégrés à la population mondiale de la capitale. Ils furent nombreux à gravir les échelons de la société et, adoptant les coutumes européennes, à obtenir un statut et une position élevés.

Cependant, les esclaves à Lisbonne au XVI^e siècle ne comprenaient pas uniquement des Africains. Il y avait aussi des blancs, des Asiatiques — en provenance de Chine, du Japon, d'Inde et d'autres régions d'Asie —, ainsi que des Tupinambas du Brésil.

Outre les porteurs d'eau — souvent esclaves, blancs ou noirs —, on aperçoit une femme assise sur une table portative occupée à vendre des produits alimentaires et deux marins, l'un blanc et l'autre noir, vêtus d'un pantalon à rayures.

La passion de l'époque pour la musique apparaît dans la représentation des deux musiciens noirs, l'un dans un bateau jouant du tambourin à un couple d'amoureux et l'autre en habits de courtisan, jouant du luth, instrument très en vogue à la



Chafariz D'El Rey © Berardo Collection, Lisbon.
Chafariz D'El Rey © Collection Berardo, Lisbonne.

black velvet cape embroidered with a red cross, of the Order of Santiago, velvet hat adorned with ostrich feathers and baggy short trousers known as galligaskins.

Images of a bygone world, this was Lisbon, first capital of globalisation!¹ ↗

¹See: GSCHWEND, Annemarie Jordan; LOWE, Kate, *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*, London: Paul Holberton Publishing, 2015.

Renaissance, complétés par un Africain dansant avec une femme blanche au son de la musique. Apportant une touche d'humour à la scène, on aperçoit un homme noir avec un seau renversé sur la tête — probablement pour se laver.

Près de la fontaine, un esclave porteur d'eau, cruche sur la tête, est enchaîné, ce qui arrivait en général après une tentative de fuite. Dans le coin gauche du tableau, les autorités viennent d'arrêter un criminel.

Les Africains représentés appartiennent à différentes strates de la société. On aperçoit deux cavaliers de haut rang, l'un monté sur un cheval harnaché de cuir doré et l'autre exhibant la croix de l'ordre de Santiago. Très élégant, ce dernier porte un chapeau de velours somptueusement orné de plumes d'autruche, une cape en velours brodée et un pantalon bouffant.

Toutes ces représentations composent ainsi des images d'un monde oublié, celui du Portugal, premier empire mondial, et de Lisbonne, capitale de la première mondialisation.¹ ↗

¹Voir: GSCHWEND, Annemarie Jordan; LOWE, Kate, *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres: Paul Holberton Publishing, 2015.

The Portuguese language in Asia, Asia in the Portuguese language

La langue portugaise en Asie, l'Asie dans la langue portugaise

JOÃO PEDRO OLIVEIRA
CECC, FCH-UCP

In generic terms, there were three phases of European presence in Asia: the Portuguese (16th/17th centuries), the Dutch (17th century onwards) and the English (from the 19th century). In its particularities, Portugal's strategy to entrench its influence in those far way lands, consisted primarily in the occupation of strategic points, and in resorting to other Europeans, to African and Asian enslaved people, and to autochthonous populations. To its advantage, it had the fact that it was the first European power with a presence in the region, a condition that facilitated the development of varieties of Portuguese as *lingua franca* for trading, diplomacy and religion.¹

The role of the Portuguese language in Asia can be considered based on: the development of contact languages; the direct influence of the Portuguese lexicon on regional languages.

¹TOMÁS, Maria Isabel (2008), 'A Viagem das Palavras' in LAGES, Mário Ferreira & MATOS, Artur Teodoro (eds.), *Portugal, Percursos de Interculturalidade*, Vol. 3, Lisbon: ACIDI; JAYASURYA, Shihan de Silva (2008), *The Portuguese in the East: A Cultural History of a Maritime Trading Empire*, London: Tauris Academic Studies; CARDEIRA, Esperança (2010), 'O Português no Oriente e o Oriente no Português' in TOCCO, Valeria, *L'Oriente nella Lingua e nella Letteratura Portoghese*, Pisa: Edizioni ETS.

De manière générale, la présence européenne dans les différentes régions d'Asie comporte trois grandes phases : portugaise (XVIe – XVIIe siècles), néerlandaise (à partir du XVIIe siècle) et anglaise (à partir du XIXe siècle). Le Portugal tenta de consolider son influence à travers l'occupation de points stratégiques et en faisant appel à d'autres Européens, à des esclaves africains et asiatiques, ainsi qu'aux peuples locaux. Étant le premier peuple européen arrivé sur le continent — ce qui représente un avantage sérieux —, les Portugais virent des variantes de leur langue servir de *lingua franca* du commerce, de la diplomatie et de la religion.¹ On peut réfléchir au rôle du portugais en Asie selon une double perspective : la création de langues de contact ; l'influence directe du lexique portugais dans les langues régionales. De même, l'influence des

¹TOMÁS, Maria Isabel (2008), « A Viagem das Palavras » in LAGES, Mário Ferreira & MATOS, Artur Teodoro (éd.), *Portugal, Percursos de Interculturalidade*, Vol. 3, Lisbonne : ACIDI; JAYASURYA, Shihan de Silva (2008), *The Portuguese in the East: A Cultural History of a Maritime Trading Empire*, Londres : Tauris Academic Studies; CARDEIRA, Esperança (2010), « O Português no Oriente e o Oriente no Português » in TOCCO, Valeria, *L'Oriente nella Lingua e nella Letteratura Portoghese*, Pise : Edizioni ETS.

In turn, the impact of Asian languages over Portuguese, can be contemplated according to the direct, or indirect, Asian lexicon influence over the latter and its subsequent transmission to other languages. Religion and trade, often interconnected, were in essence the channels for this propagation. In the specific case of non-standard varieties of Portuguese, a third factor was the migration, or flight, of indigenous populations from the advancing Dutch and English.

CONTACT LANGUAGES

These occur when two or more languages become exposed to each other and merge, lexically and structurally, in a complex but not entirely understood manner. In colonial contexts, namely the Portuguese, such languages consisted mostly in the lexicon of the colonizer with some influence of the lexicon and structure of the colonized. Contact languages of limited vocabulary, basic grammar and exclusively used as second idioms, mainly in trade contexts, are referred to as *pidgins*, a term believed to originate from the English word 'business'. Those of extensive lexicon, grammatical complexity and spoken as first languages are named creoles.

Due to the scarcity of Portuguese women in Asia, Afonso de Albuquerque (d. 1515), Governor of the Portuguese State of India between 1509 and 1515, encouraged marriages between his soldiers and indigenous women. Although most of these unions were maintained out of wedlock, the ensuing Asian creoles of Portuguese lexical origin would nonetheless surface from the children of such couples, defined as Euro-Asians.² The Indian sub-continent, being the first territory touched by the Portuguese in Asia, became the birthplace of a linguistic contact variety, referred as Indo-Portuguese.

This form did not constitute a single language, but corresponded instead to variants that occurred, and eventually faded, along most of the Indian coast, and which were influenced by the vast diversity of local languages: the Gujarati in the northwest (Diu, Cambay, Surat, Daman), the Marathi in the central western coast (Mumbai, Bassein, Chaul/Korlai, Thane, Dabhol), the Konkani (Rajapur, Malwan, Goa, Mangalore), and the Kannada, in the west (Onor, Bhatkal), the Malayalam in the southwest (Cannanore, Tellicherry, Wayanad, Mahé, Calicut, Cranganore, Vypin, Kochi, Alleppey, Kayamkulam, Kollam, Anjengo), the Tamil in the south-eastern regions (Tuticorin, Kilakarai, Negapatam,

² DAUS, Ronald (1989), *Portuguese Eurasian Communities in Southeast Asia*, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies; BYRNE, John (2011), 'The Luso-Asians and Other Eurasians: Their Domestic and Diasporic Identities' in JARNAGIN, Laura (ed.) (2011), *Portuguese and Luso-Asian Legacies in Southeast Asia, 1511 – 2011, Vol. 1, The Making of the Luso-Asian World: Intricacies of Engagement*, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

langues asiatiques sur la langue portugaise peut être pensée selon le point de vue de l'influence directe ou indirecte du lexique asiatique sur le portugais et de sa transmission vers d'autres langues. Ces influences étaient principalement dictées par la religion et le commerce, deux domaines souvent étroitement liés. Pour ce qui est de l'apparition de variantes non standard du portugais, il faut également prendre en compte un troisième facteur, celui de la migration des communautés portugaises ou d'ascendance portugaise et de la fuite de ces dernières face aux Néerlandais et aux Anglais.

LES LANGUES DE CONTACT

Les langues de contact surgissent quand deux langues ou davantage entrent en contact et se mélangent d'un point de vue lexical et structurel, de manière complexe et quelque peu indéfinie. Dans des contextes coloniaux, comme c'est le cas du portugais, ces langues sont majoritairement composées du lexique de la langue du peuple colonisateur et, dans une moindre mesure, d'une influence lexicale et structurelle de la langue (ou des langues) du peuple colonisé. Les langues de contact à vocabulaire limité, grammaire simple et uniquement utilisées comme secondes langues, généralement dans des contextes commerciaux, portent le nom de *pidgins*, mot que l'on suppose provenir de l'anglais business, « affaires ». Les langues présentant un plus grand lexique et une plus grande complexité grammaticale, devenues langues maternelles, sont désignées par le mot *créoles*.

Au vu de la faible présence de femmes portugaises en Asie, Afonso de Albuquerque (mort en 1515), gouverneur de l'État portugais de l'Inde entre 1509 et 1515, instaura une politique de mariage entre ses soldats et les femmes locales. Toutefois, les relations entre hommes portugais et femmes asiatiques se produisaient le plus souvent en dehors du mariage. Les créoles asiatiques à base lexicale portugaise auraient surgi à la génération des enfants de ces unions, connus sous le nom d'*Euro-asiatiques*.²

À leur arrivée en Asie, les Portugais s'arrêtèrent d'abord sur le sous-continent indien, où fit son apparition une variante linguistique de contact appelée *indo-portugais*. Il ne s'agissait pas d'une langue unique et homogène, mais de plusieurs variantes qui apparurent et disparurent le long de la côte du sous-continent, subissant l'influence de différentes langues locales, telles que le gujarati au nord-ouest (Diu, Khambhat, Surate, Daman), le marathi sur la côte occidentale centrale (Bombay, Bassein, Chaul/Korlai, Thane,

² DAUS, Ronald (1989), *Portuguese Eurasian Communities in Southeast Asia*, Singapour: Institute of Southeast Asian Studies; BYRNE, John (2011), « The Luso-Asians and Other Eurasians: Their Domestic and Diasporic Identities » in JARNAGIN, Laura (éd.) (2011), *Portuguese and Luso-Asian Legacies in Southeast Asia, 1511 – 2011, Vol. 1, The Making of the Luso-Asian World: Intricacies of Engagement*, Singapour: Institute of Southeast Asian Studies.

Pondicherry, Madras) and in Sri Lanka (Jaffna, Trincomalee, Batticaloa), the Telugo in the east, (Masulipatam, Vizagapatam), the Oryia (Pipili, Baleswar) and the Bengali (Kolkata, Dacca, Chittagong), in the Bay of Bengal coast.³

Indo-Portuguese creoles from southwestern India's Malabar coast, in present day State of Kerala, are particularly interesting as this was the region where the Portuguese first landed, and settled, and where the language would endure for longer after their departure.⁴ Equally relevant are the few Indo-Portuguese creoles that persist in Chaul/Korlai⁵, Daman and Diu.⁶

The most significant example, however, is to be found in Sri Lanka rather than in India, an island colonized successively by three European powers; Portugal (1508 – 1658), the Low Countries (1658 – 1796) and England (1796 – 1948). In Sri Lanka, unions between Portuguese men and Sinhalese women resulted in a Euro-Asian community of *mestizos*, while those between Portuguese men and *mestizo* women gave origin to a population of *castizos*. Such groups, bilingual in Ceylon creole and mainly in Sinhalese (Indo-European language generally spoken by Buddhists) or Tamil (Dravidian language generally spoken by Hindus) became known as Topas or Topasses. The term was absorbed by Tamil from the Sanskrit *dvi*, 'two', and *bhāsā*, 'language', meaning 'two language speakers'.

Conquering the Sri Lankan Portuguese ruled territories from 1568 onwards, the Dutch attempted at imposing their language. Many of these northern Europeans, however, would marry Euro-Asian women, their children acquiring the local creole through the mothers or the enslaved nurses. Additionally, they would also recruit creole speaking Christian soldiers who carried their language to other Asian regions, the term Topas eventually also emerging in the Malay context.

Mestizos of Dutch and Portuguese descent were referred as 'burghers', albeit differentiated between them. The former would refer to the latter as *ambachtslieden*, meaning 'artisans', a term which the English translated as 'mechanics', as they engaged in professions

Dabhol), le konkani sur la côte occidentale (Rajapur, Malwan, Goa, Mangalore), le kannada (anciennement canarais) sur la côte occidentale (Onore, Bhatkal), le malayalam sur la côte sud-ouest (Cannanore, Tellicherry, Wayanad, Mahé, Calicut, Cranganore, Vaipim, Cochin, Alleppey, Kayamkulam, Kollam, Anjengo), le tamoul sur la côte sud-ouest (Tuticorin, Keelakarai, Negapatam, Pondichéry, Madras) et au Sri Lanka (Jaffna, Trincomalee, Batticaloa), le télougou sur la côte orientale (Machilipatnam, Visakhapatnam), l'oriya sur le golfe du Bengale (Pipli, Baleshwar) et le bengali, également sur le golfe du Bengale (Calcutta, Dacca, Chittagong).³

Les créoles de la côte de Malabar, littoral au sud-ouest de l'Inde (État de Kerala), sont particulièrement intéressants. En effet, c'est la première région où débarquèrent et s'installèrent les Portugais, et où l'indo-portugais aurait persisté longtemps après le départ de ces derniers.⁴ Tout aussi dignes d'intérêt sont les quelques créoles indo-portugais qui subsistent encore à l'heure actuelle : ceux de Chaul/Korlai⁵, Daman et Diu.⁶ Cela dit, le cas le plus frappant ne se situe pas en Inde, mais au Sri Lanka, territoire colonisé successivement par trois puissances européennes : les Portugais (1505 – 1658), les Néerlandais (1658 – 1796) et les Anglais (1796 – 1948). L'union entre les hommes portugais et les femmes cinghalaises y fut à l'origine d'une communauté euro-asiatique de *métis*, puis celle entre les hommes portugais et les femmes métisses donna jour à une communauté dite de « *castiços* ». Ces communautés, bilingues en créole de Ceylan et en cinghalais (langue indo-européenne généralement parlée par les bouddhistes) ou en tamoul (langue dravidienne généralement parlée par les hindous) reçurent le nom de *topazes* (singulier, *topaz*), terme qui proviendrait d'un emprunt tamoul au sanscrit *dvi*, « deux », et *bhāsā*, « langue », autrement dit, « (personnes parlant) deux langues ». Les Néerlandais, qui débutèrent leur conquête des colonies portugaise au Sri Lanka en 1658 et restèrent sur place jusqu'en 1796, tentèrent d'imposer sur place leur propre langue. Cependant, ils étaient nombreux à épouser des femmes euro-asiatiques et les enfants de ces unions apprenaient le créole indo-portugais par le biais de leur mère ou

³ SMITH, Norval (1995), 'An annotated list of creoles, pidgins, and mixed languages', in ARENDS, Jacques & MUYSKEN, Pieter & SMITH, Norval (eds.), *Pidgins and Creoles: an introduction*, Amsterdam: Benjamins Publishing Company.

⁴ CARDOSO, Hugo C. (2019), 'The Indo-Portuguese creoles of the Malabar: Historical cues and questions', in MALEKANDATHIL, Pius, VARADARAJAN, Lotika & FAROOQI, Amar (eds.), *India, the Portuguese, and maritime interactions*, Vol. 2, *Religion, language and cultural expression*, New Delhi: Primus Books.

⁵ CLEMENTS, John Clancy (1996), *The Genesis of a Language*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company; CLEMENTS, John Clancy (2002), 'Two Indo-Portuguese Creoles in Contrast' *Journal of Pidgin and Creole Languages*, Vol. 17, N° 2, pp 191 – 236; CLEMENTS, John Clancy (2015), 'Portuguese Settlement of the Chaul/Korlai area and the formation of Korlai Creole Portuguese' *Journal of Language Contact*, Vol. 8, pp. 13 – 35.

⁶ CARDOSO, Hugo C. (2009), *The Indo-Portuguese Language of Diu*, Utrecht: LOT.

³ SMITH, Norval (1995), «An annotated list of creoles, pidgins, and mixed languages» In ARENDS, Jacques & MUYSKEN, Pieter & SMITH, Norval (éd.), *Pidgins and Creoles: an introduction*, Amsterdam: Benjamins Publishing Company.

⁴ CARDOSO, Hugo C. (2019), «The Indo-Portuguese creoles of the Malabar: Historical cues and questions» in MALEKANDATHIL, Pius, VARADARAJAN, Lotika & FAROOQI, Amar (éd.), *India, the Portuguese, and maritime interactions*, Vol. 2, *Religion, language and cultural expression*, New Delhi: Primus Books.

⁵ CLEMENTS, John Clancy (1996), *The Genesis of a Language*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company; CLEMENTS, John Clancy (2002), «Two Indo-Portuguese Creoles in Contrast», *Journal of Pidgin and Creole Languages*, Vol. 17, N.° 2, pp. 191 – 236; CLEMENTS, John Clancy (2015), «Portuguese Settlement of the Chaul/Korlai area and the formation of Korlai Creole Portuguese», *Journal of Language Contact*, Vol. 8, pp. 13 – 35.

⁶ CARDOSO, Hugo C. (2009), *The Indo-Portuguese Language of Diu*, Utrecht: LOT.

such as carpentry, iron smithing and mechanics. Consequently, when compared to the middle-class Dutch burghers, including many clerics, they were seen as poorer, of darker skin and less westernized. But, on a cultural and linguistic level, and given the genetic and cultural miscegenation between them, such division was artificial.

Occurring via the burghers of Portuguese ancestry, the main nuclei where the language can still be found are in Batticaloa and Trincomalee, in Sri Lanka's Eastern Province, despite evidence of its progressive replacement by the Tamil. On the western coast, in Puttalam, a second group of descendants from enslaved people of African origin, does still maintain the creole through oral traditions.⁷

For its geographical location, between the two major civilizational centres of India and China, and harbouring the Spice Islands, the south-eastern Asian coast was a crossroads for connecting peoples, cultures and languages — Indian, Chinese, Malay, Arabian and Persian —, well ahead of the arrival of the Portuguese.⁸ Nevertheless, various creoles of Portuguese lexical origin did develop in the region, namely⁹ the Malacca creole (*papiá Kristang*), the Burmese (*Thai*) in Myanmar and Thailand, the Batavia and Tugu in Java, the Moluccas creole,¹⁰ from Flores and Solor Islands and the creole from Bidau, in Timor.¹¹ Of these, only the creole from Malacca has survived to the present and, given that research on contact languages has only surfaced in the 19th century, the knowledge of the other variants is limited or non-existent.

The earliest Portuguese contact with Malacca dates from between 1509 and 1511. The current modern name for the local creole is *papiá Kristang*, 'speaking Christian', the neighbourhood where the community converged being the *padri sa-chang*, or 'priest's land', both designations evidencing the links between language,

de nourrices esclaves. Par ailleurs, les Néerlandais recrutèrent des soldats chrétiens parlant le créole, et ces derniers emmenèrent cette langue jusque dans d'autres régions d'Asie, conduisant à l'utilisation du mot *topaz* en Malaisie.

Les descendants métis des Néerlandais et des Portugais au Sri Lanka sont appelés *Burghers*, bien que l'on fasse usuellement la différence entre les *Burghers* néerlandais et les *Burghers* portugais. C'est ainsi que les Néerlandais appelaient les Portugais *ambachtslieden*, « artisans », mot traduit par les Britanniques par *mechanics*, « mécaniciens », car ils se consacraient à des métiers tels que la menuiserie, la forge et la mécanique. C'est pourquoi, en comparaison avec les *Burghers* néerlandais de classe moyenne et dédiés aux activités cléricales, les Portugais étaient perçus comme des individus plus pauvres, à la peau plus sombre et, de manière générale, moins occidentalisés. Du point de vue culturel et linguistique, pourtant, il s'agit d'une frontière artificielle en raison du métissage génétique et culturel entre les deux groupes. De nos jours, on dénote encore l'influence de la langue portugaise principalement parmi les *Burghers* portugais, à Batticaloa et Trincomalee, dans la partie orientale de l'île — cela dit, ces communautés ont récemment tendance à substituer le créole par le tamoul. Notons enfin qu'à Puttalam, dans la partie occidentale de l'île, un autre groupe de descendants d'esclaves d'origine africaine conserve sa langue grâce à la tradition orale.⁷

En vertu de sa localisation à la croisée de deux importants centres de civilisation (l'Inde et la Chine), doublée du fait qu'elle abrite les fameuses Îles aux Épices, la côte de l'Asie du Sud-Est rassembla peuples, cultures et langues indiennes, chinoises, malaises, arabes et perses bien avant l'arrivée des Portugais.⁸ Les créoles à base lexicale portugaise développés dans cette région incluent⁹ : le créole de Malacca (alias *papiá Kristang*), le créole birman (thaïlandais) au Myanmar (et en Thaïlande), les créoles de Batavia et Tugu à Java, le créole des Moluques¹⁰, le créole des îles de Florès et Solor et le

⁷ CARDOSO, Hugo C., RADHAKRISHNAN, Mahesh, COSTA, Patrícia & PEREIRA, Rui (2019), 'Documenting modern Sri Lankan Portuguese' in PINHARANDA-NUNES, Mário & CARDOSO, Hugo C. (eds.), *Documentation and maintenance of contact languages from South Asia to East Asia*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

⁸ ANSALDO, Umberto (2009), *Contact Languages: Ecology and Evolution in Asia*, Cambridge: Cambridge University Press; HOOGERVORST, Tom (2018), 'Sailors, Tailors, Cooks, and Crooks: On Loanwords and Neglected Lives in Indian Ocean Posts' *Itinerário*, Vol. 42, No. 3, pp. 516–548.

⁹ CARDOSO, Hugo (2016), 'O Português em Contacto na Ásia e no Pacífico' in MARTINS, Ana Maria e CARRILHO, Ernestina (eds.), *Manual de Linguística Portuguesa*, Berlin: De Gruyter; CARDOSO, Hugo (2020), 'Contact and Portuguese-Lexified Creoles' in HICKEY, Raymond (ed.) (2020), *The Handbook of Language Contact*, Hoboken: John Wiley & Sons.

¹⁰ WHINNOM, Keith (1956), *Spanish Contact Vernaculars in the Philippines*, Hong Kong: Hong Kong University Press; LIPSKI, John M. (1988), 'Philippine creole Spanish: assessing the Portuguese Element' *Zeitschrift für romanische Philologie*, Vol. 104, N.º 1–2, pp. 25–45; GRIMES, Barbara Dix (1991), 'The Development and Use of Ambonese Malay' in STEINHAUER, H. (ed.), *Papers in Austronesian Linguistics*, Vol. 1, Canberra: The Australian National University.

¹¹ BAXTER, Alan N. (1990), 'Notes on the Creole Portuguese of Bidau, East Timor' *Journal of Pidgins and Creole Languages*, Vol. 5, N.º 1, pp. 1–38.

⁷ CARDOSO, Hugo C., RADHAKRISHNAN, Mahesh, COSTA, Patrícia & PEREIRA, Rui (2019), « Documenting modern Sri Lankan Portuguese » in PINHARANDA-NUNES, Mário & CARDOSO, Hugo C. (éd.), *Documentation and maintenance of contact languages from South Asia to East Asia*, Honolulu: University of Hawai'i Press.

⁸ ANSALDO, Umberto (2009), *Contact Languages: Ecology and Evolution in Asia*, Cambridge: Cambridge University Press; HOOGERVORST, Tom (2018), « Sailors, Tailors, Cooks, and Crooks: On Loanwords and Neglected Lives in Indian Ocean Posts », *Itinerário*, Vol. 42, N.º 3, pp. 516–548.

⁹ CARRILHO, Hugo (2016), « O Português em Contacto na Ásia e no Pacífico » in MARTINS, Ana Maria et CARRILHO, Ernestina (éd.), *Manual de Linguística Portuguesa*, Berlin: De Gruyter; CARDOSO, Hugo (2020), « Contact and Portuguese-Lexified Creoles » in HICKEY, Raymond (éd.) (2020), *The Handbook of Language Contact*, Hoboken: John Wiley & Sons.

¹⁰ WHINNOM, Keith (1956), *Spanish Contact Vernaculars in the Philippines*, Hong Kong: Hong Kong University Press; LIPSKI, John M. (1988), « Philippine creole Spanish: assessing the Portuguese Element », *Zeitschrift für romanische Philologie*, Vol. 104, N.º 1–2, pp. 25–45; GRIMES, Barbara Dix (1991), « The Development and Use of Ambonese Malay » in

religion, territory and identity. Today, this creole is valued as an important identity marker, albeit of reduced social prestige.¹² The little that remains of the *Portuguese Settlement* or *Kampung Portugis*, consists of a small group of fishermen families that attract both national and overseas tourism, as well as anthropological interest from within the community¹³ and from foreign scholars.¹⁴

Being the first Europeans to challenge Portuguese claims to the region by conquering Malacca in 1641, the Dutch forced part of the Euro-Asian populations into other territories, such as Macassar, in Celebes Island. When they attacked the latter city in 1660, part of the population fled to Larantuka in Flores Island, the Dutch linguistic policy in Malacca thus failing. During the ensuing British period, and after Malaysia's Independence, the local creole was heavily impacted, or even replaced, by English and Malay, both in Malacca and in the other regions where the community lived. When the British founded Penang in 1786, many Euro-Asians of Portuguese origin settled in that city. Similarly, when in 1819 they founded modern Singapore, the Portuguese Euro-Asians were also the first to establish themselves permanently in the area.

Such populations were split into 'lower' and 'middle/high' class groups. As they occupied a social stratum immediately below the Europeans and above the Asians, to belong to the latter group proved politically advantageous. Following from Singapore's independence in 1965, many 'lower' stratum Euro-Asians emigrated and adapted to other local identities. The upper classes maintained their identity, although avoiding any association with the poor Malacca fishermen. But, even in this scenario, and despite its evident decline, there have been efforts to revitalize the *papiá Kristang* creole.¹⁵

Founded in 1619, Batavia, modern day Jakarta, was never under Portuguese control. Notwithstanding, many groups under some type of Portuguese influence — soldiers, enslaved people and families from India, Sri Lanka, Malacca and insular southeast Asia

créole de Bidau (Timor).¹¹ De nos jours, il ne subsiste plus que celui de Malacca et, dans la mesure où l'étude de ces langues de contact n'a éveillé d'intérêt qu'à partir du XIXe siècle, leur connaissance demeure très limitée, voire inexistante.

Les premiers contacts des Portugais à Malacca se produisirent entre 1509 et 1511. Le nom moderne le plus couramment donné au créole local est *papiá Kristang*, « parler chrétien » ; le quartier où finit par se rassembler cette communauté porte, quant à lui, le nom de *padri sa-chang*, « terre du prêtre ». Ainsi, ces dénominations révèlent les rapports existant entre langue, religion, territoire et identité. Aujourd'hui, ce créole est perçu comme un signe identitaire notoire, à faible prestige social.¹² Actuellement, il ne reste du *Portuguese Settlement* ou *Kampung Portugis*, dénominations anglaise et malaise du « quartier portugais », qu'un petit groupe de pêcheurs attirant l'intérêt touristique national et international, ainsi que l'intérêt anthropologique de membres de la communauté¹³ et d'universitaires étrangers.¹⁴

Les Néerlandais furent les premiers Européens à contrarier les prétentions portugaises en Asie du Sud-Est. Ils conquièrent Malacca en 1641, époque à laquelle une partie de la population euro-asiatique locale s'enfuit pour s'installer ailleurs, notamment à Makassar, dans les Célèbes. Les Néerlandais attaquèrent Makassar en 1660, et une partie de la population euro-asiatique se réfugia alors à Larantuka, sur l'île de Florès. Une fois de plus, la politique linguistique des Néerlandais sur place fut un échec. Pendant la période britannique et après l'indépendance de la Malaisie, le créole connut une influence plus forte de l'anglais et du malais, deux langues qui allèrent parfois jusqu'à le remplacer, aussi bien à Malacca que dans d'autres endroits où cette communauté métisse s'était établie. Lorsque les Britanniques fondèrent Penang en 1786, de nombreux Euro-asiatiques s'y établirent. De même, quand ils fondèrent la Singapour moderne en 1819, les Euro-asiatiques portugais furent les premiers à se fixer de façon permanente dans la région. Ils étaient divisés en deux groupes socioéconomiques : la classe populaire et la classe moyenne supérieure. Comme ils occu-

¹² PILLAI, Stefanie, SOH, Wen-Yi & KAJITA, Angela S. (2014), 'Family language policy and heritage language maintenance of Malacca Creole Portuguese' *Language & Communication*, Vol. 37, pp. 75–87.

¹³ SARKISSIAN, Margaret (2000), *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*, Chicago: The University of Chicago Press.

¹⁴ BAXTER, Alan Norman (1988), *A Grammar of Kristang (Malacca Creole Portuguese)*, Canberra: The Australian National University; BAXTER, Alan Norman & SILVA, Patrick de (2004), *A Dictionary of Kristang (Malacca Creole Portuguese) with an English-Kristang finderlist*, Canberra: Pacific Linguistics Research School of Pacific and Asian Studies.

¹⁵ SCULLY, Valerie & ZUZARTE, Catherine (2004), *The most comprehensive Eurasian heritage dictionary: Kristang-English, English-Kristang*. Singapore: SNP International; WONG, Kevin Martens (2019), 'Kodrah Kristang: The initiative to revitalize the Kristang language in Singapore' *Language Documentation & Conservation Special Publication*, N° 19, pp. 35–121. See also: <https://www.facebook.com/kodrahkristang/> (consulted 9/11/2022); <https://www.facebook.com/KristangKL/> (consulted 9/11/2022); <https://www.facebook.com/yofalah.linggukristang> (consulted 9/11/2022).

STEINHAEUER, H. (éd.), *Papers in Austronesian Linguistics*, Vol. 1, Canberra: The Australian National University.

¹¹ BAXTER, Alan N. (1990), « Notes on the Creole Portuguese of Bidau, East Timor », *Journal of Pidgins and Creole Languages*, Vol. 5, N° 1, pp. 1–38.

¹² PILLAI, Stefanie, SOH, Wen-Yi & KAJITA, Angela S. (2014), « Family language policy and heritage language maintenance of Malacca Creole Portuguese » *Language & Communication*, Vol. 37, pp. 75–87.

¹³ SARKISSIAN, Margaret (2000), *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*, Chicago: The University of Chicago Press.

¹⁴ BAXTER, Alan Norman (1988), *A Grammar of Kristang (Malacca Creole Portuguese)*, Canberra: The Australian National University; BAXTER, Alan Norman & SILVA, Patrick de (2004), *A Dictionary of Kristang (Malacca Creole Portuguese) with an English-Kristang finderlist*, Canberra: Pacific Linguistics Research School of Pacific and Asian Studies.

— converged into the city, wherefore a variety of Portuguese creole was developed for communication between European, Asian and Eurasian groups. The language remained alive in Tugu, a village near Batavia, which, contrary to most of the Euro-Asian communities, converted to Calvinism. Jacob Quiko (m. 1978) was its last speaker and active promoter. His grandson, Guido Quiko, has maintained the former's legacy, mainly through the organization of occasional cultural events celebrating this ancient culture.¹⁶

With the intention of exploiting Timorese sandalwood, Portuguese merchants and missionaries settled in on the islands of Flores, Adonara and Solor, just a few days travel away from Timor. These Euro-Asians were referred to as Larantukers, as they were mostly installed in the village of Larantuka in Flores Island.¹⁷ Later, in 1702, the Portuguese would eventually settle in Lifau, on the island of Timor, but Portuguese linguistic elements survived in Larantuka, mainly in the scope of religious rituals.

Despite not being used in daily communication, the Macanese creole¹⁸, commonly known as *maquista* or *patuá* (from the French 'patois', a dialect) does nonetheless maintain an artistic role. In the mid-20th century, Leopoldo Danilo Barreiros (1910–1994), amassed a collection of humorous texts dating from the late 19th century and later.¹⁹ In the last century, the Macanese José dos Santos Ferreira (1919–1993) composed a variety of texts of identical nature.²⁰ Nowadays, the drama group *Dóci Papiaçám di Macau*, founded by the Macanese lawyer Miguel de Senna Fernandes, stages new plays in creole and uploads occasional comedy videos on *YouTube*.²¹

¹⁶ MAURER, Philippe (2011), *The former Portuguese Creole of Batavia and Tugu (Indonesia)*, London: Battlebridge Publications; TAN, Raan-Hann (2016), *Por-Tugu-Ese?: The Protestant Tugu Community of Jakarta*, Indonesia [PhD Dissertation], Instituto Universitário de Lisboa; <https://clube11raizes.wordpress.com/2014/10/01/comunidade-tugu-indonesia-raizes-portuguesas-pelo-mundo/> (consulted 10/1/2023).

¹⁷ VIOLA, Maria Alice Marques (2013), *Presença histórica 'portuguesa' em Larantuka (séculos XVI e XVII) e suas implicações na contemporaneidade* [PhD Dissertation], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

¹⁸ BATALHA, Graciete Nogueira (1988), *Glossário do Dialecto Macaense: Notas linguísticas, etnográficas e folclóricas*. Instituto Cultural de Macau: Macau; FERNANDES, Miguel de Senna e BAXTER, Alan Norman (2004), *Maquista Chapado: Vocabulary and Expressions in Macao's Portuguese Creole*. Macau: Instituto Cultural do Governo da Região Especial Administrativa de Macau; YAN, Xi and MOODY, Andrew (2010), 'Language and Society in Macao: A review of sociolinguistic studies on Macao in the past three decades' *Chinese Language and Discourse*, Vol. 1, No. 2, 293–324; GAIÃO, Raul Leal (2019), *Dicionário do Crioulo de Macau: Escrita de Adé em Patuá*, Macau: Praia Grande Edições.

¹⁹ BARREIROS, Leopoldo Danilo (1943–1944), *O Dialecto português de Macau: Antologia*, Macau: Renascimento.

²⁰ FERREIRA, José dos Santos (1994), *Obras Completas de Adé dos Santos Ferreira*, 6 Vols., Macau: Fundação Macau.

²¹ <https://www.youtube.com/@DociPapiacamdiMacau> (consulted 2/1/2023); <https://www.facebook.com/groups/docipapiacam/> (consulted 2/1/2023).

paient la strate sociale immédiatement en dessous des Européens et au-dessus des Asiatiques, leur place paraissait politiquement avantageuse. Après l'indépendance de Singapour en 1965, de nombreux Euro-asiatiques de la classe populaire émigrèrent ou s'assimilèrent à d'autres identités locales. La classe moyenne supérieure conserva son identité, tout en refusant d'être associée aux pêcheurs pauvres de Malacca. Aujourd'hui, malgré son déclin, le *papiá Kristang* est l'objet d'efforts soutenus de revitalisation.¹⁵

Fondée en 1619, Batavia (actuelle Jakarta) n'a jamais appartenu aux Portugais, mais de nombreuses familles sous influence portugaise (des soldats, des esclaves, ainsi que des familles originaires d'Inde, du Sri Lanka, de Malacca et d'Asie du Sud-Est insulaire) y affluèrent, conduisant une variante du portugais à être utilisée comme outil de communication entre les groupes européens, asiatiques et euro-asiatiques. Cette langue subsista à Tugu, village non loin de Batavia. Contrairement à la majorité des communautés euro-asiatiques, cette dernière se convertit au calvinisme. Jacob Quiko (mort en 1978) fut la dernière personne parlant couramment ce créole à le promouvoir activement. Actuellement, son petit-fils Guido Quiko poursuit la tradition de son grand-père, principalement à travers la réalisation d'événements culturels ponctuels célébrant la culture euro-asiatique locale.¹⁶

Dans le but d'exploiter le bois de santal de Timor, les marchands et missionnaires portugais s'établirent sur les îles voisines de Florès, Adonara et Solor, à quelques jours de voyage de Timor. Les Euro-asiatiques locaux furent surnommés *larantuqueiros*, car ils s'étaient principalement fixés dans le village de Larantuka, à Florès.¹⁷ En 1702, les Portugais s'établirent à Lifau, à Timor, mais des éléments linguistiques portugais subsistèrent à Larantuka, notamment dans le vocabulaire du rituel religieux.

Bien qu'il ne soit plus utilisé comme langue de communication quotidienne, le créole de Macao¹⁸, couramment appelé

¹⁵ SCULLY, Valerie & ZUZARTE, Catherine (2004), *The most comprehensive Eurasian heritage dictionary: Kristang-English, English-Kristang*. Singapour: SNP International; WONG, Kevin Martens (2019), «Kodrah Kristang: The initiative to revitalize the Kristang language in Singapore», *Language Documentation & Conservation Special Publication*, N.º 19, p. 35–121. Voir aussi <https://www.facebook.com/kodrahkristang/> (consultation le 9/11/2022); <https://www.facebook.com/KristangKL/> (consultation le 9/11/2022); <https://www.facebook.com/yofalah.linggukristang> (consultation le 9/11/2022).

¹⁶ MAURER, Philippe (2011), *The former Portuguese Creole of Batavia and Tugu (Indonesia)*, Londres: Battlebridge Publications; TAN, Raan-Hann (2016), *Por-Tugu-Ese?: The Protestant Tugu Community of Jakarta*, Indonesia [Dissertation de doctorat], Instituto Universitário de Lisboa; <https://clube11raizes.wordpress.com/2014/10/01/comunidade-tugu-indonesia-raizes-portuguesas-pelo-mundo/> (consultation le 10/1/2023).

¹⁷ VIOLA, Maria Alice Marques (2013), *Presença histórica 'portuguesa' em Larantuka (séculos XVI e XVII) e suas implicações na contemporaneidade* [Dissertation de doctorat], Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

¹⁸ BATALHA, Graciete Nogueira (1988), *Glossário do Dialecto Macaense: Notas linguísticas, etnográficas e folclóricas*, Macao: Instituto Cultural de Macau; FERNANDES, Miguel de Senna

Although Indo-Portuguese creoles are all but extinct in everyday communication, they do remain alive in cultural contexts, mainly in oral traditions, with many tales and songs being known and told in local creoles, even if their contents are no longer understandable to their tellers/singers. Examples of such occurrences are the themes known as *Jingli Nona*, 'Sinhalese madam', that survive in Sri Lanka, Malacca and Singapore²², or the *Bastiana* (perhaps the nickname for Sebastiana), a character that appears in a range of musical compositions, but of related topics, in Mangalore, Diu and Macao.²³

THE PORTUGUESE LANGUAGE IN ASIA, ASIA IN THE PORTUGUESE LANGUAGE

The '*Glossário Luso-Asiático*' (1919), compiled by Sebastião Rodolfo Dalgado, is the essential publication for the study of Asian languages influence on Portuguese.²⁴ Dalgado, a Goan missionary and a highly competent linguist of encyclopaedic knowledge, employed his capacities to recreate the bygone Portuguese Empire, and to emphasize the Portuguese culture and language influence in Asia. For this purpose, Dalgado recorded, alphabetically, the words from most eastern native languages that were present in Portuguese, or

maquista ou *patuá* (du français patois), acquit par la suite une fonction artistique particulière. Au milieu du XXe siècle, Leopoldo Danilo Barreiros (1910 – 1994) compila une série de textes humoristiques rédigés dans cette langue depuis la fin du XIXe siècle.¹⁹ Pendant une grande partie du XXe siècle, le Macanais José dos Santos Ferreira (1919 – 1993) écrivit un bon nombre de textes du même genre.²⁰ Aujourd'hui, le groupe de théâtre *Dóci Papiacám di Macau*, fondé par l'avocat macanais Miguel de Senna Fernandes, met en scène chaque année de nouvelles pièces en créole et publie ponctuellement des vidéos comiques sur *Youtube*.²¹

Si les créoles indo-portugais ont quasi disparu sur le plan de la communication quotidienne, ils subsistent dans le domaine artistique, principalement dans la tradition orale, sous forme d'histoires et de chansons en créoles locaux, dont le contenu est parfois devenu incompréhensible à ceux qui les chantent. Citons, par exemple, les thèmes *Jingli Nona*, « femme (dame) cinghalaise », existant au Sri Lanka, à Malacca et à Singapour²², et *Bastiana* (peut-être le diminutif de Sebastiana), personnage apparaissant dans différentes chansons aux thématiques similaires à Mangalore, Diu et Macao.²³

²² JACKSON, Kenneth David (1990), *Sing Without Shame: Oral Traditions in Indo-Portuguese Creole Verse: With a Transcription and Analysis of a Nineteenth-Century Manuscript of Ceylon Portuguese*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 49 – 50; <https://www.youtube.com/watch?v=3jQVinpqn3A> (consulted 4/1/2023); <https://www.youtube.com/watch?v=Z-w2Oex5O4c> (consulted 4/1/2023); <https://www.youtube.com/watch?v=T5CVFj6J6Ss> (consulted 4/1/2023); <https://www.youtube.com/watch?v=mPy4q-j4Oji8> (consulted 4/1/2023).

²³ JACKSON, Kenneth David (1990), *Sing Without Shame: Oral Traditions in Indo-Portuguese Creole Verse: With a Transcription and Analysis of a Nineteenth-Century Manuscript of Ceylon Portuguese*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 47 – 48; CARDOSO, Hugo C. (2012), 'Oral Traditions of the Luso-Asian Communities: Local, Regional and Continental' in JARNAGIN, Laura (ed.), *Portuguese and Luso-Asian Legacies in Southeast Asia, 1511 – 2011, Vol. 2, Culture and Identity in the Luso-Asian World: Tenacities & Plasticities*, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, pp. 151; JAYASURYA, Shihan de Silva (2008), *The Portuguese in the East: A Cultural History of a Maritime Trading Empire*, London: Tauris Academic Studies, pp. 65; *Arquivos de Macau*, Vol. 1, Lisboa: Imprensa Nacional, p. 160; <https://www.youtube.com/watch?v=z95lgVkwio4> (consulted 4/1/2023).

²⁴ DALGADO, Sebastião Rodolfo (1988), *Glossário Luso-Asiático*, 2 Vols., New Delhi: Asian Educational Services.

et BAXTER, Alan Norman (2004), *Maquista Chapado: Vocabulary and Expressions in Macao's Portuguese Creole*. Macao: Instituto Cultural do Governo da Região Especial Administrativa de Macau; YAN, Xi and MOODY, Andrew (2010), « Language and Society in Macao: A review of sociolinguistic studies on Macao in the past three decades », *Chinese Language and Discourse*, Vol. 1, N° 2, 293 – 324; GAIÃO, Raul Leal (2019), *Dicionário do Crioulo de Macau: Escrita de Adé em Patuá*, Macao: PraiaGrande Edições.

¹⁹ BARREIROS, Leopoldo Danilo (1943 – 1944), *O Dialecto português de Macau: Antologia*, Macao: Renascimento

²⁰ FERREIRA, José dos Santos (1994), *Obras Completas de Adé dos Santos Ferreira*, 6 Vols., Macao: Fundação Macau.

²¹ <https://www.youtube.com/@DocipapiacamdiMacau> (consultation le 2/1/2023); <https://www.facebook.com/groups/docipapiacam/> (consultation le 2/1/2023).

²² JACKSON, Kenneth David (1990), *Sing Without Shame: Oral Traditions in Indo-Portuguese Creole Verse: With a Transcription and Analysis of a Nineteenth-Century Manuscript of Ceylon Portuguese*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 49 – 50; <https://www.youtube.com/watch?v=3jQVinpqn3A> (consultation le 4/1/2023); <https://www.youtube.com/watch?v=Z-w2Oex5O4c> (consultation le 4/1/2023); <https://www.youtube.com/watch?v=T5CVFj6J6Ss> (consultation le 4/1/2023); <https://www.youtube.com/watch?v=mPy4q-j4Oji8> (consultation le 4/1/2023).

²³ JACKSON, Kenneth David (1990), *Sing Without Shame: Oral Traditions in Indo-Portuguese Creole Verse: With a Transcription and Analysis of a Nineteenth-Century Manuscript of Ceylon*



A currency trader *xarafa* from the kingdom of Cambaia and the clientele who approach him, including three Portuguese. *Imagens do Oriente no século XVI — Códice Português da Biblioteca Casanatense* (no. XXVIII).

Cambiste *xarafa* du royaume de Cambaia et des clients qui s'adressent à lui, dont trois Portugais. *Imagens do Oriente no século XVI — Códice Português da Biblioteca Casanatense* (n° XXVIII).

other European documents, drafted between the late 15th and the early 20th century.²⁵ These eastern 'borrowings' can be split into two categories; words of historical use and hence unknown in the present, and those that, for their survival or for belonging to a global language, remain of widespread knowledge.

Arabic influence is identified in two independent historical periods; the first corresponding to the centuries of Islamic rule in the Iberian Peninsula, up to the Christian reconquest, and the second, relating to maritime expansion, colonialism and imperialism, during which the Portuguese encountered indigenous Arabic speaking populations. Words that were assimilated by Portuguese in the former period are usually prefixed by the article *al-*, but that is not the case for the latter phase. Some other words integrated the Portuguese language in both periods; *halwā*, 'sesame jam', which appeared earlier as *alféola* and later as *aluá*; *mu'addin*, 'the one who

²⁵ Parts of the glossary have been updated since then. For the Chinese context see: REIS, Amilton Jorge da Costa (2020), *Uma análise atualizada dos étimos chineses no Glossário luso-asiático de Sebastião R. Dalgado* [Masters Dissertation], Universidade de São Paulo.

L'ASIE DANS LA LANGUE PORTUGAISE ET LA LANGUE PORTUGAISE EN ASIE

Le Glossaire Luso-Asiatique (1919) de Sebastião Rodolfo Dalgado est le principal ouvrage sur l'étude de l'influence des langues d'Asie sur la langue portugaise.²⁴ Dalgado était un missionnaire et linguiste goanais, faisant preuve de grandes compétences et porteur d'un savoir encyclopédique lui permettant de recréer l'empire portugais du passé et de mettre en avant l'influence de la langue et de la culture portugaises en Asie. C'est ainsi qu'il consigna, par ordre alphabétique, des mots dans de très nombreuses langues asiatiques utilisés dans des documents portugais (et dans d'autres langues européennes) rédigés entre la fin du XVe et le début du XXe siècle.²⁵ Les emprunts aux langues asiatiques dans la langue portugaise peuvent être classés en deux catégories : ceux d'usage historique, qui ont disparu de la langue actuelle, et ceux qui, ayant subsisté ou faisant désormais partie d'un langage global, s'inscrivent encore dans un usage généralisé.

L'influence arabe dans la langue portugaise peut être divisée en deux périodes : la période durant laquelle les Maures occupèrent la péninsule Ibérique, jusqu'à la Reconquête chrétienne, et la période de l'Expansion maritime, du colonialisme et de l'impérialisme, lorsque les Portugais entrèrent en contact avec des autochtones parlant arabe. Les mots qui intégrèrent le portugais lors de la première phase sont souvent précédés de l'article défini *al-*, contrairement à ceux de la seconde phase. Certains mots intégrèrent la langue lors de ces deux périodes, comme *halwā*, (friandise de sésame), qui

Portuguese, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, pp. 47–48 ; CARDOSO, Hugo C. (2012), « Oral Traditions of the Luso-Asian Communities: Local, Regional and Continental » in JARNAGIN, Laura (éd.), *Portuguese and Luso-Asian Legacies in Southeast Asia, 1511–2011*, Vol. 2, *Culture and Identity in the Luso-Asian World: Tenacities & Plasticities*, Singapour : Institute of Southeast Asian Studies, pp. 151 ; JAYASURYA, Shihan de Silva (2008), *The Portuguese in the East: A Cultural History of a Maritime Trading Empire*, Londres : Tauris Academic Studies, pp. 65 ; Arquivos de Macau, Vol. 1, Lisbonne : Imprensa Nacional, p. 160 ; <https://www.youtube.com/watch?v=z95Igvkwo4> (consultation le 4/1/2023).

²⁴ DALGADO, Sebastião Rodolfo (1988), *Glossário Luso-Asiático*, 2 Vols., Nova Deli : Asian Educational Services.

²⁵ Depuis lors, des parties du glossaires ont été mises à jour. Pour le cas chinois, voir REIS, Amilton Jorge da Costa (2020), *Uma análise atualizada dos étimos chineses no Glossário luso-asiático de Sebastião R. Dalgado* [Thèse de Maîtrise], Universidade de São Paulo.

calls to prayer', which occurs in Portuguese as *almuadem* and later as *muezim*; *wazir*, 'incumbent', originally *alvazir* or *alvazil* and subsequently as *guazil* and *vizir*.²⁶ From Persian, Indo-European language lexically influenced by Arabic, Portuguese has absorbed words that are common in historiography as well as in Asian variants; *achar* (*āčār*), 'spicy vegetable preserves', which occurs at least in Korlai, Sri Lanka, Malacca and Macao, *bandel* (*bandar*), 'port'; *bazar* (*bāzār*); *caliana* (*qalyān*) or *narguilé* (*nargilé*), nowadays better known as *xixa* (*šiša*, 'glass'); *caravana* (*kārvān*); *catual* (*kutvāl*); *chader* (*čādor*); *chale* (*šāl*) or, at the present, *xaile*; *choca* (*čowgān*, 'pole'); *lascar*, 'army', and *lascarim*, 'soldier' (*laškar*); or *xá* (*šāh*).

Most Indian subcontinent languages can fit into two groups: the Indo-European (Indo-Aryan), mainly in the north (Sanskrit, Hindi/Urdu, Marathi, Gujarati, Bengalese, etc.) and in Sri Lanka (Sinhalese), and the Dravidian, present in the south (Tamil, Malayalam, Kannada, Telugu, etc.). The Portuguese, being an Indo-European language, does feature various words (numbers, body parts, family members, etc.) that are like others from Indo-Aryan idioms.

Dravidian languages, structurally and lexically different, were spoken in most of the subcontinent before the arrival of the Indo-European peoples. A Portuguese speaker will be able to recognize the words *rei* (*king*) in the Sanskrit *rājan* or the Hindi *raja*, which appear historically as *raja* and its various associations, or the word *maraja*; or *dois* (two), *dvi* in Sanskrit or *do* in Hindi, as in *topas*; or even *jugo*, 'a wooden element to join a pair of bulls', a yoke, or *yoga* in Sanskrit and Hindi, an activity whose participant occurs in Portuguese historiography as *jogue*.

From other Indo-Aryan languages the Portuguese absorbed *bagate*, (*bhakta*, 'devout', of which Dalgado says, rather derogatorily, that in Portuguese India, corresponds to a 'man with dealings with the devil' and that in Macao means spell); *chita* (Sanskrit *citra* 'multicoloured, sprinkled'), in the 'textile' context; *jagra* (Malayalam *chakkara*, 'brown sugar in lumps'), ultimately of identical origin to

surgit d'abord sous l'appellation d'*alféola* puis sous celle d'*aluá*; *mu' addin*, « celui qui appelle à la prière », d'abord *almuadem*, puis *muezim*; *wazir* (délégué), d'abord *alvazir* ou *alvazil*, puis *guazil* et *vizir*.²⁶

Du perse, langue indo-européenne qui subit une grande influence lexicale arabe, le portugais adopta des mots courants dans l'historiographie et dans des variantes asiatiques: *achar* (*āčār*, conserves de légumes avec des épices), que l'on retrouve pour le moins à Korlai, au Sri Lanka, Malacca et Macao; *bandel* (*bandar*, port); *bazar* (*bāzār*); *caliana* (*qalyān*) ou *narguilé* (*nargilé*), de nos jours plus souvent désigné dans la langue portugaise sous le nom de *xixa* (*šiša*, verre); *caravana* (*kārvān*, caravane); *catual* (*kutvāl*, ministre oriental); *chader* (*čādor*, tchador); *chale* ou *xaile* (*šāl*, châte); *choca* (*čowgān*, polo); *lascar* (armée) et *lascarim* (militaire), de *laškar*; ou *xá* (*šāh*, shah).

La majeure partie des langues du sous-continent indien se divise en deux groupes : les langues indo-européennes (indo-aryennes), surtout présentes dans le nord (sanskrit, hindi/ourdou, marathi, gujarati, bengali, etc...) et au Sri Lanka (cinghalais); et les langues dravidiennes, présentes dans le sud (tamoul, malayalam, kannada, télougou, etc...). Le portugais étant aussi une langue indo-européenne, plusieurs mots de cette langue (nombres, parties du corps, liens de parenté, etc.) sont similaires à ceux employés dans les langues indo-aryennes, à la différence des langues dravidiennes, à la structure et au lexique très différents, qui étaient probablement parlées dans la majeure partie du sous-continent indien avant l'arrivée des peuples indo-européens. Les individus parlant portugais reconnaîtront le mot *rei* (roi) dans le terme sanscrit *rājan* ou hindi *rāja*, qui surgit dans des désignations historiques comme *raja* (rajah) et ses composés ou dans le mot *marajá* (maharadjah); le mot *dois* (deux) dans le sanscrit *dvi* ou l'hindi *do*, également à la racine du mot *topaz*; ou même le mot *jugo* (joug) dans le sanscrit et l'hindi *yoga*, activité dont le pratiquant apparaît dans l'historiographie portugaise sous la désignation *jogue*. À

²⁶ CORRIENTE, Federico (2008), *Hdo: Dictionary of Arabic and Allied Loanwords, Spanish, Portuguese, Catalan, Gallician and Kindred Dialects*, Leiden: Brill; ALVES, Adalberto (2013), *Dicionário de Arabismos da Língua Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

²⁶ CORRIENTE, Federico (2008), *Hdo: Dictionary of Arabic and Allied Loanwords, Spanish, Portuguese, Catalan, Gallician and Kindred Dialects*, Leyde: Brill; ALVES, Adalberto (2013), *Dicionário de Arabismos da Língua Portuguesa*, Lisbonne: Imprensa Nacional Casa da Moeda.



A Portuguese nobleman choosing one of two Hindu women to wed, dressed as Portuguese women who had already converted to Christianity. *Imagens do Oriente no século XVI — Códice Português da Biblioteca Casanatense* (no. LI).
 Noble portugais choisissant l'une des deux femmes hindoues à épouser, habillées comme des femmes portugaises déjà converties au Christianisme. *Imagens do Oriente no século XVI — Códice Português da Biblioteca Casanatense* (n° LI).

the arabised word *açúcar* 'sugar'; *mangusto* 'mongoose' (Marathi *mungūs*); *saguete* (Hindi *saugāta*, 'gift', of Persian origin); and *tanque* 'tank' (Gujarati *tāki*).

From Dravidian languages it assimilated *apa* (Tamil *āppam*, 'flat bread'); *areca* (Malayalam *ataykka*); *canja*, 'chicken soup' (Malayalam *kaññi*); *caril*, 'curry' (Malayalam and Tamil *kari*); *catamarā*, 'catamaran', (Tamil *kattumaram*); *charuto*, 'cigar' (Malayalam and Tamil *curuttu*); *jangada*, 'raft' (Malayalam *cannādam*); *manga*, 'mango' (Malayalam *mānna*); *parau* (Malayalam and Tamil *patavu*); or *pagoda*, 'pagoda' (of Dravidian origin, in Malayalam *pagodi*, and from the Sanskrit *bhagavatī*, '[goddess] blessed').

The Malay/Indonesian belongs to the Austronesian family, of wider geographic reach than the Indo-European languages, being spoken from Madagascar to Easter Island. From the Malay the Portuguese picked works such as *balichão* (*belacan*, 'fermented shrimp paste'); *bambu*, 'bamboo' (*bambu*, through some Dravidian language, the Tamil having *vēmpu*); *bebinca*, (*bingka*, 'type of cake of various layers' common in Goa and often served in Indian restaurants in Portugal); *boiã*, 'jar' (*buyong*); *bule*, 'teapot' (*buli* or

d'autres langues indo-aryennes, le portugais a emprunté : *bagate* (*bhakta*, dévot, que Dalgado décrit comme un mot péjoratif en Inde Portugaise signifiant « homme qui communique avec le démon », et qui, à Macao, a le sens de « sortilège »); *chita* (tissu, du sanscrit, *citra*, « multicolore, moucheté »); *jagra* (sucre brun, du malayalam, *chakkara*, venant à son tour du sanscrit *śarkarā*), possiblement de la même origine que le mot arabisé *açúcar* (sucre); *mangusto* (mangouste, du marathi, *mungūs*); *saguete* (offrande, de l'hindi, *saugāta*, « présent, don », d'origine perse); *tanque* (réservoir d'eau, du gujarati, *tāki*). Aux langues dravidiennes, le portugais a emprunté : *apa* (pain plat, du tamoul, *āppam*); *areca* (du malayalam, *ataykka*); *canja* (bouillon de poule, du malayalam, *kaññi*); *caril* (curry, du malayalam et du tamoul, *kari*); *catamarā* (catamaran, du tamoul, *kattumaram*); *charuto* (cigare, du malayalam et du tamoul, *curuttu*); *jangada* (radeau, du malayalam, *cannādam*); *manga* (mangue, du malayalam, *mānna*); *parau* (embarcation de guerre, du malayalam et du tamoul, *patavu*); ou *pagode* (d'origine dravidienne, avec le malayalam *pagodi*, venant du sanscrit *bhagavatī*, [déesse] bienheureuse).

Le malais/indonésien appartient à la famille des langues austronésiennes, à la portée géographique plus vaste que les langues indo-européennes, parlées entre Madagascar et l'île de Pâques. Du malais, le portugais a emprunté des mots comme *balichão* (*belacan*, pâte de crevette fermentée); *bambu* (*bambu*, venant des langues dravidiennes, dont le tamoul *vēmpu*), *bebinca* (*bingka*, gâteau composé de plusieurs couches, courant à Goa et souvent au menu des restaurants indiens au Portugal); *boiã* (*buyong*, bocal); *bule* (*buli* ou *buli-buli*, théière); *junco* (*jung* ou *ajung*, jonque); *gudão* (*gudang*, possiblement d'origine dravidienne, avec le tamoul *kitanku*, entrepôt); *lança* (*lancang*, barque); *pires* (*piring*, soucoupe); *rota* (*rotan*, rotin); ou *sapão* (*sepang*, bois de Pernambouc).

La plupart des mots d'origine chinoise en portugais proviennent du mandarin, acquis au contact avec la cour chinoise, et du cantonais, datant de la présence portugaise à Macao.

Citons, entre autres exemples : *canga* (joug, carcan, 扛枷, cantonais *kong¹ gaa¹*); *chau-chau* (frère, 炒, cantonais *caau²*), comme dans le plat populaire dans les restaurants chinois au Portugal, l'*arroz chau-chau*, ou riz cantonais; l'interjection associée aux toasts,

buli-buli); *junco*, 'reed' (*jung* or *ajung*, 'war and trade ship'); *gudão*, (*gudang*, in the last instance of Dravidian origin, the Tamil having *kitanku*, 'warehouse'); *lança*, 'boat' (*lancang*); *pires*, 'saucer' (*piring*, 'plate'); *rota*, 'rattan' (*rotan*, 'wicker'); or *sapão*, 'sappanwood' (*sepan*).

Most Chinese words originate from Mandarin via Portuguese contact with the Chinese court, and from Cantonese via their settlement in Macao. Such examples include *canga*, 'yoke' (扛枷, Cantonese *kong'gaa'*); *chau-chau*, 'frying' (炒, Cantonese *caau'*), as in the traditional Chinese *chau-chau* rice; the interjection associated to give a toast, *chin-chin*, (請, Cantonese *cing'*, 'to invite, to give a meal', through the pidgin English from China); *lichia*, (荔枝 mandarin *lìzhī*); *leque*, 'fan' (琉球, mandarin *Liúqiú*, name of the Ryukyu Islands, in Portuguese 'Ilhas Léquias'); *longana*, (龍眼 *lung'ngaan'*); or *taufú* (豆腐, Cantonese *dau'fu'*), now *tofu*.

Despite the strong lexical influence of Chinese languages on Japanese, that idiom is grammatically different, being considered an isolated language, that is, a language with no direct links with others. From it the Portuguese has drawn in *banzai/banzé*, 'kerfuffle' (万歳, 'ten thousand years'); *biombo*, 'screen' (屏風, *byōbu*); *bonzo*, (possibly from 坊主, *bōzu*, 'Buddhist monk'); *catana*, 'katana' (刀, *katana*); *gueixa*, 'geisha' (芸者, *geisha*); *hara-quiri*, 'hara-kiri' (腹切, *harakiri*, literally 'belly cut'); *jinrixá* or, nowadays, *riquexó*, 'rickshaw' (人力車, *jinrikisha*); *nambão* or *namban*, (南蛮, *nanban*, 'southern barbarian'); *quimão*, presently *quimono* (着物, *kimono*); or *saqué* (酒, *sake*).

But Portuguese words do also survive in national and regional languages in Asia. The comprehensive monograph on this subject, '*Influência do vocabulário português em línguas asiáticas*', also published by Dalgado in 1913, records Portuguese influenced words in over 50 Asian language.²⁷ At the present, such research favours not only written sources, often inclined to be more prescriptive than descriptive, but also oral sources. Most of the 'borrowings' recorded by Dalgado belong to specific semantics groups; 1. Catholic religion, 2. human made objects, 3. plant species introduced by the Portuguese, not necessarily from Europe but also from other geographic areas such as Africa or the New World, 4. society and administrative organization.

²⁷ DALGADO, Sebastião Rodolfo (1913), *Influência do vocabulário português em línguas asiáticas (abrangendo cerca de cinquenta idiomas)*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

chin-chin (請, cantonais *cing'*, « inviter, offrir un repas », par le biais de l'anglais de Chine); *lichia* (litchi, 荔枝 mandarin *lìzhī*); *leque* (éventail, 琉球, mandarin *Liúqiú*, à l'origine du nom portugais des îles Nansei, surnommées « Léquias »); *longana* (longane ou œil du dragon, 龍眼 *lung'ngaan'*); ou *taufú* (豆腐, cantonais *dau'fu'*), aujourd'hui couramment appelé *tofu*.

Bien que le japonais ait subi une grande influence lexicale des langues chinoises, il en diffère beaucoup au niveau grammatical et est considéré comme une langue isolée, c'est-à-dire une langue sans rapport linguistique direct avec d'autres.

Du japonais, le portugais a emprunté: *banzai/banzé* (confusion, tumulte, 万歳, « dix mille ans »); *biombo* (paravent, 屏風 *byōbu*); *bonzo* (bonze, possiblement de 坊主 *bōzu*, « moine bouddhiste »); *catana* (刀 *katana*); *gueixa* (芸者 *geisha*); *hara-quiri* (腹切 *harakiri*, littéralement, « couper le ventre »); *jinrixá* ou, actuellement, *riquexó* (rickshaw, 人力車 *jinrikisha*); *nambão* ou *namban* (南蛮 *nanban*, « barbare du sud », nom désignant les Portugais arrivant dans l'archipel au XVIe siècle); *quimão* ou, aujourd'hui, *quimono* (着物 *kimono*); ou encore *saqué* (酒 *sake*).

Par ailleurs, des mots portugais subsistent dans des langues nationales et régionales d'Asie. Le travail le plus détaillé sur cette question, *Influência do vocabulário português em línguas asiáticas* (1913), qui consigne les emprunts faits au portugais dans plus de 50 langues d'Asie, est aussi l'œuvre de Dalgado.²⁷ De nos jours, les études du genre ne privilégient pas uniquement les sources écrites, ayant souvent tendance à être plus normatives que descriptives, mais aussi les sources orales. La majeure partie des emprunts consignés par Dalgado s'inscrivent dans des champs sémantiques spécifiques: 1) la religion catholique; 2) les objets créés par l'être humain; 3) les espèces de plantes introduites par les Portugais, provenant parfois, non pas du Portugal ou d'Europe, mais d'autres contrées où se rendirent les Portugais, notamment d'Afrique ou d'Amérique; 4) l'organisation administrative et sociale. Se démarquant relativement des autres, les langues comportant le plus d'emprunts portugais sont, selon l'œuvre de Dalgado: le

²⁷ DALGADO, Sebastião Rodolfo (1913), *Influência do vocabulário português em línguas asiáticas (abrangendo cerca de cinquenta idiomas)*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

Prominently standing out from among others, according to Dalgado, the languages of higher number of such borrowings are the Konkani from Goa (1768), the Tetum and the Galoli (774) from East Timor, and the Malay (431). Additionally, other major national or transnational languages are Sinhalese (208), Japanese (93), Arabic (50), Thai (35), Cambodian (25), Persian (22), Vietnamese (15), Burmese (7), Turk (4) and Chinese (3). The author does also record some borrowings in varieties of contact idioms related to other European languages; the Indo-English (173) and the Indo-French (62). The former was extensively documented in the Hobson-Jobson (1886) by orientalist Sir Henry Yule (1820–1889) and Arthur C. Burnell (1840–1882), who often resort to the Portuguese and its variations to explain Indo-English words such as: *benzoin*, ‘*beijoin*’; *congee*, ‘*canja*’; *curry*, ‘*caril*’; *catamaran*, ‘*catamarã*’; *mandarin*, ‘*mandarim*’; *mango*, ‘*manga*’; *mangosteen*, ‘*mangostão*’; *monsoon*, ‘*monção*’; *palanquin*, ‘*palanquim*’; *tank*, ‘*tanque*’; *vindaloo*, ‘*vinha d’alhos*’; or *caste*, from ‘*casta*’.²⁸ Dalgado also refers pidgin English words from China (15), the trading language of South China ports, based on English but preceded by a variety of Portuguese. An interesting word is *joss-stick*, referring to the incense sticks that the Chinese burn in religious ceremonies, ‘*joss*’ originating from the Portuguese ‘*deus*’.

In 1530, Goa became the capital of the Portuguese State of India. Following from its annexation by the Republic of India in 1961, and the subsequent formalization of Konkani as the official language of the newly formed State of Goa, in 1987, the local spoken Portuguese faced a steep decline.²⁹ Such trend was already perceptible in Dalgado’s, a native Konkani speaker, published work. His dictionary of the language delivers not the colloquial version spoken in the street and widely impacted by Portuguese vocabulary, but a Konkani rather influenced by Sanskrit.³⁰

konkani (1768) de Goa, le tétoum (774) et le galoli, toutes deux du Timor oriental, ainsi que le malais (431). Parmi les autres langues importantes au niveau national ou transnational, on trouve : le cinghalais (208), le japonais (93), l’arabe (50), le thaïlandais (35), le cambodgien (25), le perse (22), le vietnamien (15), le birman (7), le turc (4) et le chinois (3). Dalgado relève également des emprunts au portugais dans diverses langues de contact issues d’autres langues européennes : en indo-anglais (173) et en indo-français (62). L’indo-anglais est largement documenté dans l’ouvrage *Hobson-Jobson* (1886) des orientalistes Sir Henry Yule (1820–1889) et Arthur C. Burnell (1840–1882), qui ont fréquemment recours au portugais et à ses variantes pour expliquer des termes indo-anglais : *benzoin*, de *beijoin* (benjoin) ; *congee*, de *canja* (bouillon de poule) ; *curry*, de *caril* ; *catamaran*, de *catamarã* ; *mandarin*, de *mandarim* ; *mango*, de *manga* (mangue) ; *mangosteen*, de *mangostão* (mangouste) ; *monsoon*, de *monção* (mousson) ; *palanquin*, de *palanquim* ; *tank*, de *tanque* (réservoir) ; *vindaloo*, de *vinha d’alhos* ; ou *caste*, de *casta*.²⁸ Dalgado consigne encore des mots du pidgin anglais de Chine (15), langue commerciale des ports du sud de la Chine à base anglaise, mais qui aurait été précédée d’une variante du portugais. Citons ainsi le mot *joss-stick*, qui désigne les bâtons d’encens que les Chinois brûlent lors des célébrations religieuses, dans lequel *joss* proviendrait du portugais *deus* (dieu).

Goa devint capitale de l’État portugais de l’Inde en 1530. Lorsque le territoire fut récupéré par l’Inde en 1961, puis devint un État indien à langue officielle konkani en 1987, le portugais local amorça son déclin.²⁹ Cette tendance se dessinait déjà dans l’œuvre de Dalgado, dont le konkani était la langue maternelle. Ainsi son dictionnaire de la langue offre-t-il au lecteur, non pas la langue courante parlée dans les rues et largement influencée par des mots portugais, mais un konkani fortement influencé par

²⁸ YULE, Henry e BURNELL, A. C. (1996), *Hobson-Jobson: The Anglo-Indian Dictionary*, Ware: Wordsworth Reference.

²⁹ SARDESSAI, Manohar L. (1983), ‘The Portuguese Influence on Konkani’ *Journal of South Asian Literature*, Vol. 18, No. 1, pp. 155–158; WHERRITT, Irene (1985), ‘Portuguese Language Use in Goa’ *Anthropological Linguistics*, Vol. 27, No. 4, pp. 437–451; WHERRITT, Irene (1989), ‘Portuguese Loanwords in Konkani’ *Hispania*, Vol. 72, N^o. 4, pp. 873–881.

³⁰ DALGADO, Sebastião Rodolpho (2012), *Dicionario Portuguez-Komkani*, New Delhi: Asian Educational Services.

²⁸ YULE, Henry e BURNELL, A. C. (1996), *Hobson-Jobson: The Anglo-Indian Dictionary*, Ware: Wordsworth Reference.

²⁹ SARDESSAI, Manohar L. (1983), ‘The Portuguese Influence on Konkani’, *Journal of South Asian Literature*, Vol. 18, N^o 1, pp. 155–158; WHERRITT, Irene (1985), ‘Portuguese Language Use in Goa’, *Anthropological Linguistics*, Vol. 27, N^o 4, pp. 437–451; WHERRITT, Irene (1989), ‘Portuguese Loanwords in Konkani’, *Hispania*, Vol. 72, N^o 4, pp. 873–881.

According to research carried out in the 1980s by Irene Wherritt, a Spanish and Portuguese Studies scholar, the level of Portuguese language usage from 1961 onwards, was related to predictable social factors, such as religion, gender, and age. The Christian population, the women and the elderly, resorted to Portuguese in a higher proportion than the Hindus, the men, those that worked outside the domestic context, and the young, who were more likely to learn languages perceived as of higher status — besides the Konkani, the Marathi, the Hindi and the English. Even though Portuguese did not have direct contact with Hindi (together with English the official federal languages of India), the latter does contain various words of Portuguese origin; *almārī*, 'armário' (cupboard); *aspatāl*, 'hospital'; *kamrā*, 'quarto', from the Portuguese *câmara* (room); *cābi*, 'chave' (key); *mez*, 'mesa' (table); or *sābun*, 'sabão' (soap).

Identical situation occurs with other Indo-Aryan and Dravidian languages. In Tamil it is possible to identify the following words of Portuguese origin; *alamārī*, 'armário' (cupboard); *jannal*, 'janela' (window); *mēcai*, 'mesa' (table); *pēnā*, 'caneta', from the word *pena* (pen); or *rōjā*, 'rosa' (rose).

Equally interesting are the names of fruits which, although derived from American languages, were introduced in Asia by the Portuguese; *annāci*, 'ananás' (pineapple); *koyyā*, 'goiaba' (guava); or *pappāli*, 'papaia' (papaya).

The mutual linguistic and cultural exchanges with Japan are also often researched. The Portuguese arrived in Japan in 1543 and, almost immediately, entered a rather intense missionary activity that would eventually be forbidden by the Kanpaku 豊臣秀吉 Toyotomi Hideyoshi (1537–1598). Later, in 1639, Christians would be expelled from Japan and the Portuguese ships banned from the Japanese coast. Nonetheless, during the period of co-existence, many Portuguese words were absorbed by Japanese, mostly by the Nagasaki dialect. An estimated two to four hundred words do survive nowadays, most related to Catholicism. But others, associated to trade, warfare and culture, mainly covering clothing and culinary, do also remain in use³¹; *botan*, (*botāo*) ボタン (button); *karuta*, 'carta (*de jogar*)' かるた (playing card); *kasutera*, 'cake similar to 'pão-de-ló' from the word 'Castela' カステラ (sponge cake); *konpeitō*, 'confeito' こんぺいとう (sweet); *koppu*, 'copo' コップ (drinking glass); *miira*, 'múmia' ミイラ (mummy), from *mirra*,

le sanscrit.³⁰ Selon le travail entrepris dans les années 80 par la professeure d'Études espagnoles et portugaises Irene Wherritt, le degré d'usage de la langue portugaise à Goa à partir de 1961 est lié à des facteurs sociaux prévisibles, comme la religion, le genre et l'âge. Les chrétiens, les femmes et la population plus âgée auraient davantage recours au portugais que les hindous, les hommes — plus nombreux à travailler hors du contexte domestique — et les jeunes, qui ont tendance à acquérir/apprendre des langues de plus grand prestige (outre le konkani, le marathi, l'hindi et l'anglais). Bien que le portugais n'ait pas connu de contact direct avec l'hindi, langue officielle de l'Inde avec l'anglais, celui-ci contient plusieurs mots d'origine portugaise: *almārī*, d'«armário» (armoire); *aspatāl*, d'«hospital» (hôpital); *kamrā*, de «câmara» (chambre); *cābi*, de «chave» (clé); *mez*, de «mesa» (table); ou *sābun*, de «sabão» (savon). Il en va de même pour d'autres langues indo-aryennes et dravidiennes. En tamoul, on relève les lusitanismes: *alamārī*, d'«armário» (armoire); *jannal*, de «janela» (fenêtre); *mēcai*, de «mesa» (table); *pēnā* (stylo), venant de *pena* (plume); ou *rōjā*, de «rosa» (rose). Citons également les noms de fruits qui, provenant de langues originaires d'Amérique, furent introduits en Asie par les Portugais: *annāci*, «ananas»; *koyyā*, «goyave»; ou *pappāli*, «papaye».

Les influences linguistiques et culturelles mutuelles entre le Portugal et le Japon sont fréquemment l'objet d'études. Les Portugais seraient arrivés pour la première fois au Japon en 1543. Ils y menèrent une intense activité missionnaire, interrompue sous le shogunat de Toyotomi Hideyoshi (豊田秀吉 1537–1598), prohibition qui culmina en 1639, lorsque les chrétiens furent expulsés et les navires portugais interdits le long des côtes japonaises. Aux XVIe et XVIIe siècles, plusieurs emprunts portugais auraient été utilisés dans la langue japonaise, la plupart dans le dialecte de Nagasaki. On estime que subsisteraient à l'heure actuelle entre 200 et 400 mots d'origine portugaise en japonais, la majeure partie en lien avec la religion catholique, mais aussi un certain nombre s'inscrivant dans le domaine du commerce, de la guerre, de la culture et, surtout, de l'habillement et de la cuisine:³¹ *botan* ボタン, de «botão» (bouton); *かるた* *karuta*, de «carta» (carte à jouer); *カステラ* *kasutera*, de «Castela» (gâteau similaire au «pão-de-ló» portugais); *こんぺいとう* *konpeitō*, de «confeito» (friandise); コ

³⁰ DALGADO, Sebastião Rodolpho (2012), *Dicionario Portuguez-Komkani*, New Deli: Asian Educational Services.

³¹ JANEIRA, Armando Martins (1970), *O impacte português sobre a civilização japonesa*, Lisboa: Dom Quixote; BOXER, Charles Ralph & MOSCATO, Michael (éd.) (1979), *Papers on Portuguese, Dutch, and Jesuit Influences on 16th and 17th Century Japan: Writings of Charles Ralph Boxer*, Washington D.C.: University Publications of America, Inc; KONO, Akira (2001), 'Portuguese-Japanese Language Contact in 16th Century Japan' *Bulletin of Portuguese – Japanese Studies*, No. 3, pp. 43–51; SIQUEIRA, Josefina María Núñez (2014), *A Influência Portuguesa no Léxico Japonês* [Graduate Dissertation], Brasília: Universidade de Brasília.

(myrrh) used for embalming; *pan*, 'pão' パン (bread); *tabako*, 'tabaco' 煙草 (tobacco); or *tempura*, 天ぷら 'fried vegetables', related to the word *tempero* (seasoning).

The Batavian Indonesian, which included various Portuguese words, was influential for the modern press, wherefore such words ended up integrating the national language. *Boneka*, 'boneco/a', (doll); *jendela*, 'janela' (window); *keju*, 'queijo' (cheese); *kemeja*, 'camisa' (shirt); *kereta*, 'carro/automóvel' (car), from *carreta*; *lemari*, 'armário' (cupboard); *meja*, 'mesa' (table); *mentega*, 'manteiga' (butter); *minggu*, 'domingo/semana' (Sunday); *pesta*, 'festa' (party); *sabtu*, 'sábado' (Saturday); *sekolah*, 'escola' (school); or *sepatu*, 'sapato' (shoe).³²

East Timor is a rare instance in the generalized decline of the Portuguese language in Asia. It is estimated that the country encompasses 31 ethnic-linguistic groups and 46 'kingdoms'³³, but Portuguese, together with Catholicism, emerged as the means for the elites to resist the many years of Indonesian occupation. Following from East Timor's independence, both the language and the religion, remained a means of developing a national identity and of unifying the many decentralized ethnic-linguistic groups. Next to the Portuguese, the Tetum, also an official language, is not considered a creole, but an Austronesian language strongly impacted by Portuguese, lexically and grammatically, despite its considerable internal variation.³⁴ For evident historical reasons, the *tétum prasa*, the 'urban Tetum' variety spoken in Dili, the country's capital city, was strongly influenced by Portuguese, which, as a language of older literary tradition, remains more evident in the printed press, being facetiously referred as *tetunguese*, a mix of Tetum and Portuguese. ↗

ツブ *koppu*, de « copo » (verre); ミイラ *miira* (momie), du terme « mirra » appartenant au vocabulaire de l'embaumement; パン *pan*, de « pão » (pain); 煙草 *tabako*, de « tabaco » (tabac); ou encore 天ぷら *tempura*, de « tempero » (assaisonnement) et désignant des beignets de légumes.

L'indonésien de Batavia, qui inclut plusieurs mots empruntés au portugais, joua un rôle important dans le développement de la presse indonésienne, rôle qui entraîna l'intégration de ces emprunts dans la langue nationale : *boneka*, de « boneco/a » (poupée); *jendela*, de « janela » (fenêtre); *keju*, de « queijo » (fromage); *kemeja*, de « camisa » (chemise); *kereta* (voiture), de « carreta » (charrette); *lemari*, d'« armário » (armoire); *meja*, de « mesa » (table); *mentega*, de « manteiga » (beurre); *minggu* (dimanche, semaine), de « domingo » (dimanche); *pesta*, de « festa » (fête); *sabtu*, de « sábado » (samedi); *sekolah*, d'« escola » (école); ou *sepatu*, de « sapato » (chaussure).³²

Le Timor oriental fait figure de corps étranger dans le contexte général de déclin de la langue portugaise en Asie. On estime que le pays possède 31 groupes ethnico-linguistiques et 46 « royaumes ». ³³ Cependant, la langue portugaise et le catholicisme surgirent sur place comme un outil de résistance des élites face à l'annexion du territoire par l'Indonésie, amorcée à partir de 1974. Après l'indépendance du Timor oriental, aussi bien la langue que la religion catholique subsistèrent en tant qu'instrument de création à la fois d'une identité nationale et d'unification des nombreux groupes ethnico-linguistiques décentralisés. L'autre langue officielle du Timor oriental avec le portugais, le *tétoum*, conserve une grande influence lexicale et grammaticale portugaise et n'est habituellement pas considérée comme un créole, mais comme une langue austronésienne à part entière — notons cependant qu'elle se décline en de nombreuses variantes sur le territoire.³⁴ Pour des raisons historiques évidentes, le *tétum prasa*, « *tétoum de la ville* », parlé à Dili, est la variante la plus influencée par la langue portugaise. En vertu de sa tradition littéraire plus vaste, le portugais a une présence marquée dans l'univers des publications périodiques, qui emploie le *tetunguês*, terme espiègle mêlant « *tétoum* » et « portugais ». ↗

³² JONES, Russell, GRIJNS, C.D. & VRIES, Jan W. de (eds) (2007), *Loan-words in Indonesian and Malay*, Leiden: KITLV.

³³ PAULINO, Vicente (2012), 'Remembering the Portuguese Presence in Timor and Its Contribution to the Making of Timor's National and Cultural Identity' in JARNAGIN, Laura (éd.), *Portuguese and Luso-Asian Legacies in Southeast Asia, 1511–2011, Vol. 2, Culture and Identity in the Luso-Asian World: Tenacities & Plasticities*, Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.

³⁴ GREKSÁSOVÁ, Zuzana (2018), *Tetun in Timor-Leste: The Role of Language Contact in Its Development* [PhD Dissertation], Universidade de Coimbra.

³² JONES, Russell, GRIJNS, C.D. & VRIES, Jan W. de (éd.) (2007), *Loan-words in Indonesian and Malay*, Leyde: KITLV.

³³ PAULINO, Vicente (2012), « Remembering the Portuguese Presence in Timor and Its Contribution to the Making of Timor's National and Cultural Identity » in JARNAGIN, Laura (éd.), *Portuguese and Luso-Asian Legacies in Southeast Asia, 1511–2011, Vol. 2, Culture and Identity in the Luso-Asian World: Tenacities & Plasticities*, Singapour: Institute of Southeast Asian Studies.

³⁴ GREKSÁSOVÁ, Zuzana (2018), *Tetun in Timor-Leste: The Role of Language Contact in Its Development* [Dissertation de doctorat], Universidade de Coimbra.

Botany and medicine in the Portuguese overseas expansion

La botanique et la médecine au temps de l'expansion portugaise

RUI MANUEL LOUREIRO
ISMAT, CHAM-NOVA/FCT

The earliest exploration journeys along the African coast developed under the impetus of Prince Henry (1395 – 1460), prompted by a mix of geographic curiosity and material interests. By the mid-15th century, these expeditions, launched from Portuguese ports, had become immensely profitable following from the discovery of gold rich African regions and the development of the African slave trade. This early Portuguese contact with equatorial Africa, would have an impact of many consequences in most branches of knowledge, namely in the fields of botany and medicine.

Maritime expeditions were accompanied by significant written information, be it letters, informs or reports, describing the new geographic, natural, and human realities. As such, this documentation referred novel or little-known natural products, such as the kola nut, the dragon tree, the chili pepper, the long pepper, or the banana, that would become popular in Portugal and in other European regions, and which, beyond their evident dietary value, did also hold therapeutic properties. Early written reports also described unknown diseases that became responsible for increased mortality amongst Europeans, and whose more obvi-

Les premiers voyages d'exploration maritime des Portugais le long de la côte de l'Afrique se réalisèrent à l'instigation de Henri le Navigateur (1395 – 1460) et étaient motivés par un mélange de curiosité géographique et d'intérêts matériels. Au milieu du XVe siècle, ces expéditions, qui partaient des ports de la côte portugaise, étaient devenues extrêmement lucratives, grâce notamment à la découverte de régions africaines productrices d'or et au développement du commerce des esclaves africains. Les contacts établis par les Portugais dans les régions équatoriales d'Afrique eurent des conséquences diverses dans tous les champs de la connaissance et, en particulier, dans ceux de la botanique et de la médecine.

Les expéditions maritimes s'accompagnaient d'une production textuelle considérable, sous forme de lettres, d'informations et de rapports qui rendaient compte des nouvelles réalités géographiques, naturelles et humaines. C'est ainsi que les documents de l'époque faisaient référence à des produits naturels nouveaux ou peu connus, comme la noix de kola, le dragonnier commun, le piment, le poivrier long ou la banane, qui commencèrent à se répandre au Portugal et dans d'autres régions d'Europe et qui, outre

ous symptoms were fevers or diarrhoeas. In attempting to restore physical balance, the incipient medical knowledge resorted mainly to bleedings and enemas, specific diets, and several pharmacological compounds prepared as pills, herbal infusions, or skin patches.

By 1475, when the Portuguese ships were regularly crossing the Gulf of Guinea, the intention of pursuing a maritime route to India bypassing the African continent, whose real dimension was still unknown, arose from amongst the cosmographic lobby close to the crown. On the one hand, Portugal's technical developments in terms of astronomical navigation enabled the maturing of that Indian project cherished by King João II (r. 1481–1495). On the other hand, rumours of the East's fabulous riches in terms of medicinal substances, spices and precious stones had reached the Kingdom, and the possibility of intervening in the traffic of those precious commodities was being considered. The subsequent discovery of the Maritime Route to India, in the reign of King Manuel I (r. 1495–1521), would finally enable the direct contact of with the East, up until then only known in Europe through seldom reports by individual travellers.

Following from Vasco da Gama's journey, the Portuguese State of India would progressively grow and develop, establishing operational outposts in western Indian ports, and in other strategic Asian regions of perceived trading potential. By the mid-16th century, from its headquarters in Goa, the Portuguese Empire had expanded its area of influence from the Island of Mozambique, in Africa's eastern coast, to the peninsula of Macao, in southern China, to the Moluccas, in the farther regions of the Malay archipelago, the fortresses of Ormuz, gateway to the Persian Gulf, and Malacca, the two most important bastions of the Imperial network, a whole group of possessions in the Hindustani coast such as Diu, Bassein, Cannanore, now Kannur, Kochi and several others, and a restrict number of fortresses in the island of Ceylon, present day Sri Lanka.

Annually, thousands of people travelled in Portuguese caravels and carracks in severely deficient hygienic conditions. Due to poor quality of drinking water, shortage of fresh fruits and vegetables, deterioration of onboard food supplies, lack of appropriated clothing for thermal amplitudes and forced coexistence in enclosed and poorly aired spaces, mortality rates could reach over half of the on-board population. The most common and mortal disease was scurvy, which would spread when the ships would lose sight of land for long periods of three or four months. Little could do the barbers or physicians that seldom travelled in the ships, to control the spreading diseases with the limited ship's apothecaries' resources. On arriving in India, many passengers had to seek assistance in one of the various hospitals that were progressively established in the main outposts, and in which practised physicians and surgeons arrived from Portugal.

leur éventuelle valeur alimentaire, étaient également dotés de propriétés thérapeutiques. Les manuscrits informatifs relataient aussi l'existence de troubles de la santé inconnus jusqu'alors, à l'origine d'une augmentation de la mortalité parmi les Européens et dont les principaux symptômes étaient les fortes fièvres et les diarrhées. Le savoir médical européen de l'époque, encore rudimentaire, avait surtout recours à des saignées et des lavements afin de tenter de rétablir l'équilibre entre les humeurs corporelles, ainsi qu'à des diètes spécifiques et des mixtures pharmacologiques les plus diverses, appliquées sous forme de pilule, de tisane ou de cataplasme.

Vers 1475, lorsque les traversées portugaises du golfe de Guinée étaient désormais devenues régulières, surgit dans les milieux cosmographiques rattachés à la Couronne du Portugal l'idée de partir en quête du chemin maritime vers l'Inde, en faisant le tour du continent africain, dont on ignorait encore la véritable dimension. En effet, d'une part, les développements techniques opérés au Portugal dans les domaines de la construction navale et de la navigation astronomique servaient ce projet indien, défendu par le roi Dom João II (r. 1481–1495); d'autre part, les échos des fabuleuses richesses du monde oriental, se déclinant en produits naturels, épices et pierres précieuses, étaient arrivés au Portugal et la possibilité d'une intervention portugaise dans le trafic de ces luxueuses marchandises s'esquissait dans les esprits. La découverte de la route maritime vers l'Inde sous le règne de Dom Manuel Ier (r. 1495–1521) permit finalement le contact direct entre les Portugais et le monde oriental, qui, jusqu'alors, n'était connu en Europe qu'à travers les rares récits de voyageurs individuels.

Après le voyage de Vasco de Gama, l'« État portugais de l'Inde » se développa lentement avec l'établissement de bases opérationnelles dans les ports de la côte occidentale de l'Inde, ainsi que dans d'autres régions d'Asie stratégiquement intéressantes du point de vue des échanges commerciaux. Vers le milieu du XVI^e siècle, l'empire portugais, à partir du territoire indien de Goa, étendait son influence entre l'île de Mozambique, sur la côte orientale de l'Afrique, et la péninsule de Macao, sur le littoral méridional de la Chine, et jusqu'à l'archipel des Moluques, aux confins les plus orientaux de l'Insulinde, en passant par les forteresses d'Ormuz, à l'entrée du Golfe Persique, et de Malacca, sur la péninsule Malaise (les deux plus importants bastions de l'empire lusitain), par toute une série de possessions sur la côte du sous-continent indien (telles que Diu, Baçaim, Cannanore, Cochin et bien d'autres) et par un nombre limité de forteresses sur l'île de Ceylan.

Dans les caravelles et les nefes qui naviguaient année après année vers l'Inde voyagèrent des milliers de Portugais, dans des conditions d'hygiène en général très médiocres. La mortalité atteignait parfois plus de la moitié de la population à bord, en raison

While on the eastern coast of Africa, in ports such as Sofala, Mombasa or Malindi, the Portuguese had come across societies characterised by cultural traits that they could recognize, from previous contacts with Morocco and western Africa, on the Indian coast, in Arabia, Persia, the Malay peninsula, China or Japan, they were confronted with an array of social and cultural behaviours that were unknown to Europeans. Early-16th century travellers accounts were teeming with new information from those mysterious worlds. All through the century, letters, and other handwritten accounts, as well as chronicles and printed treaties, transmitted detailed information on those regions' natural world, their prevalent illnesses, and the medical practices encountered.

The Portuguese apothecary Tomé Pires, sent to India to supervise the quality of medicinal drugs and spices shipped in the India Route sea vessels, was one of the first to mention eastern botany and medicine. In 1516 Pires wrote a long letter to the king, containing a detailed list of natural components of therapeutic use that could be obtained in Goa, including worm bush, for the treatment of intestinal parasites; opium, of sedative properties; bindweed, a purgative; fynbus aloe, from the island of Socotra, used for dermatological ailments; sodium borate, of antiseptic and antifungal properties; sweet gum, a balm; and the rhubarb, of laxative properties. This information would be broadly expanded in the *Suma Oriental* manuscript, a comprehensive description of the Asian world, completed by Tomé Pires in 1516, and forwarded to the Portuguese monarch.

In the following decades, as they settled in the eastern African and Asian coasts, the Portuguese deepened their knowledge of, and attempted to adapt to the various societies, albeit maintaining most of their original social and cultural behaviours. The fever outbreaks, the diarrhoeas, the illnesses, the inflammations, as well as the injuries resulting from frequent military conflict, continued to be dealt with by physicians and surgeons following western medicine traditions. Nonetheless, some growing phenomena of cultural miscegenation would eventually become apparent in medical practices, with European physicians increasingly resorting to their eastern counterpart's local knowledge. Extant Portuguese

de la mauvaise qualité de l'eau, du manque de fruits et de légumes frais, de la dégradation des aliments entreposés dans le navire, de l'absence de vêtements appropriés pour faire face aux amplitudes thermiques, de la cohabitation forcée dans des espaces clos. La maladie la plus fréquente et la plus mortelle était le scorbut, qui se disséminait lorsque les embarcations restaient en mer pendant trois ou quatre mois. Les barbiers et les praticiens qui étaient parfois du voyage ne pouvaient pas faire grand-chose avec les moyens du bord face aux maladies qui se propageaient rapidement. À l'arrivée en Inde, nombreux étaient les passagers de la Route des Indes qui devaient recevoir des soins dans les établissements hospitaliers installés dans les principaux comptoirs portugais et où travaillaient des médecins et des chirurgiens venus du Portugal.

Tandis que sur la côte orientale de l'Afrique, dans des ports tels que Sofala, Mombasa ou Malindi, les Portugais trouvèrent des sociétés dotées de traits civilisationnels qu'ils pouvaient reconnaître grâce aux contacts préalables établis au Maroc et sur toute la côte occidentale de l'Afrique, sur le littoral de l'Inde et dans d'autres régions d'Asie, comme l'Arabie, la Perse, l'Insulinde, la Chine ou le Japon, ils découvrirent toute une panoplie de nouvelles pratiques sociales et culturelles, jusque-là inconnues des Européens. Les récits rédigés par les voyageurs portugais qui se rendirent dans le monde oriental au cours des premières décennies du XVI^e siècle étaient remplis d'informations sur ces nouveaux mondes inconnus ou très peu connus auparavant. Et, tout au long de ce siècle, de nombreuses lettres et relations manuscrites, ainsi que des chroniques et des traités imprimés, s'attachèrent à fournir des informations plus ou moins détaillées sur le monde naturel de ces régions orientales, les maladies qui s'y déclaraient et quelques pratiques médicales des différents peuples rencontrés.

L'apothicaire Tomé Pires, envoyé en Inde avec la mission de contrôler la qualité des substances naturelles et des épices qui étaient embarquées sur les navires de la Route des Indes, fut l'un des premiers informateurs à faire référence à la botanique et à la médecine du monde oriental. En 1516, il écrivit une longue lettre au souverain portugais qui contenait une liste détaillée des produits naturels intéressants sur le plan thérapeutique susceptibles d'être



Portuguese fleet in India, from the *Memória das Armadas* (c. 1570).
Flotte portugaise en Inde, d'après la *Memória das Armadas* (vers 1570).

apothecaries lists from those territories, attest to the increasing use of local products in the compositions of distilled waters, antidotes, purifiers, skin patches, ointments, oils, and electuaries.

It was also not uncommon that in Goa the Europeans would resort to Hindu doctors, followers of ayurvedic principles based on diets, oils, massages, and meditation exercises. In other territories, such as Macao, they would appeal to traditional Chinese medicine, whose practitioners worked with acupuncture, massages, moxibustion and herbal therapy. The China root, a Chinese autochthonous climbing plant of therapeutic properties, was circulated through the Portuguese networks, eventually arriving in Europe together with its reputation in the treatment of sexually transmitted infections. And the tea herb, consumed by the Chinese, had also

obtenus à Goa. Il mentionnait, entre nombre d'autres plantes : le bouvier (*Spigelia anthelmia*), indiqué pour le traitement des parasites intestinaux; l'opium, doté de propriétés anesthésiantes; le tit rose de bois (*Ipomoea turpethum*), utilisé comme purgatif; l'aloès de Socotra, employé en cas de problème dermatologique; le borax (ou borate de sodium hydraté), doté de propriétés antiseptiques et antifongiques; le storax liquide ou benjoin, utilisé comme baume; et la rhubarbe, possédant des propriétés laxatives. Ces informations furent par la suite largement développées dans le manuscrit intitulé *Suma Oriental*, volumineuse description du monde asiatique que Tomé Pires termina en cette même année 1516 et qu'il remit au roi du Portugal.

Au fil des décennies suivantes, à mesure que s'étendaient et se développaient leurs comptoirs dans plusieurs régions de la côte orientale de l'Afrique et sur le long littoral asiatique, les Portugais firent leur apprentissage du monde oriental, auquel ils cherchèrent à s'adapter, tout en conservant un grand nombre de leurs pratiques sociales et culturelles d'origine. Les fièvres, les diarrhées, les malaises, les intoxications, les inflammations, mais aussi les blessures résultant des conflits militaires fréquents continuaient d'être soignés par les médecins et les chirurgiens portugais, selon la tradition de la médecine occidentale. Parallèlement, on vérifiait d'importants phénomènes de mixité culturelle sur le plan des pratiques médicales, avec le recours par les Européens à des savoirs transmis par des praticiens asiatiques. Ainsi, on dispose aujourd'hui de plusieurs listes composées par des apothicaires de l'époque vivant dans des établissements portugais en Orient, qui attestent de l'utilisation croissante de produits locaux dans la composition d'eaux distillées, thériaques, purgatifs, cataplasmes, onguents, huiles et électuaires.

À Goa, il n'était pas rare que les Portugais aient recours à des médecins hindous, qui suivaient les principes ayurvédiques, basés sur des diètes, des huiles, des massages et des pratiques de méditation. Dans d'autres comptoirs, comme, par exemple, à Macao, les Portugais demandaient parfois l'aide de praticiens de médecine traditionnelle chinoise, qui avaient recours à l'acupuncture, aux massages, à la moxibustion et à la phytothérapie. La « racine

some diffusion amongst the Portuguese as a tonic and stimulant. In Japan, reached in the 1540s, the symbiotic process seems to have been inverted, as were the Japanese that assimilated some European medical practices that were disseminated by missionaries, namely in surgery. A Jesuit medical doctor, Luís de Almeida, who founded a western hospital in a southern Nippon potentate, was a major contributor in the spreading of *Namban-jin*, or 'southern barbarians', medicine.

Although Brazil was first reached in 1500, the south American coast would only be colonised rather intensely, much later. Those lands, nonetheless, would soon reveal their riches, in terms of so far unknown natural produce such as avocados, peanuts, pineapples, sweet potatoes, cashews, sunflowers, guava, yucca, maize, papaya or tomato. Well beyond their dietary and nutritional value, many of these vegetable novelties were also used in making remedies, that were gradually divulged by the Portuguese in other continents. If the colonisers were able to extract considerable benefits from their encounter with Brazil, the opposite was considerably more tragic, as the dissemination of diseases yet unknown in the New World, such as smallpox, would be catastrophic for Amerindian peoples.

Another American plant that spread quite rapidly through the maritime trade was tobacco, considered a real panacea. On stressing this plant's narcotic effects, the humanist Damião de Góis, in a passage of his book *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*, published in Lisbon in 1566–1567, also alludes to its therapeutic potential, referring that in Brazil there were 'many fragrant and medicinal herbs, different from ours, amongst which is the one we call smoking, but that I would call holy-herb, [...] of which virtue I could insert here miraculous things, that I have seen myself, mainly in desperate cases of ulcerous abscesses, fistulae, cancer, polyps, inflammations, and many other cases' (pt. I, cap. 56).

In terms of eastern medical practices and natural world, the more thorough and informative printed work was undoubtedly the monumental treaty '*Colóquios dos simples, drogas e coisas medicinais da Índia*', published by Garcia de Orta in Goa, in 1563. By then, this Portuguese physician had lived in Goa for 30 years, dedicating his time to medicine and to trading Asian natural products. In addi-

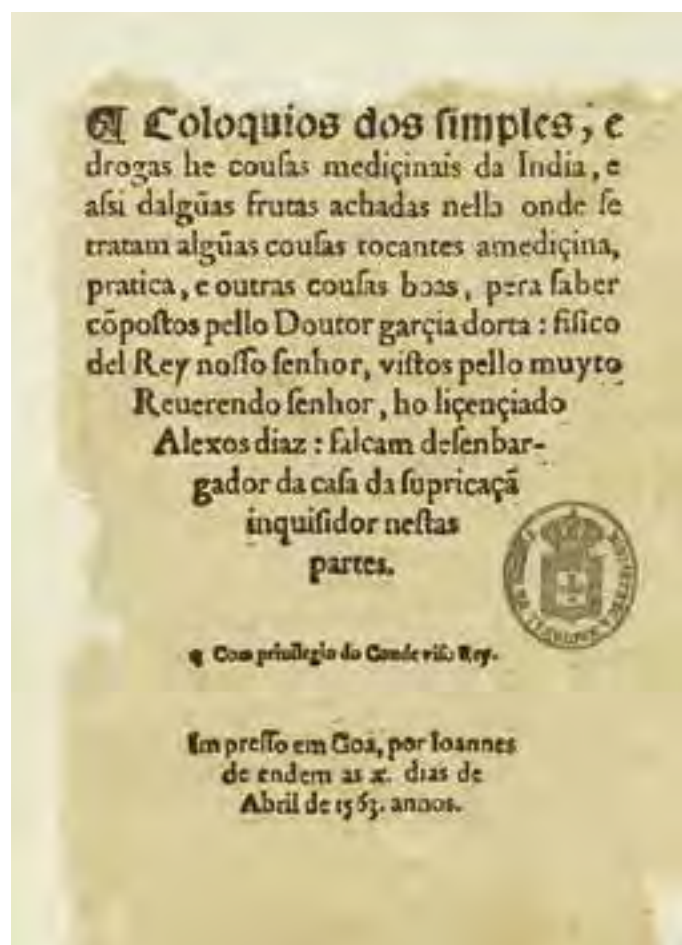
de Chine» (*Smilax china*), plante grimpante locale aux propriétés thérapeutiques, fut l'objet d'une énorme diffusion à travers les réseaux portugais et arriva en Europe où elle acquit une grande renommée dans le traitement des maladies vénériennes. Le thé, très consommé par les Chinois, rencontra un certain succès parmi les Portugais en tant que fortifiant ou stimulant. Au Japon, que les Portugais atteignirent pour la première fois dans les années 1540, le processus de symbiose semble s'être fait en sens inverse. En effet, ce furent les Japonais qui absorbèrent un certain nombre de pratiques médicales européennes, notamment dans le domaine de la chirurgie, amenées dans la péninsule nipponne par les missionnaires qui s'y installèrent. Parmi eux se distingua le jésuite Luís de Almeida, médecin de formation, qui fonda un hôpital de type occidental dans le sud du Japon, contribuant de ce fait à la diffusion de la médecine des *namban-jin* (littéralement, les « Barbares du sud », tels que les Portugais étaient localement désignés).

Les Portugais arrivèrent pour la première fois au Brésil en 1500, mais ce n'est que bien plus tard qu'ils commencèrent à coloniser intensivement le littoral oriental de l'Amérique du Sud. Cela dit, les terres brésiliennes s'avèrent immédiatement très riches en produits naturels inconnus en Europe, comme, entre bien d'autres, l'avocat, la cacahouète, l'ananas, la patate douce, le cajou, le tournesol, la goyave, le manioc, le maïs américain, la papaye ou encore la tomate. Un grand nombre de ces nouveautés végétales à grande valeur nutritive, dont certaines étaient également utilisées dans la fabrication de médicaments, furent progressivement diffusées par les Portugais sur les autres continents. Si les Portugais tirèrent ainsi d'énormes bénéfices de leur contact avec le Brésil, le revers de la médaille fut beaucoup plus tragique : la propagation de maladies auparavant inexistantes dans le Nouveau Monde, comme c'était le cas de la variole, provoqua une mortalité énorme parmi les Amérindiens.

L'une des plantes américaines qui ne tarda pas à circuler sur les routes maritimes établies par les Portugais fut le tabac, considéré dès le début comme une véritable panacée. L'humaniste portugais Damião de Góis, dans un passage de sa *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel* (*Chronique du bienheureux roi Dom Manuel*), publiée à



Engraving of Chinese wood, *Tratado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales*, Cristóvão da Costa (Burgos, 1578).
Gravure sur bois chinois, *Tratado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales*, Cristóvão da Costa (Burgos, 1578).



Front page of the 1st edition of the *Colóquios dos simples e Drogas da Índia* (Goa, 1563).
Première page de la 1ère édition des *Colóquios dos simples e Drogas da Índia* (Goa, 1563).

Lisbonne en 1566 – 1567, après avoir signalé les effets narcotiques de cette plante, faisait aussi allusion à son potentiel thérapeutique et mentionnait qu’au Brésil existaient « de nombreuses herbes odorantes et médicinales, différentes des nôtres, parmi lesquelles se trouve celle que nous désignons sous le nom de ‘fumo’ [fumée], et que j’appellerais ‘herbe sainte’, [...] qui compte parmi ses vertus des choses miraculeuses dont j’ai pu moi-même témoigner, spécialement dans des cas désespérés d’abcès ulcéreux, de fistules, de tumeurs, de polypes, de délire, et j’en passe » (pt. I, chap. 56).

Dans le domaine des pratiques médicales et du monde naturel oriental, l’œuvre éditée la plus complète est, sans aucun doute, le traité monumental de Garcia de Orta, *Colóquios dos simples e drogas e cousas medicinaes da Índia* (*Colloques des simples et des drogues de l’Inde*), imprimé à Goa en 1563. Ce praticien portu-

tion to his clinical experience, Orta took care to maintain regular contacts with indigenous physicians, with whom he compared means of diagnostic and remedies for the many endemic diseases that afflicted the expatriate communities.

As such, his work introduced an encyclopaedic panorama on the medicinal commodities widely available in the Orient, with detailed information on their names, origins, main characteristics, therapeutic uses, and commercial value. In parallel, the *Colóquios dos simples*, included numerous clinical cases that identified the main diseases and their most common treatments.

In the work's index it is possible to highlight many natural products that are analysed by this naturalist in subsequent chapters, or '*colóquios*', and which had some therapeutic property that is always listed, as for example: ambergris, used as cordial and aphrodisiac; the asafoetida, for increasing appetite and for stomach afflictions; the cannabis, a powerful narcotic; the Borneo camphor, cicatrizing and anti-inflammatory; cloves, of analgesic properties; the datura, a pain reliever; coral swirl, an anti-diarrheal; bezoar, anti-poisons; and so on. As such, the reader would be equipped with a sort of treatment guide for infirmities that were prevalent in the Orient, in which were also duly highlighted any indigenous remedial novelties.

One of the novelties spread by Garcia de Orta, was the description of symptoms and treatment of cholera, the mention included in the work's index, a clear paradigm of his methodology: '*Colerica passio*, known in Índia as *morxi*, kills in 24 hours; includes the symptoms, and the Indians and our treatments; and the cases that happened to the author' (fl. 241v).

As such, in relation to many of the described infirmities as to the natural medicines listed, the '*Colóquios dos simples*' features side by side in the western and the eastern views, leaving the reader the possibility of choosing between them, or sometimes even recommending specific Asian procedures or ingredients.

In the century and a half that elapsed between the 1415 Portuguese expedition to Ceuta, and the 1563 publication of Garcia de Orta's work, the Portuguese maritime epic performed a decisive role in the opening of the world, bringing into direct and regular

gais résidait en Inde depuis une trentaine d'années, pratiquant la médecine tout en se consacrant au commerce de produits naturels asiatiques. Parallèlement à son expérience clinique, il avait pris soin de maintenir des contacts réguliers avec des physiciens orientaux. Ils confrontaient leurs modes de diagnostic et de traitement des nombreuses maladies endémiques qui affectaient la communauté portugaise expatriée. Son œuvre présente un panorama véritablement encyclopédique sur les plantes médicinales disponibles dans le monde oriental, accompagnées d'informations sur leur nom, leur origine, leurs principales caractéristiques, leurs applications thérapeutiques, ainsi que leur valeur commerciale. En parallèle, cet ouvrage contient de nombreux cas cliniques, identifiant les principaux problèmes de santé et les pratiques les plus courantes.

L'index de cette œuvre répertorie de nombreux produits naturels qui sont ensuite analysés dans des chapitres successifs (ou « colloques ») par le botaniste portugais. Leurs propriétés thérapeutiques sont toujours mises en avant. Citons, parmi d'autres, l'ambre gris, utilisé comme fortifiant et aphrodisiaque; l'asa-foetida, pour ouvrir l'appétit et conseillée en cas de problèmes d'estomac; le haschich, puissant narcotique; le camphre de Bornéo, cicatrisant et anti-inflammatoire; le clou de girofle, aux propriétés analgésiques; la datura, aux effets narcotiques; la neige arctique (*Wrightia antidysenterica*), aux propriétés antidiarrhéiques; le galanga, contre les flatulences; le bézoard, souverain contre les venins; et ainsi de suite. Le lecteur des *Colloques des simples* se retrouvait ainsi face à une sorte de guide de traitement des troubles de santé prédominants en Orient, qui mettait dûment en évidence les nouveautés thérapeutiques d'origine asiatique.

Parmi les nombreuses nouveautés diffusées par Garcia de Orta se détache la description des symptômes et du traitement du choléra. La référence faite par le physicien portugais dans l'index de l'ouvrage est emblématique de sa méthodologie: « La *Colerica passio*, qui s'appelle en Inde *morxi*, tue en 24 heures; on citera ses symptômes et la manière de la traiter chez les Indiens et la nôtre; ainsi que des cas témoignés par l'auteur » (fl. 241v). Ainsi, relativement à de nombreuses maladies décrites et à un grand nombre de produits naturels répertoriés, les *Colloques des simples* présentaient

contact regions and peoples that were previously isolated or mutually unknown. This first globalization process was characterized by the intense circulation of caravels, carracks, and galleons along new maritime routes, and by the many diverse folk carrying animals, natural produce, artefacts, techniques, and ideas, as well as diseases and the knowledge to treat them, that travelled aboard those ships. In terms of botany and medicine, the Portuguese overseas expansion had indelible effects that contributed decisively to changing the world's configuration in the first modernity. And the '*Colóquios dos simples*', that in the 16th century was widely circulated in Europe in successive synopses and translations, represents a Portuguese most valuable contribute to that early globalization exercise. ↗

en parallèle la vision occidentale et la vision orientale, laissant au lecteur la possibilité de choisir entre les deux ou conseillant même parfois l'adoption de procédures ou d'ingrédients d'origine asiatique.

Au cours du siècle et demi qui sépara l'expédition portugaise à Ceuta (en 1415) et la publication de l'œuvre de Garcia de Orta à Goa (1563), les grands voyages maritimes des Portugais contribuèrent de manière décisive à l'ouverture du monde, mettant en contact direct et régulier de nombreuses régions qui étaient auparavant isolées ou ne se connaissaient pas les unes les autres. Cette première mondialisation se caractérisa par l'intense circulation des caravelles, nefes et galions sur des routes maritimes novatrices. À bord de ces navires voyageaient les individus les plus divers, qui amenaient avec eux des animaux, des produits naturels, des objets, des techniques et des idées, mais aussi des maladies et des manières de les traiter. L'expansion portugaise dans les domaines de la botanique et de la médecine eut également des conséquences indélébiles, qui contribuèrent de manière décisive à modifier la configuration du monde à l'aube de la modernité. Les Colloques des simples, qui connurent dès le XVIe siècle une large diffusion en Europe grâce à la publication de plusieurs épitomés et traductions en de nombreuses langues, sont ainsi emblématiques de la contribution portugaise à ce premier mouvement de mondialisation. ↗

SUGGESTED BIBLIOGRAPHY/SUGGESTIONS BIBLIOGRAPHIQUES

CARVALHO, Teresa Nobre, *Os Desafios de Garcia de Orta: Colóquios dos simples e drogas da Índia*. Lisbon / Lisbonne, Esfera do Caos, 2015.

FERRÃO, José E. Mendes, *A Aventura das Plantas e os Descobrimentos Portugueses*. Lisbon / Lisbonne, Instituto de Investigação Científica Tropical / Fundação Berardo / Chaves Ferreira Publicações, 2005.

MAGALHÃES, Joaquim Romero, *The Portuguese in the 16th Century World: Areas and Products*. Lisbon / Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

MARGARIDO, Alfredo, *As surpresas da flora no tempo dos Descobrimentos*. Mafra: ELO, 1994.

ORTA, Garcia de, *Colóquios dos simples e drogas da Índia*, ed. Conde de Ficalho, 2 vols. Lisbon / Lisbonne, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987 (*fac-simile of the 1891 – 1895 edition*).

RUSSELL-WOOD, A. J. R., *A World on the Move: The Portuguese in Africa, Asia, and America, 1415 – 1808*. Manchester: Carcanet, 1992.

SUBRAHMANYAM, Sanjay, *The Portugueses Empire in Asia, 1500 – 1700: A Political and Economic History*. Chichester: Wiley Blackwell, 2012.

Food for thought. Plant exchange and global foodways in the early modern world

Réflexions gastronomiques. Partages de plantes et carrefours alimentaires au début de l'Époque Moderne

ANDRÉ GUILHERME MAGALHÃES

NOVA/FCT

The exploration of the western African coast, set in motion by the Portuguese with the conquest, in 1415, of the Moroccan city of Ceuta, was the starting point for a new trading enterprise, that included the global exchange of foodstuffs and condiments.

Recently, Professor José Eduardo Ferrão published a work, titled *'A Aventura das Plantas e Os Descobrimentos Portugueses'*¹, that emphasises the major role of Portuguese seafarers and explorers in that unique process. Ferrão argues that, considering the handling of the expansion and colonization policies, and their patterns in the 16th and 17th centuries, Portugal's role was considerably more relevant than that of neighbouring Spain.

Contrarily to Spanish colonization, during that period essentially centred in the New World, Portugal explored not only the Americas, but also the African and Asian continents. It was that geographic reach that turned it into the main player in this exchange.

¹See: FERRÃO, José E. Mendes, *A Aventura das Plantas e Os Descobrimentos Portugueses*, Lisbon: Chaves Ferreira Publicações, 2005.

Les voyages d'exploration de la côte occidentale de l'Afrique, initiés par le royaume du Portugal à partir de la conquête de la place forte musulmane de Ceuta en 1415, et les échanges de produits alimentaires et de condiments qui en découlèrent amorcèrent un mouvement commercial à l'échelle globale.

Le professeur José Eduardo Ferrão a récemment publié une œuvre qui souligne le rôle que les navigateurs et les explorateurs portugais jouèrent dans ce processus. Dans ce livre, intitulé *A Aventura das Plantas e Os Descobrimentos Portugueses*¹, il défend que la manière dont fut menée la politique d'expansion et de colonisation portugaise aux XVIe et XVIIe siècles et ses contours conduisirent le Portugal à jouer un rôle bien plus important que sa voisine, l'Espagne. Ainsi, contrairement à la colonisation espagnole qui, durant un certain temps, se centra principalement sur le Nouveau Monde, le Portugal explora et colonisa non seulement

¹Voir: FERRÃO, José E. Mendes, *A Aventura das Plantas e Os Descobrimentos Portugueses*, Lisbonne: Chaves Ferreira Publicações, 2005.



The fact that Portugal took control of various Atlantic islands, such as the archipelagos of Madeira, the Azores and Cape Verde, was a determining factor to enable the movement of plants, as these islands temperate and semi-tropical climates, permitted the acclimatization of many species before their transfer to continental Portugal, operating as 'Botanic Laboratories' in the Europeanizing of the foodstuffs from Africa, Asia, or the Americas.

This vast interchange network represented a fundamental shift in gastronomy's global history, and Portugal's contribute should be better known and recognized. Well before Columbus, the navigators at the service of King João I of Portugal, understood that, if the main motivation for the 'Maritime Expansion' was the enrichment of the Crown's treasury, that could only be achieved by the establishment of precisely located outposts along the coast, and on the Macaronesia islands, that could secure strategic advantages, as well as access to drinking water and food.

As such, let's see who the main players were, in this true epic of foodstuffs and flavours.

THE MADEIRA ARCHIPELAGO

In 1418, João Gonçalves Zarco and Tristão Vaz, discover the Porto Santo Island and in the following year, they land on the larger island of Madeira. Soon after the early settling of Madeira, a prosperous cycle of wheat production begins, introduced to the island by those pioneers. Production surplus was exported to Portugal and to the newly set trading outposts on the African coast. This period lasted between 1430 and 1460, but population growth and the introduction of a new and more profitable crop, sugar cane, caused the general decline of wheat production.

Although there is evidence of sugar cane production in the Algarve since the al-Andalus period, the first plants introduced into Madeira, where imported from Sicily at the behest of Prince Henry. The focus on this crop, with the purpose of producing sugar, then considered a spice, and a valued and expensive commodity in Europe, contributed greatly for the island's wealth. It was also in Madeira, in the context of sugar cane cultivation, that slave labour was first employed in the Portuguese colonial context. As Ferrão states, 'sugar cane and sugar production were the main source for financing the Portuguese expansion, at least until the crossing of the Cape of Good Hope'.

By 1500 Madeira was the main worldwide sugar exporter. Its sugar was considered of superior quality and much valued in the Portuguese court, in England and in Flanders. Madeiran production was highly competitive in relation to the Mediterranean sugar that was produced in Sicily, in Morocco or in Egypt. Flemish merchants particularly, exchanged sugar for Flemish art, such as

l'Amérique, mais aussi l'Afrique et l'Asie. C'est précisément cette ampleur géographique du mouvement expansionniste portugais qui fit de ce pays le principal protagoniste de ce grand partage.

Par ailleurs, le fait que le Portugal possédait des îles sur l'Atlantique — les archipels de Madère et Porto Santo, des Açores et du Cap-Vert —, constitua un facteur de viabilité déterminant pour ces échanges de plantes. En effet, les climats tempérés et semi-tropicaux des îles permettaient à de nombreuses espèces de s'acclimater avant d'être plantées sur le continent européen, faisant dès lors fonction de « laboratoires botaniques » dont l'objectif était d'eupéaniser les espèces végétales venues d'Afrique, d'Asie et d'Amérique.

Ce vaste mouvement de partage donna lieu à un changement fondamental dans l'histoire de la gastronomie, au sein duquel la contribution portugaise est souvent peu connue et reconnue.

Bien avant Christophe Colomb, les navigateurs au service du roi Dom João Ier comprirent que, pour enrichir les coffres de la Couronne — principale motivation de l'expansion maritime —, il était impératif de créer des postes avancés soigneusement choisis le long de la côte et sur les îles de l'actuelle Macaronésie, afin de garantir des avantages stratégiques, ainsi que l'accès à l'eau potable et à des aliments.

Penchons-nous à présent sur les principaux acteurs de cette épopée des aliments et de leurs saveurs.

L'ARCHIPEL DE MADÈRE

En 1418, João Gonçalves Zarco et Tristão Vaz découvrirent l'île de Porto Santo et, l'année suivante, ils débarquèrent sur l'île de Madère. Le peuplement fut immédiatement suivi d'un premier cycle prospère de production de blé, introduit sur l'île par les premiers colons. Les excédents de la production étaient exportés vers le Portugal et vers les premiers comptoirs de la côte atlantique de l'Afrique. Cette période dura entre 1430 et 1460, puis l'augmentation de la population et surtout l'apparition d'une culture plus lucrative, celle de la canne à sucre, entraîna le déclin de la production de blé.

Bien que la production de canne à sucre soit avérée en Algarve depuis l'époque d'al-Andalus, les premières plantes introduites à Madère furent importées de Sicile, sur ordre du prince Henri le Navigateur. Ce pari sur la culture de la canne à sucre dans le but de produire du sucre marchandise extrêmement valorisée dans les diverses cours européennes où elle atteignait des prix très élevés (considéré en ce temps-là comme une épice), contribua grandement à la richesse de l'île. Comme l'affirme Ferrão, « la canne à sucre et le sucre représentèrent la grande source de financement des Grandes découvertes, du moins jusqu'au dépassement du cap de Bonne-Espérance ».

the altar piece and the painted ceiling of Funchal's Cathedral, as well as many other artworks now in the collection of the city's Museum of Sacred Art.²

The second half of the 15th century witnesses an increasing development in the production of confectionary and fruit preserves, which will also become of crucial importance for the island's economy. The reputation of Madeiran confectionary spread throughout Europe, reaching its highest point with the 1579 embassy sent to Pope Leo X, which carried preserves and a sugary hardened paste, known as *alfenim*³, as gifts to the pontiff.

All through the 'Maritime Expansion' period, for its geographic position, soil characteristics and climatic conditions, the archipelago maintained an important role in the interchanging of plants, particularly fruit-bearing, from Africa, South America, and Asia.

Even nowadays in Madeira's markets, particularly in Funchal's farmers market, it is possible to measure the abundance of exotic fruits, by the profusion of Madeiran bananas, mangoes and loquats from southwest Asia, cherimoyas, guavas, papayas, avocados, pitangas and various types of passion fruits from southern America, and grapes, cherries, pears, apples, citron, and chestnuts, introduced from continental Portugal.

One other product that endures in Madeira's cuisine from the early days of expansion, is the cuscus, made from durum wheat flour, that arrived with the early Muslim slaves. Even today, its artisanal preparation is very similar to the one that is still documented in northern Africa.

THE AZORES

In 1427, Diogo de Silves, discovers the western and central Azorean islands. Pioneered in the 15th century, particularly in relation to Madeira and the Azores, the exchange of plants between the various world regions, saw considerable increase during the following century, with the Portuguese settlement in India and Brazil.⁴

The Azores first economic cycle, starting from the last quarter of the 15th century, was characterized by cereal production and exporting, and referred to as the 'Wheat Cycle'. The islands emerge as the kingdom's provision granary, also supplying the African trading outposts, Madeira, and the trade with the Canary Islands.

²See: NUNES, Naidea, *Palavras Doces, Terminologia e Tecnologia Históricas e Actuais da Cultura Açucareira*, Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, 2003.

³See: VIEIRA, Alberto, *Alfenim da Madeira para o mundo, Funchal: Cadernos de divulgação do CEHA*, no. 8, 2015; NUNES, Naidea *O açúcar de cana na ilha da Madeira: do Mediterrâneo ao Atlântico Terminologia e tecnologia históricas e actuais da cultura açucareira*, Funchal: Universidade da Madeira, PhD Dissertation, 2002.

⁴See: ALMEIDA, Luis Ferrand de, *Aclimação de plantas do Oriente no Brasil durante os séculos XVII e XVIII*, Coimbra: Revista Portuguesa de História, Tomo XV, 1975.

En 1500, l'île était le premier territoire exportateur de sucre du monde, considéré de qualité supérieure et était très apprécié à la cour portugaise, en Angleterre et en Flandre. Sur l'île, les commerçants de Flandre échangeaient des œuvres d'art contre du sucre, troc à l'origine de la peinture de l'autel et du plafond en bois décoré de la cathédrale de Funchal, ainsi que de nombreuses œuvres d'art flamandes conservées aujourd'hui au musée d'Art sacré de la ville.²

À partir de la seconde moitié du XVe siècle, on assista au développement de la fabrication de confiseries et de conserves de fruits. L'industrie de la conserve acquit un rôle prépondérant dans l'économie de l'île. La renommée des confiseries locales se répandit dans toute l'Europe, connaissant son apogée avec l'ambassade envoyée au pape Léon X en 1579, qui emmenait avec elle des conserves et des confiseries en pâte à sucre.³

Au long de la période de l'expansion maritime portugaise, en vertu de sa situation géographique et de ses caractéristiques pédoclimatiques, l'archipel de Madère continua d'occuper une place importante dans les échanges de plantes, en particulier fructifères, originaires d'Afrique, d'Amérique du Sud et d'Asie.

Aujourd'hui encore, les marchés de Madère témoignent de l'abondance de fruits exotiques amenés sur le territoire : étals de bananes de Madère, mangues et nèfles originaires du Sud-Ouest asiatique, annonces, goyaves, papayes, avocats, cerises de Cayenne et plusieurs variétés de fruits de la passion venus d'Amérique du Sud, châtaignes, raisins, cerises, poires, pommes et cédrats, tous introduits à partir du Portugal continental.

Parmi les produits qui s'installèrent dans la cuisine de Madère à l'époque de l'expansion maritime, on trouve le couscous, fabriqué à partir de farine de blé dur et amené sur l'île par les esclaves arabes aux premiers temps du peuplement. À l'heure actuelle, son mode de préparation artisanale présente de fortes similitudes avec celui pratiqué en Afrique du Nord.

LES AÇORES

En 1427, Diogo de Silves découvrit les îles açoriennes occidentales et orientales. Débutés au XVe siècle, notamment autour de Madère et des Açores, ces échanges connurent un essor au siècle suivant, avec l'établissement des Portugais en Inde et au Brésil.⁴

²Voir : NUNES, Naidea, *Palavras Doces, Terminologia e Tecnologia Históricas e Actuais da Cultura Açucareira*, Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, 2003.

³Voir : VIEIRA, Alberto, *Alfenim da Madeira para o mundo, Funchal: Cadernos de divulgação do CEHA*, no. 8, 2015; NUNES, Naidea *O açúcar de cana na ilha da Madeira: do Mediterrâneo ao Atlântico Terminologia e tecnologia históricas e actuais da cultura açucareira*, Funchal: Universidade da Madeira, Thèse de doctorat, 2002

⁴Voir : ALMEIDA, Luis Ferrand de, *Aclimação de plantas do Oriente no Brasil durante os séculos XVII e XVIII*, Coimbra: Revista Portuguesa de História, Tomo XV, 1975.



Karl Briullov, *Madeira Landscape*.
Karl Briullov, *Paysage de Madère*.

In a privileged geographic position, in the path to both the east and the west Indies, the Azores islands, and particularly the Bay of Angra, became a strategic stopover for provisioning of ships. As such, the needs for ever increasing quantities of hard tack, justified the focus on cereal production, developed in almost all the larger islands. Another essential supply for ships was wine, a product that will define another highly prosperous period, the 'Wine Cycle', that will eventually last all the way through to the mid-19th century.

Soon, exotic produce started to arrive from the most remote origins, namely the spices, which rapidly entered local recipe books. Even today, the Azorean meat sausages are higher rated than those from the continent, the rumps are spicy, and the salted and hot pepper paste, is a ubiquitous seasoning. The cuscus is also a delicacy in Santa Maria, the island that absorbed more Moorish elements during the peopling of the archipelago.

It was also during that period that bitter oranges were introduced by the early settlers. Originally taken into Portugal during the golden years of the Northern African and Peninsular Caliphate,

Le premier cycle économique des Açores, à partir du dernier quart du XVe siècle, se caractérisa par la production et l'exportation de céréales — ce qui lui valut l'appellation de « cycle du blé ». Les Açores surgirent alors comme le grenier à blé officiel du royaume, des comptoirs en Afrique et de Madère, servant même au commerce avec les Canaries.

Par sa position privilégiée sur la Route des Indes et sur celle des Indes occidentales, Angra devint un arrêt stratégique d'approvisionnement des navires. Les besoins de se ravitailler en biscuits expliquent le développement de la production céréalière sur presque toutes les îles. Parmi les principaux produits embarqués sur les neufs, il y avait le vin, donnant lieu au développement de la culture de la vigne. C'est ainsi que le « cycle du vin » représenta une nouvelle période de prospérité, qui dura jusqu'au milieu du XIXe siècle.

Les produits exotiques se mirent à arriver des destinations les plus reculées, notamment les épices qui prirent rapidement place dans les recettes locales. Aujourd'hui encore, les charcuteries açoriennes sont plus épicées que celles du continent, l'*alcatra* (plat à base de rumsteck) est piquante et la *pimenta-da-terra* (pâte de poivron salée et piquante) est un assaisonnement omniprésent sur les tables de l'archipel. Quant au couscous, il est considéré comme un « délice de Santa Maria », l'île ayant reçu le plus de Maures à l'époque.

C'est aussi lors de la première phase de peuplement de l'archipel qu'y auraient été introduites les oranges amères, amenées au Portugal à l'âge d'or du califat islamique en Afrique du Nord et dans la péninsule ibérique, vers le XIe siècle. Les graines de ces fruits servaient à obtenir des porte-greffes, leur jus comme condiment

in the 11th century, their seeds were used for obtaining rootstocks, the juice as condiment, and the peels for making marmalade. The first sweet oranges will eventually also arrive from India in the early-16th century.

In the 18th century oranges were exported to England and to France, and from the island of Faial to north America. But it was in the 19th century that the cultivation and exporting of oranges became of major importance for some of the island's economy, upstaging traditional exports of cereals and wine, and kickstarting the new 'Oranges Cycle'.

Other exotic crops did also experience virtuous cycles in the Azores, such as tobacco, sweet potato, pineapple, and even tea, introduced in the early-19th century by Chinese experts recruited to instruct the islanders from northern São Miguel, in the technique of tea cultivation.

THE CAPE VERDE ISLANDS

Diogo Gomes and the Italian Antonio de Noli, reach the Cape Verde archipelago in 1460, not detecting any trace of previous human occupation.

For their strategic location, the islands soon became an important trade and provisioning outpost. Right at the intersection of the maritime routes, that were determined by the dominant Atlantic winds, Cape Verde was the point that all the Crown fleet ships had to cross.

To ensure the full supply of the vessels that crossed from the kingdom to the tropics, or of those that returned from the long and dangerous journeys, the Portuguese, according to João de Barros, introduced 'all the seeds and plants and other things with which they planned to people and to settle the land'.⁵ They also introduced feral goats, which multiplied in such a manner that hides were exported to Europe. Later, all the feral goats in the Island of Boavista had to be slaughtered, as they destroyed the cotton plantations.

On their return from America, expeditions would leave propagules, plants, and seeds in the archipelago, which would be preserved and reproduced, and eventually taken to continental Africa and the Orient, by other passing fleets. These moves explain the fact that, although semiarid and of limited agricultural potential, the Cape Verde Islands are endowed with extremely rich and widely varied flora.

From Europe, the Portuguese did also carry a wide variety of fruits and vegetables, that were acclimatised and took root up to the present day. Gaspar Frutuoso, a 16th century Azorean

et leur pelure à fabriquer de la confiture. Les premières oranges douces arrivèrent d'Inde au début du XVI^e siècle. Au XVIII^e siècle, on exportait déjà des oranges vers l'Angleterre et la France, et elles étaient également acheminées depuis l'île de Faial jusqu'en Amérique du Nord. Mais c'est au XIX^e siècle que la culture et l'exportation de l'orange s'affirma comme une activité fondamentale dans l'économie de certaines îles açoriennes, finissant par se superposer aux exportations traditionnelles de céréales et de vin — s'ouvrait un nouveau cycle économique, le « cycle des oranges ».

D'autres cultures exotiques firent l'objet d'un cycle privilégié aux Açores, comme le tabac, la patate douce, l'ananas et même le thé. Ce dernier, introduit au début du XIX^e siècle, conduisit d'ailleurs au recrutement d'experts chinois pour enseigner leur art aux habitants de la côte nord de l'île de São Miguel.

LES ÎLES DU CAP-VERT

En 1460, Diogo Gomes et l'Italien Antonio de Noli firent pour la première fois escale sur l'archipel du Cap-Vert, où ils ne découvrirent aucun vestige de présence humaine antérieure. Étant donné leur position stratégique, ces îles servirent d'entrepôt commercial et de ravitaillement. Situé à la croisée des routes maritimes déterminées par les vents dominants de l'Atlantique, le Cap-Vert était le point de passage de toutes les flottes de la Couronne.

Pour assurer l'approvisionnement complet des navires qui se dirigeaient vers les tropiques ou revenaient au royaume après un long et pénible voyage, les portugais y introduisirent, dans les mots de João de Barros, « toutes les graines, les plantes et autres choses permettant de peupler le territoire et de se reposer à terre ». ⁵ Ils amenèrent des chèvres, qu'ils laissèrent en liberté, conduisant à leur reproduction rapide. Tant et si bien qu'on les exportait en Europe et que, à un moment donné, il fallut même abattre toutes les chèvres sauvages de l'île de Boavista car elles portaient atteinte aux plantations de coton.

Il est par ailleurs possible qu'en revenant d'Amérique les expéditions y aient laissé des plantes et des graines, qui résistèrent et se reproduisirent sur place. Ensuite, d'autres flottes les emmenaient vers le continent africain ou asiatique — ou vice versa. Cette hypothèse explique que ces îles, dont le climat semi-aride n'est pas globalement favorable au développement agricole, soient dotées d'une flore richissime et variée.

De Lisbonne fut emmenée au Cap-Vert une grande variété de fruits et de produits horticoles. Gaspar Frutuoso, prêtre et historien açorien du XVI^e siècle, écrivit qu'il avait trouvé au Cap-Vert « de nombreux fruits à pépins [agrumes] et autres fruits, tels

⁵BARROS, João de, *Asia*, Lisbon, 1552.

⁵BARROS, João de, *Asia*, Lisbonne, 1552.





Caspar Schmalckalden, *Ribeira Grande, Santiago, Cap-Vert.*
 Caspar Schmalckalden, *Ribeira Grande, Santiago, Cap-Vert.*

priest and historian, wrote that in Cape Verde, he had found ‘many citrines and other fruits, pears, figs, melons, grapes that last all year round’ and even ‘many banana trees that grow figs similar to cucumbers called bananas’. Frutuoso does also refer that, in the Island of Santiago there are ‘many palm trees that grow coconuts’, that is ‘Indian nuts’. Later, the introduction of the coconut into Bahia, in Brazil, will have a determinant role in forming the Brazilian cuisine identity.

Cape-Verdean merchants had also strong influence in commercial activities along the African coast, mainly in the Senegambia region, contributing determinately for the transatlantic interchange of vegetal species, that would change the dietary habits of people on both sides of the Atlantic: maize arrives in Cape Verde from Salvador of Bahia in 1550, becoming a major crop in most islands.

Circa 1600, merchant islanders began selling maize surpluses along the western African coast, from Senegambia to the Coast of Elmina. Today, maize is the most widespread cereal in the African continent. Contrasting with more industrialised world regions, in which most of maize crops are destined to become animal feed

que des poires, des figues, des melons, des raisins qui poussent toute l’année», ainsi que «de nombreux bananiers qui donnent des fruits en forme de concombre et que l’on appelle bananes». Il raconta aussi que, sur l’île de Santiago, il y avait «de nombreux palmiers donnant des cocos», autrement dit, «la noix de l’Inde». L’introduction de la noix de coco à Bahia joua plus tard un rôle déterminant dans la formation de l’identité culinaire brésilienne.

Il est vrai que les commerçants cap-verdiens jouissaient d’une grande influence sur les activités commerciales de la côte africaine, notamment en Sénégambie, contribuant ainsi fortement aux échanges transatlantiques de variétés végétales qui changèrent à jamais les régimes des peuples des deux côtés de l’océan. Ainsi, le maïs commença par arriver au Cap-Vert en 1550, en provenance de Salvador de Bahia, et devint une importante culture sur presque toutes les îles de l’archipel. Vers 1600, les commerçants des îles se mirent à vendre les excédents de maïs le long du littoral occidental africain, entre la Sénégambie et la Côte de l’Or. Le maïs est aujourd’hui la céréale la plus produite sur le continent africain. Par contraste avec les pays plus industrialisés, où la majeure partie du maïs cultivé se destine au fourrage ou est utilisé comme matière-première industrielle, 95 % du maïs produit en Afrique se destine à l’alimentation humaine. Au Cap-Vert, c’est l’ingrédient principal du plat national, la *cachupa*.

Au sein de la grande variété de fruits tropicaux que l’on trouve au Cap-Vert, la papaye figure comme le plus emblématique : au menu de tout visiteur il y aura toujours l’incontournable confiture de papaye accompagnée de fromage (de chèvre). Le papayer est sans doute l’arbre fruitier le plus répandu dans tout le monde

or industrial raw material, in Africa, 95% of maize production is destined to human consumption and, in Cape Verde is the main ingredient to the national dish, *Cachupa*.

From the various tropical fruits grown in the archipelago, the papaya is undoubtedly the most characteristic, and no visitor to the country is unfamiliar with the dessert of Papaya with goats' cheese. Possibly the most widespread fruit tree in the tropical world, the papaya grows fruit all year round, and there is no yard or patch in Cape Verde without such a tree.

THE CHILLI PEPPER COAST

As they sailed along the African coast, the navigators baptized the various regions, and the natural features they encountered, according to their specific interest. As such, navigation reference points were named Gold River, in western Sahara, Cape Blanc, in Mauretania, Cape Verde, on the coast of Senegal, or Cape Three Points in present day Ghana. Similarly, food producing regions became known as the Rice Coast, between Senegal and Liberia, close to the Banana Islands in Sierra Leone, and the Chilli Coast.⁶

Commonly, the term 'chilli', or '*malagueta*' in Portuguese, refers to a specific variety of *Capsicum frutescens*, a slender elongated pepper, that can vary in size and in hot peppery qualities, used as condiment. Already traded by the Portuguese, '*malaguetas*', or 'paradise grains' for the Italians who believed in its aphrodisiac properties, arrived via the Saharan routes, and were listed as products with benefits granted to the Portuguese merchants by King Edward I, in the 1303 *Carta Mercatoria*, that regulated England's foreign trade.

Being a valued commodity, it immediately attracted the Crown's attention and, from 1462, the Portuguese imposed certain routes to the caravans that carried this spice from Timbuktu, in modern day Mali, to the region between Sierra Leone and the Gulf of Guinea, which would become known as '*Malagueta*' Coast.

THE ELMINA COAST

In 1469, King Afonso V agreed the leasing of the Guinean and chilli trade monopoly to the Lisbon merchant Fernão Gomes, imposing in return the exploration of 100 leagues of coast per year, the crown reserving the gold trade rights at the Arguim outpost, as well as those for the sale of ivory. The Portuguese reached Cape Saint Catherine, just south of the Equator, and Fernão Pó, Annobón, and both Saint Tomé and Saint Antão Islands, the latter eventually becoming the Island of Príncipe.

tropical : donnant des fruits tout au long de l'année, c'est un arbre que l'on trouve dans tous les jardins et potagers du Cap-Vert.

LA « CÔTE DU PIMENT »

À mesure qu'ils avançaient le long du littoral africain, les navigateurs baptisaient les régions et les accidents géographiques qu'ils découvraient, en fonction de leurs intérêts. Ainsi, plusieurs points de référence de la navigation prirent des noms comme « Rio de Ouro » (« rivière d'or ») dans le Sahara occidental, « cap Blanc » en Mauritanie actuelle, « cap Vert » sur la côte du Sénégal ou « cap des Trois-Pointes » au Ghana actuel. Des régions productrices d'aliments reçurent des noms tels que « Côte du Riz », entre le Sénégal et le Liberia, voisine des îles des Bananes, en Sierra Leone actuelle, et de la « Côte du Piment » (*Costa da Malagueta*).⁶

Dans la langue courante, le mot « malagueta » désigne une variété spécifique de l'espèce *Capsicum frutescens*, un piment fin et allongé, à taille et puissance variables, très utilisé comme condiment. Les marchands portugais commercialisaient déjà auparavant des *malaguetas* ou *graines du paradis* (comme les appelaient les Italiens qui croyaient en leurs vertus aphrodisiaques). Elles provenaient des routes du Sahara et étaient inscrites sur la liste de produits dotés de privilèges accordés par le roi Édouard Ier d'Angleterre aux commerçants portugais dans sa *Carta Mercatoria* de 1303, qui réglementait le commerce extérieur.

S'agissant d'une marchandise de grande valeur, la *malagueta* suscita aussitôt l'intérêt de la Couronne portugaise et, à partir de 1462, les navigateurs portugais établirent des routes de caravanes qui ramenaient cette épice de Tombouctou (actuel Mali) jusqu'en Gambie et dans la zone entre la Sierra Leone et le golfe de Guinée — qui prit le nom de « Côte du Piment ».

LA CÔTE DE L'OR

En 1469, Dom Afonso V loua au marchand lisboète Fernão Gomes le monopole du commerce en Guinée et de la *malagueta*, privilège qu'il recevait à condition d'explorer cent lieues de côte par an. La Couronne portugaise conservait ses droits sur le commerce de l'or du comptoir d'Arguin et sur la vente de l'ivoire. Les navigateurs portugais arrivèrent alors jusqu'au cap de Sainte-Catherine, au sud de l'équateur, ainsi qu'aux îles de Fernando Pó (Bioko), Annobón, São Tomé et Santo Antão (Príncipe). Parallèlement au commerce prospère de l'or, cette région produisait de grandes quantités de vin et d'huile de palme, de noix de kola, de prunes de Guinée et de riz, probablement de la variété *Oryza glaberrima*.

⁶See: FICALHO, Conde de, *Memória sobre a Malagueta*. Lisbon: Agência Geral das Colónias, 1945.

⁶Voir: FICALHO, Conde de, *Memória sobre a Malagueta*. Lisbonne: Agência Geral das Colónias, 1945.



Guilherme Paes de Menezes, *Cidade de São Paulo da assumpção de Loanda*, 1755.
 Guilherme Paes de Menezes, *Cidade de São Paulo da assumpção de Loanda*, 1755.

In addition to the prosperous gold trade, the region produced wine and palm oil, kola nuts, guinea plums and rice, probably of the species *Oryza glaberrima*.

The gold trade reaching substantial figures rather rapidly, King João II ordered the building of Elmina Castle, on the Gold Coast, to protect this valuable commodity, and to secure the crown monopoly over the Guinean trade, that the 1497 Treaty of Alcáçovas, would entrench.⁷

Saint Jorge of Elmina, Arguim, Cape Verde and Saint Tomé, represented the four fundamental nuclei of the Portuguese presence on the western coast of Africa. From Saint Tomé, arrived in Elmina, now on the Ghana coast, many varieties of fruits and vegetables from the Americas and the Orient, which still endure in Ghana's rural landscape and define the country's cuisine as one of the more exuberant in Africa.

⁷See: FREUDENTHAL, Aida, *Património de Influência Portuguesa. Elmina [São Jorge da Mina]*, Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2010

Le commerce de l'or atteignit rapidement des dimensions considérables, conduisant Dom João II à ordonner la construction de la forteresse de Saint Georges de la Mine dans le but de défendre les intérêts portugais et de garantir le monopole de la Couronne sur le commerce de Guinée, consacré par le traité d'Alcáçovas, en 1497.⁷

Saint Georges de la Mine, Arguin, le Cap-Vert et São Tomé formaient les quatre centres fondamentaux de la présente portugaise sur la côte occidentale africaine. Via São Tomé arrivèrent à Saint Georges de la Mine (actuellement Elmina, sur la côte du Ghana) une grande variété de fruits et de légumes originaires d'Amérique et d'Orient, qui font aujourd'hui partie du paysage rural du Ghana et font de la cuisine de ce pays l'une des plus exubérante d'Afrique.

SÃO TOMÉ-ET-PRÍNCIPE

Les donataires des îles et vassaux du roi firent venir sur l'île des groupes de colons, constitués de fils de juifs castillans qui n'avaient pas le droit de rester dans le royaume plus que durant une période de transit, d'artisans, de quelques nobles exilés et d'esclaves importés du continent africain — les seuls à réussir à s'adapter au climat équatorial, humide et chaud. Les maladies tropicales exterminèrent une grande partie de ces premiers colons.

Avec l'introduction de la culture de la canne à sucre, l'élevage de bétail et le commerce des esclaves, São Tomé prospéra rapidement et devint, au XVIe siècle, le plus grand exportateur de sucre d'Afrique.

⁷Voir: FREUDENTHAL, Aida, *Património de Influência Portuguesa. Elmina [São Jorge da Mina]*, Lisbonne: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbonne, 2010.

SAINT TOMÉ AND PRÍNCIPE

The islands recipients and king's vassals, took groups of settlers, formed by the children of Castilian Jews, that were not allowed to remain in the kingdom beyond their transit period, artisans, some noblemen, and convicts, as well as slaves from the African continent, the only people seemingly capable of adapting to the harsh equatorial climate. Humid and hot, ridden with unknown tropical diseases, the islands would decimate most of these early populations.

With the introduction of sugar cane and cattle farming, the islands prospered rapidly, becoming the largest African sugar exporter in the 16th century. For its geographical location it would also become a major trading outpost in the route between the Africa and Brazil.

Plants, fruits, and seeds arrived from the African continent and from Europe. Exotic species from Asia and the Americas, grow and propagate in the islands fertile soils. All that is planted or sown, grows fast and in quantity. The African yam, the Brazilian cassava or the Asian yam become 'strength food' for the African populations. From India arrived the jackfruit, a verdant tree of enormous and highly nutritious fruits, that immediately entered local dietary habits. From these islands it was taken to Brazil where it became a popular delicacy.

It was also here that the earliest attempts at transplanting spices from India, Ceylon and the Moluccas took place, in addition to the various species of African peppers. Cinnamon, pepper, and ginger flourished, but its cultivation was forbidden by the Crown as it presented a threat to the Indian spices' monopoly.

With the end of the 'Sugar Cycle', and the production transfer to Brazil, an interregnum of approximately 200 years would cause a tremendous economic decline of severe consequences for the lives of the local populations.⁸ The 19th century introduction of coffee and cocoa from Brazil would open new opportunities for the archipelago, boosted by the influx of Portuguese migrants and the exclusion of freed slaves.

Saint Tomé and Príncipe would reach the apex of its development for a short time in the years before World War I, becoming the largest worldwide cacao producer. From that period of plenty, remain ruins of splendid colonial manors and abandoned cocoa fields, but also a natural nursery with unique natural life, that preserves specimens of most edible plants, fruits, and spices.

THE KINGDOMS OF KONGO AND ANGOLA

In August 1482, Diogo Cão reaches the mouth of the River Zaire. Following instructions from his King, he sent a gift to the *Manicongo*,

⁸See: SEIBERT, Gerhard, *Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social*, Anuário Antropológico, vol. 40 no. 2, 2015.

Des plants, des fruits et des graines arrivent d'Afrique et d'Europe. Des variétés exotiques d'Asie et d'Amérique ne tardèrent pas à débarquer et à se développer dans les sols fertiles des îles. Tout ce qui était planté poussait rapidement et abondamment. L'igname d'Afrique, le manioc du Brésil et le taro d'Asie s'installèrent comme principal aliment des populations noires. D'Inde arriva aussi le jaquier, arbre verdoyant donnant des fruits gigantesques et très nourrissants, qui intégrèrent rapidement le régime local. De là, il fut emmené au Brésil, où il se diffusa sur l'ensemble du territoire et y devint très populaire.

C'est ici qu'eurent lieu les premières tentatives de transplantation d'épices d'Inde, de Ceylan et des Moluques, venant compléter les différentes espèces de piments africains. La cannelle, le poivre et le gingembre connurent un franc succès, mais leur culture fut interdite par la Couronne car elle constituait une menace au monopole des épices venues des Indes.

La fin du cycle du sucre et le transfert des structures de production au Brésil entraîna un flottement de l'activité pendant près de deux siècles, durant lequel on assista à un déclin économique qui eut des conséquences sur la qualité de vie des populations créoles locales.⁸

Une seconde colonisation, favorisée par l'introduction du café et du cacao du Brésil, débuta au XIXe siècle, par des arrivées plus massives de colons blancs et par la marginalisation des affranchis et, suite à l'abolition de l'esclavage en 1875, par l'introduction d'une nouvelle catégorie sociale, celle des serviteurs venus d'Angola, du Cap-Vert et du Mozambique.

São Tomé atteignit l'apogée de son développement. Les grands propriétaires et les compagnies coloniales géraient de grandes fortunes : quelques années durant, juste avant la Première Guerre mondiale, l'archipel était devenu le plus grand producteur mondial de cacao. De cette période faste il reste les ruines des splendides demeures coloniales et des domaines agricoles abandonnés, mais également une pépinière à l'état sauvage qui abrite des spécimens de presque toutes les plantes alimentaires, des fruits et des épices ramenés des quatre coins du monde dans le cadre de cet extraordinaire mouvement de partage.

LES ROYAUME DU KONGO ET D'ANGOLA

En août 1482, Diogo Cão atteint l'embouchure du fleuve Zaire. Obéissant aux directives de son souverain, il envoya un cadeau au Manikongo, le seigneur local, accompagné d'un message de paix. Il parvint ainsi à établir de bonnes relations avec le roi du Kongo,

⁸Voir : SEIBERT, Gerhard, *Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social*, Anuário Antropológico, vol. 40 n° 2, 2015.

the local leader, accompanied by a peace message. He thereby manages to develop close relations with the King of Kongo, who soon wished to forge strong friendship ties with King of Portugal, by having himself baptized, and by taking the name João (of Kongo). He will also allow the settling of the priests that were necessary for the conversion of his subjects. One of his sons, who would succeed him on the throne, was also baptized with the name Afonso, in honour to the heir to the Portuguese crown.

With Kongo a Portuguese protectorate, commercial trade maintained a significant evenness for the first decades of the 16th century, the most profitable being copper, ivory and slaves, who were exchanged for goods arriving from Portugal, from other points in the African coast, and from Brazil, including maize, and later cassava, peanuts, and sweet potatoes.

Later, believing that that territory was rich in silver deposits, the Portuguese opened negotiations with the *Ngola*, ruler of the Kingdom of Dongo, to the south, and tributary of the Kingdom of Kongo. On arriving in Loanda, they introduced themselves to King N'gola Kiluanje, the kingdom becoming known as Angola — N'Dongo.

Soon, the Angolan coast would become a strategic reference in commercial trade routes, either eastern or western. In 1575, Paulo Dias de Novaes landed in the so-called Island of Goats, nowadays the Island of Luanda. On arrival, King Kiluanji Kia Samba, allowed him to occupy a hilltop on which he built a fortress, hence founding the settlement and the captaincy of Saint Paulo of Loanda, the de facto earliest European colony in Africa.

Luanda would become an enormous outpost, generating immense wealth that spawn the greed of rival powers, such as Holland, who eventually occupied the city for a seven-year period, with the purpose of exporting slaves to the Brazilian northeast, a region they had occupied since 1630.

Portuguese influence would spread inland via successful trade routes, which also promoted the exchange of plants and seeds from other continents, determinant impacting the dietary habits of African peoples.

To the Angolan coast arrived maize and cassava to make *funge*, the peanuts for *moamba de ginguba* and *paracuca*, the indispensable *jindungo*, soul of all Angolan dishes, the tomato, and the peppers from Brazil. But also the pineapple, the pitanga, the guava, the juicy cashew, the papayas, the passion fruits, the avocado, and the cherimoya. From Goa came the banana trees, the mangoes and the coconuts, ginger, and lemon grass.

From Angola to Brazil, went the oil palm, the black-eyed beans and the okra, the essential ingredient for *carurú*. For all this diversity, Angola is today one of the more culturally diverse coun-

qui fit aussitôt part de sa volonté de créer des liens d'amitié avec le roi du Portugal. Il se fit baptiser sous le nom de Jean Ier du Kongo et permit aux prêtres de rester sur son territoire et de procéder à l'évangélisation de ses sujets. L'un de ses fils, qui lui succéda plus tard sur le trône, fut également baptisé et reçut le nom d'Alphonse, le même que celui de l'héritier de la couronne du Portugal.

Le Kongo devint un protectorat portugais et s'adonnait à un commerce régulier au cours des premières décennies du XVI^e siècle. Les marchandises les plus rentables étaient le cuivre, l'ivoire et les esclaves échangées contre des produits venus du Portugal, d'autres points de la côte africaine et du Brésil, dont du maïs américain et, plus tard, du manioc, des cacahouètes et de la patate douce.

Par la suite, ils se mirent à négocier avec le *Ngola*, seigneur du royaume de Ndongo, plus au sud, tributaire du royaume du Kongo, mus par la croyance qu'il y avait là-bas de grands gisements d'argent. Lorsqu'ils arrivèrent à Loanda, ils se présentèrent devant le roi qui portait le titre de *N'gola Kiluanji* et surnommèrent ce royaume « Angola-N'Dongo ».

La côte du royaume d'Angola devint un point stratégique des routes commerciales, aussi bien orientales que du Nouveau Monde. Paulo Dias débarqua sur l'île des Chèvres (actuelle île de Luanda) en 1575. Sur place, il reçut la permission du roi Kiluanji Kia Samba d'occuper la colline de São Paulo, où il fonda la localité de São Paulo de Loanda en y construisant une forteresse, capitainerie qui deviendrait la première colonie européenne en Afrique.

Luanda se transforma en l'un des plus grands entrepôts du continent africain, ce qu'aviva la convoitise des puissances concurrentes du Portugal. La Hollande finit d'ailleurs par occuper Luanda pendant près de sept ans, car elle avait besoin d'esclaves pour le Nord-Est du Brésil, région qu'elle occupait depuis 1630.

L'influence des lusitains s'étendit à l'intérieur du continent, à travers de prospères routes commerciales. C'est ainsi que l'échange de plantes et de graines venues d'autres continents se mit à contaminer de manière durable les régimes alimentaires des peuples africains. Du Brésil arrivèrent au littoral angolais le maïs et le manioc, utilisé pour le *funge*, la cacahouète, pour la *moamba de ginguba* et la *paracuca*, l'indispensable piment *jindungo*, âme de tous les plats angolais, la tomate qui adoucit le *muzongue* et rafraîchit le *súmate*, le poivron pour le *calulú*; l'ananas pour la *kissângua*, la cerise de Cayenne, la goyave, la cajou et son fruit juteux et sa noix apéritive, la papaye, le fruit de la passion, l'avocat et l'annone; le tabac pour les pipes à eau des Tchokwé du royaume Lunda. De Goa arrivèrent les bananiers, les manguiers et les cocotiers, le gingembre et la citronnelle.

D'Angola furent amenés au Brésil le palmier à huile — l'or des quilombos de Bahia qui donne sa couleur à la *moqueca* et dans

tries in Africa, and one that is proud of its ethnographic heritage and gastronomic distinctiveness.

BRAZIL

The 1500 arrival of Pedro Álvares Cabral fleet would permanently change the reality of a territory up until then undisturbed by outer impact. Brazilian nature was so generous and fertile, and its inhabitants so peaceful, that very rapidly, land occupation and colonization reached proportions never seen in the Old World.

Portuguese settlers had by then considerable experience in the cultivation of sugar cane, first in the Atlantic Islands, and later in Saint Tomé, where they developed and perfected the plantation model tested in Madeira. Brazil's fertile lands, however, would allow for much larger plantation areas. To the sugar cane will be added other crops that had much demand in Europe, such as coffee and cocoa, which, when consumed required sugar.

To Brazil arrive settlers and adventurers from all corners of the world, and its first capital city, *São Salvador da Bahia de Todos os Santos*, becomes one of the most modern and cosmopolitan cities in the world, truly the first American metropolis.

Salvador is the earliest melting pot in the New World, the crucible of a new cuisine that mixed the best of three different worlds: the culinary techniques and traditions of Europe, the New World produce, and the empiric knowledge of the African slave women. From this fusion emerged the Bahia cuisine, complex, sophisticated, and delicious, and so unique that today has been raised to the status of intangible cultural heritage. And from it will surface all the others, developing their own identity as, progressively, men break new ground and tame nature.⁹

From Africa the Terra Brasilis will receive the slaves, foundation of the monumental construction that still is the Brazilian nation, but also the oil palm, the Angolan or Guinean fowl that will spread through the hinterland, the okra, the hibiscus, the smoked and sun-dried fish and shrimp, the black-eyed beans, the soghum, the watermelon and the scarlet eggplant. 'The coconut palm would have arrived second-hand from eastern Africa, Sofala, Quelimane, Mozambique, Zanzibar, Mombasa'. Second-hand because originally it had come from Goa, with the mangoes, the ginger, the turmeric, the pepper, the cloves, and the cinnamon, but whose cultivation the Crown had forbidden.

To Africa went pineapples, papayas, the essential cassava, peanuts, guava and strawberry guava, and the cashew that expands in both coasts.

⁹See: CASCUDO, Luís da Câmara, *Antologia da Alimentação no Brasil*, São Paulo: Global Editora, 2008.

lequel on frit l'*acarajé*, nourriture des dieux à base d'haricots niébés emmenés à Salvador par les esclaves du Bénin — et le gombo, ingrédient essentiel du *carurú*.

Ainsi, l'Angola est l'un des pays africains à la plus grande diversité culturelle, doté d'un vaste patrimoine ethnographique et d'une impressionnante richesse gastronomique.

LE BRÉSIL

L'arrivée au Brésil de la flotte dirigée par Pedro Álvares Cabral en 1500 changea pour toujours la réalité d'un territoire jusqu'alors laissé pratiquement à l'abri de toute influence extérieure. La nature y était tellement généreuse et fertile, et les habitants tellement pacifiques que, très rapidement, l'occupation des sols et la colonisation prirent des proportions jamais vues auparavant.

Les colons bénéficiaient de leur grande expérience de la culture de la canne à sucre, acquise sur les îles atlantiques et surtout à São Tomé, où ils avaient développé et perfectionné le modèle de plantation créé à Madère. Les terres fertiles trouvées au Brésil permirent d'accroître l'échelle des plantations. La canne à sucre fut complétée par d'autres cultures très demandées en Europe, comme le café et le cacao, dont la consommation exigeait l'ajout de sucre...

Au Brésil arrivèrent des colons et des aventuriers venus des quatre coins du monde. Leur première capitale, São Salvador da Bahia de Todos os Santos, devint l'une des villes les plus modernes et les plus cosmopolites du monde, la première grande métropole d'Amérique. Salvador représenta le premier « melting-pot » du Nouveau Monde, creuset d'une cuisine nouvelle qui réunissait le meilleur de trois mondes : les techniques culinaires et les traditions d'Europe, les produits du Nouveau Monde et le savoir empirique des *mucamas* esclaves d'Afrique.

C'est ainsi que naquit la cuisine bahianaise, complexe, sophistiquée et délicate, au caractère à ce point unique qu'elle est considérée comme un patrimoine intouchable. Cette cuisine donna naissance à toutes les autres, qui acquièrent leur identité à mesure que les hommes se frayaient un chemin dans l'arrière-pays, domptant la nature, soumettant les Indiens, construisant des demeures, donnant naissance aux métis et créant toute une nouvelle classe de travailleurs ruraux.

Du point de vue des produits alimentaires, on peut dire que le Brésil représente le sommet cardinal du « triangle de mer » engendré par les Grandes découvertes, principal émetteur de cet immense partage ouvert par le mouvement de l'expansion maritime portugaise.⁹

⁹Voir: CASCUDO, Luís da Câmara, *Antologia da Alimentação no Brasil*, São Paulo: Global Editora, 2008.



Carlos Julião, *Slave Women, Brazil*.
 Carlos Julião, *Femmes Esclaves, Brésil*.

Brazil becomes the greatest jewel in the Portuguese Empire, to where people from all over the world converge; settlers, convicts, adventurers, noblemen, philosophical travellers; and where all exotic commodities abound; precious stones, gold, the most refined wares, the whitest linens, a true tropical splendour where a very particular identity is forged, a *modus vivendi* that crosses all social layers, that emanates from the kitchens, that is enjoyed at the most refined tables, or across a Bahian stall.

MOZAMBIQUE

Sailing along the eastern coast of Africa, Vasco da Gama lands at the Island of Mozambique in 1498, upon crossing the Cape of Good Hope and entering the Indian Ocean for the first time. The Island was visited by Arab merchants carrying their centuries old trade with the Red Sea, Persia, India, and the Indian Ocean Islands. Recognising its strategic role as a navigation stopover and its potential as a trading outpost, in 1507 the Portuguese set a captaincy and a fortress, the territory becoming dependant from the State of India until 1752.

D'Afrique, la *Terra Brasilis* reçut les esclaves, fondement de la construction monumentale qu'est aujourd'hui la nation brésilienne, mais aussi le palmier à l'huile donnant l'huile de palme, la pintade de Numidie qui se multiplia rapidement dans la campagne, le gombo, l'oseille de Guinée ou roselle, le poisson et les crevettes séchés à la fumée puis au soleil, le haricot niébé, le sorgho, la pastèque, le gilo ou aubergine africaine.

« Le cocotier serait venu d'Afrique orientale — Sofala, Quélimane, Mozambique, Zanzibar, Mombasa — en seconde main. »¹⁰ En effet, il y était arrivé de Goa, tout comme les mangues, le gingembre, le curcuma, le sésame, le poivre, le clou de girofle et la cannelle, que la Couronne avait interdit de planter.

Vers l'Afrique furent acheminés l'ananas et la papaye, le manioc — fondamental —, la cacahouète, la goyave et la goyave-fraise, ainsi que l'anacardier qui se dissémina de part et d'autre de la côte. Selon Cascudo, « Les anacardiens se déversèrent à travers l'Inde, nostalgique du docteur Garcia de Orta, qui n'avait pas eu l'opportunité de les inclure dans ses *Colloques des simples et des drogues de l'Inde* (Goa, 1563). Ils envahirent le Mozambique où ils donnèrent le fruit, l'alcool, le fruit séché, la confiture, l'ébriété lucide, et l'indispensable noix de cajou, aromatique et capiteuse [...] ».

Le Brésil devint ainsi le joyau le plus précieux de l'empire portugais, un territoire attirant des gens des quatre coins du monde — colons, déportés, aventuriers, nobles, voyageurs philosophiques —, où abondaient les produits exotiques, les pierres précieuses, l'or, où l'on trouvait les vaisselles les plus raffinées, les lins les plus blancs,

¹⁰ IDEM, *ibidem*.

Indigenous populations, for centuries exposed to eastern merchants, who brought with them Indian fruits and spices, benefit from the arrival of new foodstuffs, such as cassava, introduced predominantly for feeding the African workforce. When the explorer Lacerda e Almeida is appointed Governor of Rivers of Sena, in Zambezia, he comes across plantations of peanuts, potatoes, cashews, guavas, a true emotional experience for his western eyes.

Nowadays Mozambican gastronomy is a mixture of Portuguese influences, Moorish, and Swahili tastes with sprinkles of Indian, mainly Goan, cooking, African, and unequalled in the preparation of inimitable fish and seafood dishes.

GOA

The pearl of the Orient. It was not for the natural beauty, nor even for its spices, main reason in the searching of the maritime route to India, that Afonso de Albuquerque wanted Goa, as the capital of the Portuguese Empire in Asia. It was for the location of the citadel, accessible via five crossings, protected by the River Mandovi estuary, and above all, because it was by then a trading emporium open to the world, and attended by merchants from Arabia, the Persian Gulf, Egypt, Persia, and Turkey, and inhabited by an advanced, cultivated, organized and hardworking community.

Conquered Goa, Portugal imposes the system of 'banners' granting the monopoly of maritime trade in the Indian Ocean; all the ships that intended to sail and trade, should have a safe conduct issued by the authorities to its allies, and to all that paid tribute. This 'banner' should be visible in every ship, or otherwise it could be attacked. The system ensured that the merchants paid tax in the Portuguese outposts, forcing them to pass the Goa, Malacca, and Ormuz trading factories, and imposing the *mare clausum* policy that safeguarded the spice, and other commodities, monopoly.¹⁰

Goa becomes the kingdom second city, and to its shores arrive, amongst many other goods, foodstuffs from the whole world, that are subsequently distributed across the Indian sub-continent and Asia.

A cultural and costumes dialogue is also set, and one that will impact in the daily lives of both westerners and easterners and starts a gastronomic revolution. To Goa will arrive plants, seeds and roots that produce never seen fruits and vegetables: potatoes, tomatoes, pumpkins, aubergines, peppers and chillies, papaya, passion fruit, guavas, pineapples, and cashews, nowadays emblematic of Goa, or the coriander that flavours all Hindu cuisine.

¹⁰See: AHMAD, Afzal, *Goa based Portuguese export trade in the early 17th century (1611–1626)*, India: Indian History Congress, vol. 41, 1980 (pp. 349–356).

tout un faste tropical. S'y forgea une identité très particulière, un *modus vivendi* traversant toutes les strates de la société et qui embaume les cuisines, se savoure aux tables les plus sophistiquées ou debout devant un plateau de délices bahianais.

LE MOZAMBIQUE

Vasco de Gama accosta sur l'île de Mozambique en 1498 après avoir franchi le cap des Tempêtes et être pénétré pour la première fois sur l'océan Indien, longeant la côte « sur des mers jamais naviguées auparavant ». L'île était fréquentée par des Arabes, qui vauaient à leur commerce séculaire avec la Mer Rouge, la Perse, l'Inde et les îles de l'océan Indien.

Une fois reconnue l'importance stratégique de ce territoire en tant qu'escale de navigation, de même que son potentiel comme entrepôt commercial, une capitainerie et une forteresse y furent installées en 1507 — et le territoire se plaça sous la dépendance de l'État portugais de l'Inde jusqu'en 1752.

Les populations locales, depuis longtemps exposées à l'influence des marchands d'Orient qui y avaient ramené des fruits et des épices d'Inde, purent ainsi profiter de l'arrivée de nouveaux produits alimentaires, comme le manioc, introduit, avant tout, pour alimenter la main-d'œuvre esclave.

Lorsque le voyageur explorateur Lacerda e Almeida fut nommé gouverneur de la capitainerie de Rios de Senna dans la vallée du Zambèze, il y trouva des plantations de cacahouètes, de pommes de terre, de cajous, de goyaves — découverte qui suscita une profonde émotion dans son âme brésilienne. Il y trouva aussi la plus grande cocoteraie du monde et y aurait mangé une *muca-pata* faite de riz, lait de coco et haricots mungos, accompagnée de poulet à la mode du Zambèze.

La cuisine mozambicaine actuelle est le fruit des influences portugaises, des saveurs arabes et swahilies, d'une pincée de cuisine indienne, notamment goanaise, et africaine, donnant naissance à des plats de poisson et de fruits de mer hors pairs, comme la *matapa* au siri (espèce de crabe).

GOA

Goa, la perle de l'Orient. Ce n'est pas pour sa beauté naturelle, ni même pour ses épices, principale motivation de la quête de la route maritime vers l'Inde, qu'Afonso de Albuquerque voulut faire de Goa la capitale de l'Empire portugais en Asie. Ce fut en raison de la localisation de la citadelle, accessible par cinq bras de rivière, protégée par l'estuaire du fleuve Mandovi, mais surtout parce qu'il s'agissait d'un comptoir commercial ouvert sur le monde, fréquenté par des commerçants d'Arabie, du golfe Persique, d'Égypte, de Perse, de Turquie... C'était une communauté évoluée, cultivée, organisée, travailleuse.



Victor Couto, *Map of Goa*, ca. 1750.
 Victor Couto, *Plan de Goa*, ca. 1750.

Potatoes were immediately adopted, spreading to the whole of India, while maintaining its Portuguese name in almost all regions. The same happened with the tomato. The Portuguese did also introduce wheat, teaching the Goans how to make the bread that is now conspicuous on every Goan table.

Goan baker's (*podér*) became famous, eventually opening bakeries in Mumbai, from where bread spread all over India. Pav, the Portuguese type of bread, is the base for much street food in India. In Mumbai the most famous is the *Batata Vada Pav*, a sandwich of fried potato cakes.

Après la conquête de la place forte de Goa, le Portugal imposa un système de permis (les « cartazes ») qui leur garantissait le monopole du commerce maritime dans l'océan Indien : tous les navires qui souhaitaient naviguer et commercer devaient disposer d'un sauf-conduit émis par les autorités portugaises à ses alliés et à tous ceux qui payaient une taxe. Ce document devait être affiché de manière visible sur le navire, sans quoi il était attaqué. Ce système garantissait ainsi que les marchands payaient un impôt dans les entrepôts portugais, les obligeant à passer par les comptoirs de Goa, Malacca et Ormuz, et imposait la politique du *mare clausum* qui leur assurait le monopole du commerce des épices et autres produits.¹¹

Goa devint la deuxième ville de l'Empire et c'est là qu'arrivaient, entre innombrables marchandises, des aliments venus des quatre coins du monde, qui étaient ensuite envoyés sur le sous-continent indien et en Asie.

¹¹ Voir : AHMAD, Afzal, *Goa based Portuguese export trade in the early 17th century (1611 – 1626)*, Inde: Indian History Congress, vol. 41, 1980, pp. 349 – 356.

MALACCA

When the Portuguese arrived at the Asian seas, Malacca was a thriving commercial outpost for the sale and shipping of spices. The city was governed by a Muslim sultan that exerted his authority over the whole of the Malay Peninsula. The city's port was visited by ships and merchants from Arabia, Persia, China, India, Japan, Indonesia, Ceylon, and Bengal. All Eastern spices and luxury goods were stored and sold from there: pepper, cloves, ginger, nutmeg, sandal, and other precious timbers, but, above all Chinese silks and ceramics.

As such, the Portuguese *mare clausum* strategy depended on the conquest of the great port. Defeating Sultan Mahmud Syah in 1511, Afonso de Albuquerque conquers the city and orders the construction of an imposing fortress that would become known as 'The Famous'. The city would remain under Portuguese Crown control for 130 years, until it was taken by the Dutch. The 'Venice of Asia' prospered under Lusitanian rule, and many 'married' from Goa and elsewhere — artisans, farmers and even fishermen — settled there. A hospital was built, as well as schools, various churches and a cathedral, the Christian population eventually reaching seven thousand.

The Portuguese inheritance endures in Malacca, not only in the architectural heritage, but above all for the Kristang community, composed of descendants that maintain a Portuguese creole language, practice the cult of the Virgin of Fatima, and celebrate popular Saints.

In the Portuguese town there are restaurants and stalls that serve *Kristang* food, one of five identity cuisines in the Malay Peninsula. Most of the dishes preserve cooking techniques and names related to an archaic Portuguese cuisine, albeit using local ingredients.

Grilled fish is popular, and many fish names are identical; *Cari Seccu* (dry curry), *Caldu Pescador* (fisherman's soup), *Sambal Chili Bedri* (green pepper sambal), *Soja Limang Terung* (fried aubergine with soya sauce and lemon), *Porku Tambrinyu* (pork with tamarind), *Achar Pesi* (fish in vinegar) and *Bolo Koku*.

THE MANILA GALLEON

This expression refers a commercial route established by the Spanish between Manilla and Acapulco, which lasted from 1565 to 1815. The crossing of the Pacific Ocean was the longest nonstop voyage ever known, and the Manilla Galleon carried porcelain, silk, spices, and many other oriental products. In exchange, the return trip was loaded with silver from the Americas, but also with other goods from the New World.

It was a complex route, as the merchandise was taken from the Philippines to Acapulco, in the viceroyalty of New Spain, and

Un dialogue culturel et de coutumes fut alors établi, changeant à jamais le mode de vie des Occidentaux et des Orientaux et donnant lieu à une révolution culinaire. Débarquèrent à Goa des plantes, des graines et des racines, produisant des fruits et des légumes que les autochtones découvraient pour la première fois : pommes de terre, tomates, courges, aubergines, poivrons et piments, papayes, fruits de la passion, goyaves, ananas et cajous, depuis lors devenus emblématiques de la cuisine locale, tout comme la coriandre qui parfume toute la cuisine hindoue.

La pomme de terre fut rapidement adoptée et son usage se dissémina dans toutes les régions d'Inde, conservant son nom portugais dans presque toutes les langues locales. Il en fut de même pour la tomate et son nom. Les Portugais introduisirent également le blé et apprirent aux Goanais à faire du pain, mets aujourd'hui incontournable sur leurs tables. Les boulangers goanais (appelés *podér*, de «padeiro» en portugais) devinrent célèbres et ouvrirent des boulangeries à Mumbai, d'où le pain se propagea dans tout le reste de l'Inde. Le *pav*, pain à la portugaise, est la base d'un grand nombre de plats de nourriture de rue en Inde. À Mumbai, le plus renommé est le *Batata Vada Pav*, un sandwich aux petits beignets de pommes de terre.

MALACCA

Lorsque les Portugais entrèrent sur les mers d'Asie, Malacca était un comptoir commercial prospère dédié à la vente et à l'envoi des épices. La ville était gouvernée par un sultan musulman qui exerçait son autorité sur toute la péninsule Malaise. Le port de Malacca était fréquenté par des navires et des marchands d'Arabie, de Perse, de Chine, d'Inde, du Japon, d'Indonésie, de Ceylan et du Bengale. On y entreposait et on y vendait toutes les épices asiatiques — poivre, clou de girofle, gingembre, cannelle, noix de muscade —, ainsi que du santal et d'autres bois précieux, mais surtout des soies et des céramiques de Chine.

La stratégie de *mare clausum* était dépendante de la conquête du grand port. Vainquant le sultan Mahmud Syah, Afonso de Albuquerque parvint à conquérir la ville en 1511 et y fit bâtir une imposante forteresse, surnommée *A Famosa*, « la célèbre ». La ville fut placée sous la domination de la Couronne portugaise pendant 130 années, jusqu'à sa prise par les Hollandais. La « Venise d'Asie » prospéra sous la gouvernance portugaise. S'y installèrent de nombreux couples mariés originaires de Goa et d'autres régions, des artisans, des commerçants, des agriculteurs et même des pêcheurs. On y construisit un hôpital, des écoles, plusieurs églises et une cathédrale ; la population chrétienne de Malacca alla jusqu'à compter sept mille habitants.

L'héritage portugais est visible à Malacca non seulement dans son patrimoine architectural, mais surtout à travers la com-

then transported overland to the east coast, to be loaded onto another ship in Veracruz, which would then follow the ‘Silver Route’ destined to Seville and Cadiz, in Spain.

Contrary to what it seems, the main factor for this route, were not the spices, but instead the high value of silver in 16th and 17th century China, exacerbated by the decline in Japanese silver production. The main exchange currency in this trade being the Chinese silk fabrics and porcelains.

Their late arrival to southeast Asia and the lack of prior relations with China, left the Spanish merchants’ dependant of the Portuguese and Chinese that supplied Manila from Macao and Canton.¹¹

The greatest merit of the Manila Galleon trade was the uniting of the known world around a common economic purpose. Never before a commercial route had connected three continents, Europe, America, and Asia. This initiative had evident trade merits, but it also fostered the exchange of foodstuffs and cultural values. The route had ramifications that involved many countries and regions; European countries such as England, France, or Germany, produced and sold goods of interest to the New Spain and Asian markets, such as weapons, textiles, clothing, tools, and many others, that were shipped to Seville. In there were added wines, olive oils and other local foodstuffs destined to the Americas.

On their arrival at Veracruz, the products were separated between those destined to Mexico and those that were to be loaded onto carts and sent to Acapulco, where the Manila Galleon awaited. In that port, those products were joined by cochineal, logwood, cocoa, tobacco, straw hats, soap, sugar cane, peanuts, tomato, pumpkins, cattle, and, above all, silver. This last leg was the closing of a circuit that encompassed the four continents and permitted the circulation of foodstuffs in all directions.

Philippine cuisine is a good example of this intercultural exchange as the recipient of Chinese, Malay, and Indian influences. It does also absorb American products such as potatoes, maize, and chillies, in addition to culinary techniques from the Spanish cuisine, which in turn includes American ingredients such as the potato and the tomato.¹²

THE KINGDOM OF SIAM

It all started in 1511, with the arrival of the Portuguese tailor Duarte Fernandes, at the Ayutthaya court, some months after being re-

munauté de *Kristang*, constituée de descendants qui continuent de parler un créole portugais, le *Papia Kristang*, et à pratiquer avec ferveur la religion catholique, notamment en s’adonnant au culte de Notre-Dame de Fatima et en célébrant la fête des Saints populaires.

Dans le Quartier des Portugais, il y a plusieurs restaurants et stands qui servent de la « cuisine Kristang », l’une des cinq cuisines identitaires de la péninsule Malaise. La majorité des plats continuent d’appliquer des techniques culinaires et conservent les noms d’une cuisine portugaise archaïque, tout en utilisant des ingrédients locaux. On y mange du poisson grillé à la mode portugaise et de nombreux noms de plats évoquent les appellations d’origine : *Cari Seccu* (curry sec), *Caldu Pescador* (soupe du pêcheur), *Sambal Chili Bedri* (sambal de poivre vert), *Soja Limang Terung* (aubergine frite avec de la sauce soja et du citron), *Porku Tambrinyu* (porc au tamarin), *Achar Pesi* (condiment vinaigré de poisson) et *Bolo Koku* (gâteau à la noix de coco).

LE GALION DE MANILLE

Cette expression désigne par métonymie une route commerciale établie par les Espagnols entre Manille et Acapulco, en vigueur entre 1565 et 1815. La traversée du Pacifique était alors la plus longue route maritime sans escale connue. Le galion de Manille transportait des porcelaines, des soies, des épices et bien d’autres produits du Nouveau Monde. Il s’agissait d’un parcours complexe : les marchandises orientales partaient des Philippines pour se rendre à Acapulco, en Nouvelle-Espagne, puis, de là, elles étaient transportées par voie terrestre jusqu’à la côte est, ensuite embarquées à Veracruz pour emprunter la « route de l’argent » à destination de Séville et de Cadix, en Espagne.

Le grand mérite de la route du galion de Manille fut d’avoir unifié pour la première fois le monde connu autour d’un objectif commun. Jamais auparavant une route commerciale n’avait relié trois continents — l’Europe, l’Amérique et l’Asie. Cette initiative était méritoire du point de vue du commerce, mais elle encourageait aussi le partage de produits alimentaires et de valeurs culturelles. En effet, cette route comportait des ramifications qui incluaient de nombreux pays et régions : des pays européens, comme l’Angleterre, la France ou l’Allemagne, produisaient et vendaient des marchandises dignes d’intérêt pour les marchés de la Nouvelle Espagne et d’Asie, telles que des armes, des tissus, des vêtements, des outils et nombre d’autres articles industriels qui étaient envoyés à Séville. Dans le port de Séville, on chargeait à bord du vin, de l’huile d’olive et toute une série d’autres produits alimentaires à destination de l’Amérique. Lorsque les navires de la flotte des Indes arrivaient à Veracruz, on séparait les marchandises qui restaient au Mexique et celles qui poursuivaient leur route en charrette jusqu’à Acapulco où elles étaient embarquées sur le galion de Manille. Dans le port

¹¹ See: MIYATA, Etsuko, *Portuguese Intervention in the Manila Galleon Trade*. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd., 2016.

¹² See: CARDELÚS, Borja, *El Galeón de Manila y la primera globalización del comercio mundial*, Spain: The Hispanic Council, 2020.

leased from incarceration in Malacca, upon Afonso de Albuquerque conquest of the city. Fernandes had learned the Malay language while in prison and was therefore chosen to head the diplomatic mission to the Kingdom of Siam, the Malacca Sultanate being dependent of that kingdom. Boarding a junk, they sailed up the Chao Phraya River, to the royal palace, where King Ramathibodi II received the first European envoy to his court.

Fernandes gave the king a gilt sword with diamond set scabbard, and delivered a letter from Albuquerque, that substantiated the conquest of Malacca by the Portuguese. The king accepted the gifts and did not oppose the Sultanate's occupation. Fernandes returned to Malacca accompanied by a Siamese envoy, and various outlandish gifts for the King of Portugal.

The two states would sign a Treaty of Friendship and Commerce in 1518, the first such document signed with a European nation. The new king, Prajairaja, saw evident value in this relation, given that the Portuguese held strong military power, and could therefore supply weapons and train the Siamese troops in the kingdom's defence against the neighbouring Kingdom of Burma. Three hundred men were deployed to Ayutthaya, marking the origin of the Luso-Siamese community. In 1538, the king will also recruit 120 Portuguese for his personal guard and, since then, the relationship between the two countries has never perished.

Contrary to other Europeans that would subsequently arrive in Thailand, the Portuguese had no moral impediments regarding marriage to local women. This tight integration in Siamese society explains the long-lasting nature of the Luso-Siamese community that persists to the present day.

As in other Asian territories, the Portuguese had considerable impact in local eating habits. The exchange of plants and fruits, introduced the Thai diet to sweet potatoes, tomatoes, lettuce, annona, papaya and pineapple, amongst many other produces, but above all the chilli, that would forever change Thai cuisine.

On the subject of Portuguese influence in Siam's gastronomy, a short historic episode must be referred: Maria Guyomar de Pina, born in Ayutthaya in 1664, during the reign of King Narai — the daughter of a Portuguese man from Goa and of a Japanese Christian woman of Portuguese name — known as *Thao Thong Kip Ma* (เจ้าทองคิมม้า) in Thai, married the Greek adventurer Konstantinos Gerakis, who converted to Catholicism, adopting the name Constantine Phaulkon (Falcon).

Constantine would earn prominence in the Royal Siamese court, eventually rising to Foreign Minister, and later to the title of Chao Praya Wichayen, a sort of plenipotentiary minister to the king. The couple built a western style house to the north of the capital and Guyomar became renowned at court, as an excellent cook and hostess.

d'Acapulco, on chargeait à bord des cochenilles, du fil de sisal de Campeche, du cacao, du tabac, des chapeaux de paille, du savon, de la canne à sucre, des cacahouètes, des tomates, des courges, du bétail bovin et de l'argent. Cette route complétait un parcours qui englobait les quatre continents et permettait la circulation de produits alimentaires dans toutes les directions.

La cuisine philippine constitue un bel exemple de ce grand partage interculturel : en effet, elle est le fruit des influences croisées chinoises, malaisiennes et indiennes. Elle inclut également des produits américains comme la pomme de terre, le maïs et le piment, ainsi que des techniques culinaires provenant de la cuisine espagnole qui, à son tour, emploie des ingrédients américains, en particulier la pomme de terre et la tomate.¹²

LE ROYAUME DE SIAM

Tout commença en 1511 avec l'arrivée à la cour d'Ayutthaya d'un tailleur portugais appelé Duarte Fernandes, quelques mois après avoir été libéré d'un cachot à Malacca, lorsqu'Afonso de Albuquerque conquiert la ville. Il avait appris à parler le malaisien en prison et avait été choisi pour prendre la tête de la mission diplomatique envoyée au royaume de Siam, dont le sultanat de Malacca était tributaire. Les membres de la mission embarquèrent sur une jonque et remontèrent le fleuve Chao Phraya jusqu'au palais royal. C'est ainsi que le roi Ramathibodi II reçut en audience le premier envoyé européen jamais arrivé à la cour.

Fernandes offrit au roi une épée dorée dont le fourreau était encasté de diamants et lui remit une lettre de courtoisie d'Afonso de Albuquerque justifiant la conquête de Malacca par les Portugais. Le roi accepta les cadeaux avec plaisir et consentit à l'occupation du sultanat de Malacca. Fernandes repartit accompagné d'un envoyé siamois chargé de présents extravagants pour le roi du Portugal.

En 1518, un traité d'amitié et de commerce fut signé, le premier entre le Siam et une nation européenne. Le nouveau roi Phrajai s'aperçut que ces relations pouvaient lui être très utiles, car les Portugais possédaient de grandes forces militaires et pouvaient fournir des armes et entraîner les troupes siamoises afin qu'elle se défendent contre leur ennemi de toujours, le royaume rival de Birmanie. Trois cents Portugais s'installèrent à Ayutthaya, donnant naissance à la communauté luso-siamoise. En 1538, le roi engagea 120 portugais dans sa garde personnelle et les relations entre les deux pays se renforcèrent à jamais.

Contrairement aux autres Européens qui arrivèrent par la suite en Thaïlande, les Portugais n'avaient aucune restriction morale

¹²Voir : CARDELÚS, Borja, *El Galeón de Manila y la primera globalización del comercio mundial*, Espagne: The Hispanic Council, 2020.

In the meanwhile, the French enter the scene and Guyomar is bestowed the title of Countess of France. King Narai dies, and Constantine falls from grace, is decapitated, and Maria Guyomar takes refuge in the French mission.

Phra Phetracha, the usurper king, demands that the French relinquish Maria Guyomar, and condemns her to slavery in the Royal Palace kitchens, from where she presents various desserts to the court, many of Portuguese origin — probably received from her mother, who would have learned them with the Japanese Christian community.

The new desserts employed eggs or egg yolks, refined sugar, and cassava or soya starch, as well as dried fruits, all novelties in Thailand. *Thong yip* (angel hair of egg threads), and *Foi thong* (sweet egg rolls) are today Thai desserts prepared for special occasions as, in Siamese tradition, Golden-yellow desserts are considered auspicious.

MACAO

The Portuguese trading outpost in a Pearl River peninsula, in Southern China, was born out of a combination of trading interests from China and Japan, who had fallen out, and therefore accept the opportunistic mediation of Portuguese merchants to cater for their mutual needs.

The Middle Empire needed silver from Japan, while the Shogunate craved Chinese silks and porcelains. If were Portuguese adventurers, acting privately, that conquered the trust of Canton Mandarins — and negotiated the agreement that enabled the building of a settlement, as long as they would not construct walls —, soon the Crown took to regulating trade, by imposing that all merchandise carried between Macao and Japan, had to be transported by the 'Great Ship' that, sailing between Goa and Nagasaki, had to dock in Macao.

The new settlement comprised of a Chinese core of Fujian merchants and their servants — who settled in Macao to control more efficiently the Chinese foreign trade circuits, with the purpose of, above all, reinforcing trade with Manila and Japan — and a Portuguese contingent that João Paulo Oliveira e Costa describes as such:

The Portuguese in turn, formed a hybrid group, typical of their Asian diaspora. (...) they were composed by a bunch of men born in Portugal and by a much larger group of Luso Asians, sons or grandsons of Portuguese from the kingdom, but whose mothers were Indian, Malay, Siamese, Chinese or Japanese, for example, whose fathers could already be interracial born in India or in Malacca, in the first half of the 1500s. As such, they had Asian appearance, new local languages, many had been brought up in non-Christian environments, or at least familiar with beliefs, tales, and lore from the most diverse parts of Asia. Simultaneously, they dressed in the European manner, wore hat, were catholic and had Portuguese names. A product of two different worlds, they corresponded

concernant le mariage avec les femmes autochtones. Cette intégration étroite dans la société siamoise explique la nature durable de la communauté luso-siamoise, qui continue d'exister à l'heure actuelle.

Comme dans d'autres pays d'Asie, les Portugais influencèrent grandement les habitudes alimentaires locales. Le partage de plantes et de fruits fit entrer dans le régime thaïlandais les patates douces, les tomates, les laitues, les annonces, les papayes et les ananas, ainsi que bien d'autres produits, parmi lesquels se détache le piment, ingrédient qui changea pour toujours la cuisine thaïlandaise.

À propos de l'influence portugaise dans la gastronomie du royaume du Siam, un épisode historique mérite d'être raconté :

Maria Guyomar de Pina, surnommée *Thao Thong Kip Ma* (ท่าทองคิมม่า) en thaïlandais, naquit à Ayutthaya en 1664 sous le règne du roi Narai. Fille d'un Portugais de Goa et d'une Japonaise chrétienne au nom portugais, elle se maria avec l'aventurier grec Konstantinos Gerakis, qui se convertit au catholicisme et adopta le nom de Constantin Phaulkon (« Faucon »). Constantin vit son rôle s'accroître à la cour royale siamoise et fut nommé ministre des Affaires étrangères, puis reçut le titre de *Chao Praya Wichayen*, sorte de ministre plénipotentiaire du roi. Il fit construire une résidence dans le style occidental au nord de la capitale et son épouse se rendit célèbre à la cour en tant qu'excellente cuisinière et amphitryonne. C'est alors que les Français entrèrent en scène, offrant Guyomar le titre de comtesse de France. Le roi mourut, Constantin tomba en disgrâce, fut décapité, et Maria Guyomar se réfugia à la mission française. Le roi usurpateur Phra Phetracha exigea que les Français la lui remettent et Guyomar fut condamnée à l'esclavage dans les cuisines du palais royal. Par la suite, elle se mit à présenter plusieurs desserts à la cour, dont un certain nombre d'origine portugaise, probablement transmis par sa mère qui les aurait appris auprès de la communauté chrétienne du Japon. Ces nouveaux desserts utilisaient des œufs ou des jaunes d'œuf, de l'amidon de manioc et du soja, ainsi que des fruits secs — tous des produits nouveaux en Thaïlande.

Aujourd'hui, *Thong yip* (fins fils faits d'œuf et de sucre, « fios de ovos » au Portugal) et *Foi thong* (gâteaux uniquement à base d'œufs, de sucre et d'eau, « trouxas de ovos » au Portugal) sont des desserts de fête thaïlandais. Dans la tradition siamoise, les desserts de couleur jaune doré sont considérés de bon augure.

MACAO

Ce comptoir commercial portugais situé dans une péninsule de la rivière des Perles, dans le sud de la Chine, naît d'une conjonction d'intérêts commerciaux en Chine et au Japon qui, ayant coupé leurs relations, acceptèrent la médiation opportuniste de commerçants portugais pour satisfaire leurs besoins mutuels. En effet, l'Empire

undoubtedly to Macao's spirit, in itself a product of that crossbreeding and contradictory encounter, in which a city mainly inhabited by non-Christians, that did not speak Portuguese was, after all, a radiating hub of Christianity and Portuguese culture throughout eastern Asia.

It is in such context that Macao's gastronomic identity is forged, perhaps the first fusion cuisine of the modern era. If we attempt at finding a Portuguese identity on Macao's tables, we will hardly find it, as in the origin, its practitioners were not Portuguese, but were instead women from other colonies, married to men who seldom had any contact with life in Portugal. In the 1630s there was one European woman registered in Macao's censuses.

Cuisines are in permanent evolution and, as such, it is possible to imagine that Macanese cuisine absorbs influences from all the other Portuguese colonies and outposts along the Spice Route — from Africa to India, to southeast Asia and even from Japan — since Macao took in many persecuted Japanese Christians expelled by the Shogunate.

In its evolution, Macanese cuisine recipes will only absorb stronger Portuguese influence over the course of the last century, when the colonial administration becomes more present and active, and when its officials settle with their families in the territory.

Amongst the better-known recipes, it is clear which are recent as they include ingredients originating from the Portuguese food industry that supplied the colonies, such as stoneless green olives, canned chorizo or 'moça' milk, cured pork loin, or port wine.

Many other dishes evidence Malay, Japanese, Indian or African influences, according to the ingredients used, the seasoning or the culinary techniques. A good example is the chicken *cafreal* or African style, of which other versions exist in Mozambique and in Goa, all different, albeit similar in method. It is easy to assume that it corresponds to an ancestral recipe, but in fact, the Macanese recipe, only appeared in the 1940s, created by the chef Américo Ângelo at the Macao Inn, as an attempt at softening the homesickness of Mozambican soldiers stationed in Macao.

To browse through the index of a Macanese recipe book, is a journey through time and an excursion through exotic places in three continents. The dishes names in Macanese patois are difficult to translate in other languages, but supply suggestive clues to Portuguese speakers, mainly those interested in history and gastronomy. If Macanese cuisine is an open window for the memories of the vast Portuguese colonial empire, it is also a small entry point into the immense gastronomic universe of China, to which it belongs.

JAPAN

The earliest Europeans to visit Japan, were a small group of adventurers, who did not dock elegantly in a caravel, but were instead

du Milieu avait besoin de l'argent du Japon, tandis que le shogunat désirait les soies et les porcelaines chinoises. Si ce furent des aventuriers portugais, agissant à titre privé, qui conquièrent en premier lieu la confiance des mandarins de Canton — et parvinrent à négocier un accord qui leur permettait de construire un bourg, à condition qu'ils ne le dotent pas de murailles —, la Couronne ne tarda pas à réglementer le commerce, imposant que toutes les marchandises transportées entre Macao et le Japon fussent chargées à bord du « Grand Navire » qui naviguait entre Goa et Nagasaki, et se mit, dès lors, à faire escale à Macao.

Le peuplement du territoire incluait un groupe de marchands chinois de la province de Fujian et leurs serveurs — qui accoururent à Macao pour mieux contrôler les circuits maritimes du commerce extérieur chinois, désirant avant tout renforcer le commerce avec Manille et le Japon —, ainsi qu'un contingent portugais, dont João Paulo Oliveira e Costa fait la description suivante : « Quant aux Portugais, ils formaient un groupe métissé, typique de la diaspora asiatique. [...] ils se composaient d'une poignée d'hommes nés au Portugal et d'un groupe bien plus nombreux de Luso-asiatiques, fils ou petits-fils de Portugais du Royaume, mais dont les mères étaient indiennes, malaisiennes, siamoises, chinoises ou japonaises, par exemple, et dont les pères pouvaient déjà eux-mêmes être des métis nés en Inde ou à Malacca durant la première moitié du XVI^e siècle. Ainsi, ils avaient une apparence asiatique, ils connaissaient les langues locales, ils étaient nombreux à avoir été éduqués dans des milieux non-chrétiens ou, du moins, à être familiers des croyances, des légendes et du folklore de différentes contrées d'Asie. En même temps, ils s'habillaient à l'europpéenne, ils portaient un chapeau, étaient catholiques et avaient un nom portugais. Fruits de deux mondes distincts, ils correspondaient, sans aucun doute, à l'esprit de la ville de Macao, elle-même produit de cette rencontre métisse et contradictoire, où une ville habitée majoritairement par des non-chrétiens qui ne parlaient pas portugais était, en fin de compte, l'un des pôles rayonnants du christianisme et de la culture portugaise en Asie orientale. »

C'est dans ce contexte que se forgea l'identité culinaire de Macao, qui sait, la première cuisine de fusion de l'ère moderne. Il serait difficile de trouver un référent identitaire portugais sur les premières tables de Macao, car, dans leur genèse, celles qui les préparaient n'étaient pas portugaises, mais plutôt des femmes originaires des colonies portugaises mariées à des hommes qui avaient rarement goûté au mode de vie pratiqué à l'époque au Portugal. Dans les années 1630, les recensements de Macao ne relevaient qu'une seule femme européenne.

La cuisine est un art en évolution permanente et l'on peut donc concevoir que la cuisine de Macao reçut les influences de toutes

rescued from a Chinese junk that, during a storm, shipwrecked by Tanegashima Island, to the south of Kyushu, in 1543.

For the period of 100 years in which the Portuguese maintained commercial exchanges with Japan, they also exerted a profound cultural, linguistic and, above all gastronomic influence over the Land of the Rising Sun.

The Japanese have named this period as 'Nanban Bōeki' or 'Nanban trade period'. Nanban in Japanese refers to the 'southern barbarians', namely to the foreigners arriving from the lands to the south of Japan, and the term was used well before the arrival of the Portuguese. During this period, the Japanese adopted nanban to refer to something foreign, exotic, and valuable. Influenced by the *nanban-jin*, southern (nan) barbarian (ban), people (jin), other contexts and expressions do emerge, such as *nanban bijutsu* (nanban art), *nanban bunka* (nanban culture), *nanban bungaku* (nanban literature) and also *nanban ryōri* (nanban cuisine).

Portuguese influence was of such importance that a new style of cuisine emerges, with its own specific designation. The integration of products and utensils taken by the Portuguese, in Japan's everyday life, would also change the language which, eventually adopted Portuguese words to refer things that were previously unknown.

The better known, and widely repeated in and out of Japan, Portuguese word is certainly *tempura*, a culinary term that still requires better definition and context. Another relevant word is *kompeitō*, candy in Portuguese, small sugar dragees, identical to candy that still exist in various Portuguese and Portuguese speaking regions. The art of confectionary was introduced by the merchants, in a context in which sugar was known, but very rare and expensive, as the Japanese did not control refining techniques.

In 1569, a missionary gifted a candy full glass jar to Nobunaga, a powerful feudal lord, to persuade him to allow him to preach in his territory. Sugar imports increased and Portuguese sweets reached a level of popularity that still maintain, under the name *nanban kashi*. Nowadays there are three types of indispensable *nanban kashi*: the Castella or *kasutera*, the *Pão de Ló*; *o bolo* (read Bōro), small round biscuits; and the *konpeitō*, which, similarly to the *pão de ló*, are gifted as *omyiage* (friendliness offerings).

The names of many Japanese dishes of Portuguese origin do also incorporate the prefix *nanban*, such as is the case of *nanbanzuke*, the Japanese version of the Portuguese pickled dishes. In its contemporary version, *nanbanzuke* consists of fried fish marinated in a vinaigrette made with soya sauce, powdered chilli and onion or chives.

There are two reference recipe books that include recipes learned from those early Portuguese visitors: one about *nanban-gashi* (nanban confectionary) '*Kokon meibutsu gozen gashi hidenshō*

les autres colonies et comptoirs portugais le long de la route des Épices — en Afrique, en Inde, dans le Sud-Ouest asiatique et même au Japon, étant donné que Macao accueillit de nombreux chrétiens japonais persécutés et expulsés par le shogunat. Les recettes de la cuisine macanaise finirent par recevoir l'influence portugaise de manière plus soutenue au cours du siècle dernier, lorsque l'administration coloniale se fit plus présente et les fonctionnaires venus de métropole arrivaient sur le territoire avec leur famille.

Parmi les recettes les plus connues, on reconnaît les plus récentes quand elles emploient des ingrédients en provenance de l'industrie alimentaire portugaise qui ravitaillait les colonies, comme les olives vertes dénoyautées, le chorizo en conserve, le lait concentré sucré, le *paio* (saucisson portugais) ou le vin de Porto. Nombre d'autres plats révèlent des influences malaisiennes, japonaises, indiennes ou africaines, selon les ingrédients, les condiments et les techniques culinaires utilisées. Un bon exemple est la *Galinha à Cafreal* ou à *Africana*, plat de poulet dont il existe des versions au Mozambique et à Goa, toutes différentes mais similaires dans leur forme. On pourrait ainsi penser qu'il s'agit d'une recette ancestrale, mais, en vérité, elle n'a surgi à Macao que dans les années 1940, inventée par le chef Américo Ângelo de la Pousada de Macau pour satisfaire les envies nostalgiques de la soldatesque mozambicaine envoyée à Macao.

Lire la table des matières d'un livre de cuisine macanaise équivaut à faire un voyage dans le temps et une excursion à travers des lieux exotiques situés sur trois continents. Les noms des plats en patois de Macao sont difficiles à traduire en d'autres langues, mais ils fournissent des pistes suggestives à ceux qui parlent le portugais, surtout s'ils s'intéressent à l'histoire et à la gastronomie.

Si la cuisine macanaise est une fenêtre ouverte sur les souvenirs du vaste empire colonial portugais, elle est aussi une petite porte d'entrée dans l'immense univers gastronomique de la Chine, dont elle fait partie.

LE JAPON

Les premiers Européens qui se rendirent au Japon furent un petit groupe d'aventuriers, qui n'y accostèrent pas valeureusement en caravelle, mais furent secourus d'une jonque chinoise qui avait dérivé jusqu'à la côte après une tempête, près de la petite île de Tanega-shima, au sud de Kyushu, en 1543. Au long des presque cent ans que durèrent les échanges commerciaux entre les Portugais et le Japon, ils exercèrent une profonde influence culturelle, linguistique et surtout culinaire au pays du soleil levant.

Les Japonais appellent cette période « Nanban Bōeki » ou « période du commerce Nanban ». Le mot *Nanban*, qui signifie en japonais « Barbares du Sud » et désigne les étrangers venus des



(recent secret writings on the subject of famous, recent, and ancient, Japanese confectionary), published in Kyoto in 1718; and 'Nanban ryōrishi'¹³ a collection of loose texts, compiled and published after the expulsion of the Portuguese in 1639. This compilation includes savoury and sweet recipes of Portuguese origin, that are the basis of dishes ubiquitous in modern day Japan. 🍷

¹³See: RATH, Eric, *Food and Fantasy in Early Modern Japan*, California: University of California Press, 2010.

terres au sud du Japon, était déjà utilisé bien avant l'arrivée des Portugais. À cette période, les Japonais qualifiaient de *nanban* toute chose étrangère, exotique et précieuse.

Sous l'influence des *nanban-jin* — personnes (*jin*) barbares (*ban*) [venues] du sud (*nan*) —, surgirent de nouveaux contextes et modes d'expression: *nanban bijutsu* (l'art nanban), *nanban bunka* (la culture nanban), *nanban bungaku* (la littérature nanban) ou encore *nanban ryōri* (la cuisine nanban). L'influence des Portugais dans le domaine de la cuisine fut telle qu'elle donna naissance à un nouveau style culinaire, doté de son nom propre.





Kanō Naizen, *The Portuguese in Japan*.
 Kanō Naizen, *Les Portugais au Japon*.

L'incorporation de produits et d'ustensiles amenés par les portugais dans le quotidien des Japonais eut également une incidence sur la langue, qui adopta des mots portugais pour décrire des choses inconnues auparavant. Le mot d'origine portugaise le plus connu et le plus répété au Japon et ailleurs est « tempura », terme culinaire dont la signification demeure quelque peu mystérieuse.

Autre mot important, *konpeitō*, *confeito* en portugais, désigne de petites dragées en sucre identiques à celles qui se font toujours à l'heure actuelle dans plusieurs régions portugaises et lusophones. L'art de la confiserie fut introduit par les commerçants portugais, dans un contexte où le sucre était connu mais restait une denrée très rare et très chère, parce que les Japonais ne dominaient pas les techniques pour le raffiner. En 1569, un missionnaire portugais offrit un pot en verre rempli de ces dragées à Nobunaga, un puissant seigneur féodal, afin de le persuader de le laisser prêcher sur son territoire. Les importations de sucre augmentèrent et la confiserie portugaise obtint sur place une popularité qu'elle conserve encore aujourd'hui, prenant le nom de *nanban kashi*. De nos jours, on compte trois types de *nanban kashi* incontournables : la castella ou *kasutera*, inspirée du *pão de ló* portugais, sorte de gâteau éponge typique ; le *bolo* (lire « Bôro »), de petits biscuits ronds ; et les *konpeitō*, qui, comme la castella, sont souvent offerts en guise d'*omyage* (cadeau de courtoisie).

Le nom de nombreux aliments japonais d'origine portugaise comportent aussi le préfixe *nanban*, comme c'est le cas de *nanban-zuke*, la version japonaise de l'escabèche portugaise. La version contemporaine du *nanbanzuke* est formée de poisson frit mariné dans une vinaigrette qui contient aussi de la sauce soja, du piment en poudre et de l'oignon ou de la ciboulette.

Il existe deux livres fondateurs de la cuisine japonaise qui incluent des recettes apprises auprès de Portugais de l'époque : l'un sur le *nanbangashi* (confiserie *nanban*) intitulé *Kokon meibutsu gozen gashi hidenshō* (« Écrits secrets sur la confiserie japonaise célèbre, récente et ancienne »), publié à Kyoto en 1718 ; et l'autre, *Nanban ryōrisho*¹³, une collection de textes divers compilée et publiée après l'expulsion des Portugais, en 1639. Cette dernière contient des recettes salées et sucrées d'origine portugaise, qui constituent la base de plats typiques des tables japonaises contemporaines. ↗

¹³Voir : RATH, Eric, *Food and Fantasy in Early Modern Japan*, California: University of California Press, 2010.

Fernão de Magalhães, known as Magellan

Fernão de Magalhães, dit Magellan

The renowned Portuguese navigator, 'Fernão de Magalhães' (c. 1480–1521), achieved fame for his historic circumnavigation of the Earth (between 1519 and 1522), together with Sebastião de Elcano (1486/1487–1526), 'embracing' both the East and West, marking the commencement of what is now recognized as the first globalization.¹

Pursuing a military career, 'Magalhães' or *Magellan* (*Magallans* in Spanish) departed for India in 1505, serving in the fleet led by D. Francisco de Almeida, and in the subsequent year joined the Nuno Vaz Pereira's expedition. In 1510, he fought alongside Afonso de Albuquerque in the conquest of Goa, followed by Malacca, and three years later, he took part in the significant military campaign to Azamor, under the command of the Duke of Bragança.²

In 1521, Magellan proposed to King Manuel I (r. 1495–1521) his project to reach the precious Spice Islands — the Moluccas — from the West, sailing around America, instead of the eastern route sailed by the Portuguese, around Africa.³ The Portuguese navigator and cartographer believed there was the possibility of a connection with the Indian Ocean in southern America.⁴ This proposal was brought from India and encouraged by his friend Francisco Serrão, who served as captain in Malacca in 1511, who provided crucial information about the Maluco Islands (known

Le célèbre navigateur portugais Fernão de Magalhães, dit Magellan (c. 1480–1521), est connu pour avoir réalisé, en compagnie de Juan Sebastián Elcano (1486/1487–1526), la première circumnavigation de l'histoire (entre 1519 et 1522), reliant l'Orient et l'Occident et ouvrant la voie à la mondialisation.¹

Embrassant une carrière militaire, Magellan partit pour l'Inde en 1505 sur la flotte de Dom Francisco de Almeida et, l'année suivante, rejoignit l'expédition de Nuno Vaz Pereira. En 1510, il combattit aux côtés d'Afonso de Albuquerque lors de la conquête de Goa, puis de Malacca, et trois ans plus tard il participa à la grande expédition militaire d'Azemmour, commandée par le duc de Bragança.²

En 1521 Magellan proposa au roi du Portugal Dom Manuel Ier (r. 1495–1521) son projet de se rendre aux précieuses îles aux Épices, les Moluques, par l'Occident, en passant par le sud de l'Amérique, au lieu de passer par la route orientale empruntée par les Portugais qui contournait l'Afrique.³ Ainsi, le navigateur et cartographe portugais pensait qu'il pouvait exister une voie de communication avec l'océan Indien en passant par le sud-ouest.⁴ Ce projet l'avait ramené d'Inde, encouragé par son ami Francisco Serrão, capitaine à Malacca en 1511, qui lui aurait fourni des infor-

¹ GARCIA, José Manuel, *Fernão de Magalhães, Herói, Traidor ou Mito: A História do Primeiro Homem a Abraçar o Mundo*, Manuscrito/Editorial Presença, 2019, pp. 11–12.

² ALBUQUERQUE, Luís de (dir.), *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, Vol. II, Caminho, 1994, pp. 644–645.

³ ZWEIG, Stefan, *Magalhães — O Homem e o seu Feitio*, Assírio & Alvim, 2017, p. 71.

⁴ ALBUQUERQUE, Luís de (dir.), *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, Vol. II, Caminho, 1994, p. 757.

¹ GARCIA, José Manuel, *Fernão de Magalhães, Herói, Traidor ou Mito: A História do Primeiro Homem a Abraçar o Mundo*, Manuscrito/Editorial Presença, 2019, pp. 11–12.

² ALBUQUERQUE, Luís de (dir.), *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, Vol. II, Caminho, 1994, pp. 644–645.

³ ZWEIG, Stefan, *Magalhães — O Homem e o seu Feitio*, Assírio & Alvim, 2017, p. 71.

⁴ ALBUQUERQUE, Luís de (dir.), *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, Vol. II, Caminho, 1994, p. 757.



Kunstmans IV planisphere, ca. 1519, attributed to Jorge and Pedro Reinel; possibly presented by Fernão de Magalhães to Carlos I of Spain while seeking the monarch's support for his expedition.

Planisphère Kunstmans IV, établi vers 1519 et attribué à Jorge et Pedro Reinel. Il fut possiblement présenté par Magellan au roi Charles Ier d'Espagne lorsque le navigateur chercha à obtenir le soutien du monarque pour le voyage.

as the Moluccas, a group of five main islands located in the easternmost part of present-day Indonesia, south of the Philippines), where the Portuguese had previously reached in 1512, as part of an expedition commanded by António de Abreu.

Seeing his plan rejected by the Portuguese monarch, Magellan sought support from the Spanish kingdom to pursue his expedition. Serving the court of Castile, he arrived in Seville in 1517, where he delved into a comprehensive study of the identification and precise demarcation of the antimeridian established by the Treaty of Tordesillas⁵ signed in 1494, between the King of Portugal, João II, and the Kings of Aragon and Castile, Ferdinand and Isabella.

With the support of Carlos I of Spain (crowned Emperor of the Holy Roman Empire in 1520, bearing the name Carlos V) and financial backing for his project, Magellan set sail with a five-ship fleet from Seville, in 1519. After exploring Rio de la Plata in South America and quelling a rebellion among part of the crew, he depart-

mations importantes sur les îles Maluco ou Moluques — archipel formé de cinq îles principales situées à l'est de l'actuelle Indonésie, au sud des Philippines — où les Portugais étaient arrivés en 1512 à l'occasion d'une expédition commandée par António de Abreu.

Essuyant le refus du monarque portugais, Magellan demanda le soutien du royaume espagnol pour pouvoir réaliser ce voyage. C'est ainsi que, au service de la cour de Castille, il arriva à Séville en 1517, où il étudia en profondeur l'identification et l'emplacement rigoureux du méridien établi par le traité de Tordesillas⁵, signé en 1494 entre le roi du Portugal, Dom João II, et les souverains d'Aragon et de Castille, Ferdinand II et Isabelle Ière.

Bénéficiant de l'aide de Charles Ier des Espagnes (nommé empereur du Saint-Empire romain germanique en 1520 sous le nom de Charles V — Charles Quint) lui permettant de financer son projet, Magellan le mit en œuvre avec une flotte composée de cinq navires qui quitta Séville en 1519. Après avoir exploré le Río de

⁵ Dividing line of the world that demarcated the spheres of influence and expansion of the peninsular powers (IDEM, *ibidem*, pp. 1039–1040).

⁵ Ligne de partage du monde qui délimitait les sphères d'influence et d'expansion des puissances de la péninsule Ibérique (IDEM, *ibidem*, pp. 1039–1040).

ed from the Bay of Santa Cruz in 1520. With only three ships, they entered a vast gulf which extended into a strait, located in Chile — subsequently named 'Magellan's Strait' or the 'Gateway to the Pacific' — beginning the long and arduous crossing of this immense Ocean, named the Pacific, undertaken by the navigator.⁶ These reports were documented by the chronicler of Vincenza, António Pigafetta.⁷

In 1521, they reached an island in the Marianas archipelago before proceeding to the future Philippines — named in honour of the King of Spain — initially referred to as 'Saint Lazarus' by Magellan. However, when they docked on other islands, attempting to impose vassalage taxes, mandated by the Spanish king, the indigenous people revolted, culminating in the death of Mangellan in April 1521.

Only two ships reached the Moluccas. Sebastião de Elcano, who had assumed the captaincy of the ship *Victoria*, opted to return via the traditional Indian Run, skilfully navigating past Portuguese naval forces, completing the voyage in 1522. Mangellan and Elcano managed to connect all the oceans, effectively linking all the major continents to each other.⁸

The Spanish arrival to the Moluccas sparked a dispute between João III, King of Portugal, and Carlos V of Spain, concerning the rightful possession of the islands by these two major powers. Referred to as the 'Spice Islands', these territories were the exclusive global suppliers of clove and nutmeg, highly valued spices in European markets, which arrived in Venice through Arab merchants at exorbitant prices. Their origin was unknown since these merchants kept it secret, and it was only unveiled when the Portuguese reached the Moluccas in 1512.

Portugal asserted its claim to the archipelago not only on the grounds that it fell within Portuguese territory according to the demarcation line established by the Treaty of Tordesillas, but also because the Portuguese had already reached the islands in 1512. Spain contended that, based on the initial information provided by Magellan, their jurisdiction was attributed to the Castilian crown.

The initial conflict was mediated by Pope Adrian VI, and in 1529, with the Treaty of Zaragoza, the trade with these islands was definitively assigned to Portugal. Portuguese advancements in astronomical and cartographic navigation techniques made it possible to prove that these islands fell within the Portuguese exploration zone as established by the Treaty of Tordesillas. Consequently, in the service of the Spanish crown, the Portuguese navigator, found himself at a crossroads as he

la Plata en Amérique du Sud et écrasé une mutinerie de l'équipage, il quitta la baie de Santa Cruz en 1520. La flotte réduite à trois vaisseaux arriva alors à un grand golfe prolongé par un détroit à l'extrême sud du Chili — surnommé dès lors détroit de Magellan ou « Porte du Pacifique » — et se lança dans la longue et laborieuse traversée de cet immense océan, baptisé « Pacifique » par le navigateur.⁶ L'ensemble de ce périple fut documenté par le chroniqueur de Vicence, Antonio Pigafetta.⁷

En 1521 ils atteignirent l'archipel des Mariannes, puis les futures Philippines — ainsi nommées en hommage au roi d'Espagne — d'abord appelées Saint Lazare par Magellan. Cependant, sur certaines de ces îles, les indigènes refusèrent de se soumettre à l'envahisseur et de prêter allégeance au roi espagnol; ils se révoltèrent et Magellan fut tué au cours d'une bataille en avril 1521.

Seuls deux navires arrivèrent aux Moluques. Juan Sebastián Elcano, devenu capitaine de la *Victoria*, décida de se mettre sur le chemin du retour en empruntant l'itinéraire habituel de la Route des Indes. Esquivant les forces navales portugaises, il acheva le voyage en 1522. C'est ainsi que Magellan et Elcano traversèrent les grands océans et, par conséquent, les grands continents furent désormais reliés les uns aux autres.⁸

L'arrivée des Espagnols aux Moluques provoqua un contentieux entre le roi du Portugal, Dom João III, et Charles Quint à propos de la possession de l'archipel. Surnommées les îles aux Épices, elles étaient les seules à fournir au monde le clou de girofle et la noix de muscade, extrêmement appréciés sur les marchés européens. Ces épices étaient auparavant vendues à Venise à des prix exorbitants par des commerçants arabes qui gardaient le secret à propos de leur origine, révélée lors de l'arrivée des Portugais aux Moluques en 1512.

Le Portugal alléguait que l'archipel lui appartenait, non seulement en vertu de la démarcation établie par le traité de Tordesillas, mais aussi parce qu'il y était arrivé avant l'Espagne. L'Espagne considérait que les informations initiales données par Magellan plaçaient la juridiction de ce territoire sous la couronne castillane.

Ce conflit fut initialement arbitré par le pape Adrien VI et, en 1529, le traité de Saragosse remit définitivement le commerce avec ces îles entre les mains du Portugal. En effet, les techniques de navigation astronomiques et cartographiques portugaises avaient permis de prouver que l'archipel se situait au sein de la zone d'exploitation portugaise établie par le traité de Tordesillas.

⁶ IDEM, *ibidem* p. 646.

⁷ PIGAFETTA, Antonio, *Il primo viaggio intorno al mondo. Lo storico racconto della prima circumnavigazione del globo terrestre*, Milan, Edizioni Ghibli, 2014.

⁸ GARCIA, José Manuel, Fernão de Magalhães, *Herói, Traidor ou Mito: A História do Primeiro Homem a Abraçar o Mundo*, Manuscrito/Editorial Presença, 2019, p. 13.

⁶ IDEM, *ibidem*, p. 646.

⁷ PIGAFETTA, Antonio, *Il primo viaggio intorno al mondo. Lo storico racconto della prima circumnavigazione del globo terrestre*, Milan, Edizioni Ghibli, 2014.

⁸ GARCIA, José Manuel, Fernão de Magalhães, *Herói, Traidor ou Mito: A História do Primeiro Homem a Abraçar o Mundo*, Manuscrito/Editorial Presença, 2019, p. 13.



Antonio Pigafetta's map of Tidore and some other Malukan islands in 1521.

Carte d'Antonio Pigafetta de Tidore et de quelques autres îles Malukan en 1521.

had initially believed the Moluccas were under Spanish jurisdiction. His involvement in tribal conflicts ultimately led to his death.

Mangellan was remarkable for achieving one of the most significant feats in history and science, having been responsible for the most challenging and prolonged sea voyage, reshaping the perception and understanding of the so called 'Planet Ocean', having shown that the maritime expanse of the Earth was more extensive than its terrestrial counterpart.

The conquest and colonization of the Philippines commenced in 1565 with the arrival of López Legazpi in Cebu, proclaiming Spanish sovereignty. The occupation was overseen by General Governors, and reported to the Viceroy of 'Nueva España', present-day Mexico, persisting until its independence in 1898. Its two main cities are located in the central plain of 'Luçon' island: Manila, the old capital, founded in 1571, and Quezon City.⁹ The evangelization initiated with the arrival of European missionaries following the discovery of the Moluccas archipelago found expression in the creation of ivory works for private devotion, intended for use in both churches and convents, illustrating the swift conversion of the Filipino people to Christianity.

Differing from Indo-Portuguese, Sino-Portuguese, and Singalo-Portuguese ivories, the Philippine ivories, crafted by indigenous Chinese carvers known as 'Sangleys' (or traders settled in Manila), exhibit distinctive expressions and demonstrate the 'Sangleys' ability to replicate European prototypes while incorporating and synthesizing local iconographic, technical, and cultural elements, quickly spreading throughout Latin American countries and Spain.¹⁰

Magellan se fit ainsi connaître pour avoir réalisé l'une des plus grandes prouesses de l'Histoire et de la Science, à l'initiative et au commandement de la plus longue et de la plus difficile expédition maritime qui changea à tout jamais la perception et la connaissance de la « planète océan », ainsi surnommée car sa part maritime est plus importante que sa part terrestre.

La conquête et la colonisation des Philippines débuta en 1565 avec le débarquement à Cebu de López Legazpi qui proclama la souveraineté espagnole sur le territoire. L'occupation fut dirigée par des gouverneurs, placés sous la dépendance du vice-roi de la Nouvelle-Espagne siégeant à Mexico, et se prolongea jusqu'à l'indépendance du territoire en 1898. Les deux villes majeures des Philippines se situent dans la plaine centrale de l'île de Luçon : Manille, la capitale, fondée en 1571, et Quezon City.⁹ L'évangélisation, qui débuta dès l'arrivée des missionnaires européens après leur découverte de l'archipel de Moluques, se cimenta à travers la production d'ouvrages en ivoire destinés à la dévotion privée, aux églises et aux couvents, révélant une facile conversion au christianisme de la population locale.

Se distinguant des ivoires indo-portugais, sino-portugais et cinghalo-portugais, les ivoires des Philippines étaient exécutés par des artisans chinois résidant sur le territoire et surnommés « Sangleys » (mot désignant également les commerçants chinois établis à Manille). Ils présentent des particularités propres qui associent des prototypes européens et des éléments iconographiques, techniques et culturels locaux, et connurent une diffusion rapide en Amérique latine et en Espagne.¹⁰

⁹ TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginárias Hispano-Filipina e Indo-Portuguesa*, Guimarães, 1974, pp. 10 – 11.

¹⁰ IDEM, *ibidem*, p.11.

⁹ TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginárias Hispano-Filipina e Indo-Portuguesa*, Guimarães, 1974, pp. 10 – 11.

¹⁰ IDEM, *ibidem*, p.11.

Africa Afrique

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

Gil Eanes' prowess of crossing the Cape Bojador, or 'Cape Fear', to the south of modern day Morocco, in 1434, would irreversibly open the way to the Great Discoveries that followed. This dangerous Cape, a large extension of oceanic silting caused by centuries of Saharan sands blowing by the desert winds into the sea, was known as a difficult, almost impossible barrier for shipping, many believing that nothing existed beyond it.

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

In 1460, following south along the coast, Pedro de Sintra reaches Sierra Leone, another important trading outpost, from where originate the very rare and precious sapi-portuguese ivory objects, so admired and coveted by the Lisbon elites. In 1471 João de Santarém and Pero Escobar land in a village that they name 'Mina', building the important trading factory of Saint George of Elmina, which would become the political and commercial centre

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

La prouesse de Gil Eanes, qui dépassa en 1434 le Cap Bojador (Boujdour, au sud du Maroc, près de la Mauritanie) ou « Cap de la Peur », ouvrit la voie aux Grandes Découvertes. La grande étendue d'ensablement dans la région, provoquée par des milliers d'années de tempêtes de sable venues du désert du Sahara, y rendaient la navigation difficile, presque impossible, et l'on crut pendant longtemps que ce cap marquait la limite méridionale du monde.

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

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

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

João de Santarém et Pêro Escobar débarquèrent en 1471 dans un village qu'ils appelèrent « Mina » où ils construisirent



Map of Africa, Willem Janszoon Blaeu, 1640.
Carte d'Afrique, Willem Janszoon Blaeu, 1640.

for the Portuguese trade monopoly in the Gulf of Guinea, and the point from where Western African gold flowed into Europe. In the following year Rui Sequeira arrives to the coast of present day Nigeria, in a region that he names Lagos.

The following decade was crucial for the establishing and settling of the Portuguese in Africa, and for the development of diplomatic and commercial relations, as well as military alliances, with the strongest and most influential contemporary African states, the Kingdom of Benin or Edo Kingdom, in modern Nigeria,

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

Les années 80 du XVe siècle furent cruciales pour la fixation des Portugais en Afrique. Des contacts diplomatiques et économiques ainsi que des alliances militaires s'établirent avec les

and the Old Kingdom of Kongo, that included in its territories part of north-eastern Angola in present day Republic of Congo, and of modern Gabon to the South.

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

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

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

The final phase of West African coast exploration will be completed by 1488, when Bartolomeu Dias crosses what he called the Cape of Storms in Southern Africa, reaching the Indian Ocean. The Portuguese king, on receiving these extraordinary news, changes this name to Cape of Good Hope, trusting that this victory would open a maritime link to India and the East, furthering the Portuguese Discoveries successes.

In 1498, on his first voyage to India, Vasco da Gama lands on the Island of Mozambique founding the first Portuguese trading factory in Eastern Africa, arriving soon after on the Island of Quiloa, on the southern coast of present day Tanzania. In there

principaux royaumes africains, à l'époque l'Empire du Bénin ou Empire Edo, dans l'actuel Nigeria, et l'ancien Royaume du Kongo dont les territoires incluait une partie du nord-est de l'Angola, la moderne République du Congo et l'ouest de la République démocratique du Congo, ainsi que le Gabon, au sud.

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

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

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

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

En route vers l'Inde, sur la côte orientale de l'Afrique, Vasco da Gama parvint à l'île de Mozambique où il fonda le premier comptoir de ce littoral, puis à l'île de Quiloa, au large de l'actuelle Tanzanie. Après la rapide soumission du sultan local, les Portugais en firent un important port commercial où étaient échangés non

he subjugates the local Sultan, taking control of an important commercial outpost that controlled various trading routes such as those for Zimbabwean gold and iron, Eastern African slaves and ivory and Asian spices, textiles, porcelains and jewellery.

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

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

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

Equally important was the Island of Ormuz, on the narrow passage into the Persian Gulf, which controlled the movements of ships and dominated the commercial routes between India, North Africa and Persia. Nine years after da Gama's voyage of discovery and conquest, Afonso de Albuquerque, 2.^o viceroy of India, took the island for Portugal, founding the city of Hormuz and building important fortifications.

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

seulement de l'or et du fer provenant du Zimbabwe, mais également des esclaves et de l'ivoire arrivant de toute l'Afrique de l'Est, contre des épices, des tissus, des porcelaines et des bijoux d'Asie.

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

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

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

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

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

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

Sierra Leone

Sierra Leone

Four years after Gil Eanes crossed the Bojador cape (1434), King D. Duarte died, consequently postponing the arrival to the Guinean region, also called *Terra dos Negros*, to 1444.

The arrival at the mouth of the Senegal River and the Casamansa River followed one year later. Gambia was reached in 1446 (Senegambia) and, in 1460, Pedro de Cintra arrived in Sierra Leone, which was part of the Sapes' Kingdoms.

The name 'Serra Leoa' was given to the territory by the same Portuguese explorer. Regarding its etymology, Luíz de Cadamosto in 'Navegação do Capitão Pedro de Cintra' affirms, 'the mountain was named Serra Leoa for its great roar, which is continually felt because of constant thunderstorms on its summit, which is always surrounded by clouds'.¹

In 1462 the first trading posts were founded, which can still be witnessed today. In the 16th century, Mandingo warriors of Mandé origin invaded the region and began the commerce of slaves with the European slave traders. In a brief period, the area became the object of a fierce commercial dispute between Portuguese, French, English, Danish and Prussian slave traders. The Portuguese were then expelled from the territory, by the English, in the 17th century. ↗

¹ in *Collecção de Noticias para a Historia e Geografia das Nações Ultramarinas, que vivem nos Dominios Portuguezes, ou lhes são visinhas*, published by Academia Real das Sciencias, Academia Real das Ciências, 1812, 2nd tome, p. 76.

Quatre ans après que Gil Eanes a franchi le Cap Bojador (1434), le roi Dom Duarte meurt. Cet événement explique pourquoi les Portugais n'arrivent dans la région de la Guinée, surnommée *Terre des Noirs*, qu'en 1444.

Un an plus tard, ils atteignent l'embouchure du fleuve Sénégal et le fleuve Casamance, puis la Gambie en 1446 (Sénégalie). Pedro de Cintra arrive finalement en 1460 en Sierra Leone, qui faisait partie des Royaumes des Sapes.

C'est cet explorateur portugais qui aurait donné le nom de « Sierra Leone » à ce territoire. À propos de l'étymologie de ce nom, Luíz de Cadamosto affirme dans son œuvre « Navigation du capitaine Pedro de Cintra » qu'à « cette montagne ils donnèrent le nom de Sierra Leone, en raison du grand rugissement que l'on y entend continuellement, provenant des orages qui éclatent à son sommet, toujours entouré de nuages ». ¹

En 1462 y sont fondées les premières factoreries — aujourd'hui encore, on peut y voir des bâtiments de l'époque construits par les Portugais. Au XVIe siècle, des guerriers mandingues originaire du Mandé envahissent la région et commencent à vendre des esclaves aux négriers européens. La région devient rapidement l'objet d'une dispute commerciale acérée entre les trafiquants d'esclaves portugais, français, anglais, danois et prussiens. Les Portugais sont expulsés du territoire par les Anglais au XVIIIe siècle. ↗

¹ in *Collecção de Noticias para a Historia e Geografia das Nações Ultramarinas, que vivem nos Dominios Portuguezes, ou lhes são visinhas*, publiée par l'Académie royale des sciences, Academia Real das Ciências, 1812, tome II, p. 76.



16th century map of the Guinea Coast identifying Sierra Leone by the Portuguese name *Serra Leoa*.
 Carte du XVIe siècle de la côte de Guinée identifiant la Sierra Leone par le nom portugais *Serra Leoa*.

01

OLIPHANT WITH THE PORTUGUESE ROYAL COAT OF ARMS

Carved ivory

Sierra Leone, ca. 1490–1530

Length: 30.5 cm

F1340

Provenance: G. Ladrière collection, Paris; P.A.B. Oporto and private collection, Lisbon.

Published: BASSANI, Ezio, 'African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500', London, British Museum Press, 2000, no. 786; BASSANI, Ezio, et al., 'Sièges africains, Réunion des Musées Nationaux', Paris, 1994, p. 253, no. 5; DIAS, Pedro, 'A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram', Oporto, V.O.C. Antiquidades, 2004, p. 42, no. 9.

The first artworks resulting from the initial commercial contacts between the Portuguese and the ethnically diverse West-African populations living between the Upper Guinea Coast and the Kingdoms of Kongo and Angola, are the earliest truly multi-cultural objects that emerge from the Portuguese overseas expansion. As for the carved ivory objects made for the Portuguese clientele, their attraction lay primarily in the raw material, given the time-honoured appreciation for the manufacturing and artistic qualities of elephant ivory, reinforced by its relative rarity in Europe until then. During the Renaissance, it was the quality of the materials and the exquisite craftsmanship that lay at the heart of the European elites' consumerism, and this is also true for objects made worldwide, which arrived in Europe aboard the Portuguese ships from the late fifteenth century onwards.

Over the last few decades there has been considerable academic interest in West African carved ivories, produced under more or less direct Portuguese influence at the dawn of the early modern period. Research by scholars such as William Fagg, Ezio Bassani, Kathy Curnow, Peter Mark, Jean Michel Massing, and Kate Lowe, among others, have provided new and valuable insights on the subject.

The first, and probably the largest and most important ivory carving centre on the West African coast has been identified as present-day Sierra Leone, a fact that is easily understood considering the chronology of the Portuguese coastal exploration and the abundance of elephant ivory. There has also been consensus regarding the attribution of the craftsmen origin to the Temne

01

OLIFANT AVEC LES ARMOIRIES DU ROI DU PORTUGAL

Ivoire sculptée

Sierra Leone, vers 1490–1530

Longueur : 30,5 cm

F1340

Provenance : Collections Guy Ladrière, Paris ; P.A.B. Porto et collection privé, Lisbonne.

Publié : BASSANI, Ezio, « African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500 », London, British Museum Press, 2000, n° 786 ; BASSANI, Ezio, et al., « Sièges africains, Réunion des Musées Nationaux », Paris, 1994, p. 253, n° 5 ; DIAS, Pedro, « A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram », Porto, V.O.C. Antiquidades, 2004, p. 42, n° 9.

Les œuvres d'art issues des premières relations commerciales entre les Portugais et les populations de différentes ethnies d'Afrique de l'Ouest, installées entre la côte de la Haute-Guinée et les royaumes du Kongo et de Ndongo, constituent les premiers objets véritablement multiculturels résultant de l'expansion portugaise en outre-mer. Le principal attrait des ivoires sculptés aux yeux de la nouvelle clientèle portugaise résidait avant tout dans le matériau, en vertu des impressionnantes qualités artistiques de l'ivoire d'éléphant et de sa rareté en Europe à l'époque. Pendant la Renaissance, la qualité des matériaux et le savoir-faire technique exceptionnel mis à l'œuvre dans leur transformation étaient au cœur de la consommation des élites européennes, qui convoitaient les objets produits un peu partout dans le monde et qui arrivaient en Europe à bord des navires portugais à partir de la fin du XVe siècle.

On a pu observer récemment, depuis quelques dizaines d'années, un intérêt universitaire croissant pour les ivoires sculptés fabriqués en Afrique de l'Ouest sous influence portugaise, plus ou moins directe, au début de la période moderne. Des études de William Fagg, Ezio Bassani, Kathy Curnow, Peter Mark, Jean Michel Massing et Kate Lowe, entre autres spécialistes, nous offrent de nouvelles et précieuses contributions sur ce thème. Le premier centre de production d'ivoires sculptés, et sans doute le plus grand et le plus important de la côte occidentale africaine, a été identifié comme étant le Sierra Leone. Cette place de choix se comprend facilement par la chronologie de l'exploration littorale portugaise et par la richesse de ce territoire en ivoire d'éléphant. On s'accorde à identifier les artisans à l'origine de cette production





E. Bassani, 2000, p. 253, no. 786.

E. Bassani, 2000, p. 253, n° 786.

and Bullom peoples of Sierra Leone, based on contemporary literary and documentary sources, and stylistic comparisons with earlier productions from the same region, namely of small sized stone sculptures known as *nomoli*. In his work *Esmeraldo de situ orbis*, written around 1506, Duarte Pacheco Pereira (1460–1533), a Portuguese sea captain, soldier, explorer, and cosmographer, refers that in Sierra Leone, next to the Kolenté river, they make some very pretty palm fibre mats and also ivory spoons, adding that the Bullom make the most subtle, that is, the most delicate and the better made spoons than elsewhere. Writing between 1506 and 1510, based on reports by Álvaro Velho do Barreiro regarding Sierra Leone, the German-born book publisher Valentim Fernandes († ca. 1518–1519), states that the black men of this land are very subtle in manual arts, namely in making ivory salt cellars and spoons, and anything presented to them in drawing they cut it, that is, carve it, in ivory.

Oliphants, or hunting horns — of European-derived imagery and shape — adapted from late fifteenth and early sixteenth-century prints depicting hunting scenes, are amongst the most fascinating objects made in this context in Sierra Leone.¹ The present example, featuring the Portuguese royal coat of arms, is exceptional for its surface wear and tear, a testimony to the effective practical use of such objects, that contrasts with pristine examples surviving in Renaissance princely collections or *Kunstkammer*.² HMC

¹ See: AFONSO, Luís U., HORTA, José da Silva, 'Afro-Portuguese Olifants with hunting scenes (c. 1490–c. 1540)', *Mande Studies*, 15 (2013), pp. 79–97.

² Published in BASSANI, Ezio, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, p. 253, no. 786. It was previously in the collection of Pedro Aguiar Branco, Porto.

comme faisant partie des peuples Temné et Bullom de Sierra Leone, en s'appuyant aussi bien sur des sources littéraires et documentaires de l'époque que sur des productions artistiques antérieures de la région, notamment de petites sculptures en pierre surnommées *nomoli*. Duarte Pacheco Pereira (1460–1533), capitaine de navire, soldat, explorateur et cosmographe portugais, dans son ouvrage *Esmeraldo de situ orbis*, écrit vers 1506, affirme qu'en Sierra Leone, près du fleuve Kolenté, on fait de beaux tapis en fibre de palmier ainsi que des cuillères en ivoire. Il ajoute que le peuple Bullom fabrique les plus subtiles, autrement dit, les plus délicates, et d'une qualité supérieure à toute autre production. Le typographe d'origine allemande Valentim Fernandes († en 1518 ou 1519) écrit entre 1506 et 1510 des textes basés sur les récits d'Álvaro Velho do Barreiro sur le Sierra Leone, dans lesquels il mentionne que les Noirs de ce territoire sont très habiles dans les arts manuels, concevant des salières et des cuillères en ivoire, et qu'ils sont capables de tailler tout ce qu'on leur présente en dessin, c'est-à-dire de les sculpter dans l'ivoire.

Les olifants ou cors de chasse, présentant une forme et une iconographie d'origine européenne — adaptées de gravures de la fin du XVe, début du XVIe siècle figurant des scènes de chasse —, comptent parmi les objets les plus fascinants produits dans ce contexte en Sierra Leone.¹ Notre exemplaire, orné des armoiries de la Maison royale du Portugal, présente une usure exceptionnelle, preuve de l'utilisation de ces objets — un état de conservation qui contraste avec celui de quelques exemplaires impeccables, inclus dans des collections princières ou dans des cabinets de curiosités.² HMC

¹ Voir: AFONSO, Luís U., HORTA, José da Silva, «Afro-Portuguese Olifants with hunting scenes (c. 1490–c. 1540)», in *Mande Studies*, 15 (2013), pp. 79–97.

² Publié dans BASSANI, Ezio, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, p. 253, n° 786. Il appartenait auparavant à la collection de Pedro Aguiar Branco, à Porto.



Kingdoms of Benin and Owo

Royaumes de Bénin et Owo

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

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

Indeed, it was the appropriation of historical ties and of certain religious and political aspects of that culture that encouraged the sense of a common shared identity. The Oba, the supreme King or Ruler, was at the top of the hierarchy, with supreme powers inherited from the ancestral Gods, that could vanquish the most terrible of creatures. Additionally, the evidence suggests that this court culture was fluid between the three Kingdoms; Owo, Ijebu and Benin.

The Portuguese would settle in this region from the middle 15th century. The explorer João Afonso Aveiro (c.1443 – c.1490), envoy from King D. João II (1481 – 1495), arrived in Benin in 1486, and soon after returned to Portugal accompanied by a representative from the Oba, charged with the task of promoting the economic

Après la conquête de Ceuta en 1415, les Portugais poursuivirent leur exploration maritime le long du littoral occidental africain et arrivèrent en Guinée en 1442. Ils pénétrèrent alors à l'intérieur de ce territoire et découvrirent des civilisations développées, pour qui l'agriculture, le travail du bronze, du bois, de l'ivoire et du cuivre ainsi que l'artisanat textile étaient pratiques courantes et plutôt évoluées pour l'époque.

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

C'est précisément l'appropriation de liens historiques particuliers et de différents aspects politiques et religieux de cette culture qui entraîna le sentiment d'identité commune entre les différents royaumes. Tout en haut de la hiérarchie trônait l'Oba (roi), détenant le pouvoir de dominer jusqu'à la plus terrible des créatures. Cette culture de cour se transmettait et circulait entre Owo, Ijebu et le Bénin.

Les Portugais se fixèrent dans la région à partir du milieu du XV^e siècle. Le navigateur João Afonso Aveiro (vers 1443 – vers 1490) débarqua au Bénin en 1486, en qualité d'ambassadeur du roi Dom João II. Il revint au Portugal en compagnie d'un représentant de l'Oba, qui contribua à la mise en place de relations économiques entre les deux royaumes, incluant la traite d'esclaves et la commer-



West coast of Africa. Jacques-Nicolas Bellin.
 Coste Occidentale d'Afrique. Jacques-Nicolas Bellin.

development and trade between the two kingdoms, which would include the exchange of slaves, pepper, ivory, textiles and bronze and copper artefacts.

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

cialisation de produits comme le poivre, l'ivoire, le textile et des objets en bronze et en cuivre.

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

Edo / Bini Portuguese spoons Cuillères edo / bini-portugaises

Highly refined elephant ivory carved Edo-Portuguese spoons¹, also referred as ‘Bini-Portuguese’², belong to a group of objects commissioned by the Portuguese during the early exploration of the western African coast, in the *protoglobalisation*³ period.

Revealing cultural encounters between Europe (Portuguese) and Africa (Kingdom of Benin Edo Peoples), these interesting hybrid and novel objects represent major historical testimonies to the cultural and artistic interrelations that occurred from the late 15th century onwards in that southwestern region of modern-day Nigeria.

Produced by the guild *Igbesanmwan*, or royal ivory and wood sculpture workshop, between 1520 and 1620, spoons from Benin (such as saltcellars and oliphants) are categorised as export goods, a class that includes gifts and diplomatic exchanges, combining local and foreigner styles, forms, motifs, iconographies and technologies.⁴ During this period, these workshops, which had previously produced carved ivories for local consumption, witnessed exponential growth connected to the fulfilment of foreign commissions in the

Les élégantes cuillères edo-portugaises¹, également appelées bini-portugaises², sculptées dans l’ivoire provenant de défenses d’éléphant, s’inscrivent parmi les premiers objets d’art commandés par les Portugais au cours des voyages d’exploration de la côte occidentale de l’Afrique, à l’époque de la proto-mondialisation.³

Expressions de la rencontre entre les cultures — européenne (portugais) et africaine (peuples Edo du royaume du Bénin) —, ces intéressantes œuvres hybrides constituent de nouvelles créations qui forment d’importants témoignages historiques des échanges culturels et artistiques survenus depuis la fin du XVe siècle dans cette région du sud-ouest de l’actuel Nigeria.

Taillées à la guilde *Igbesanmwan*, l’atelier royal de sculpture de l’ivoire et du bois entre 1520 et 1620, les cuillères du Bénin (tout comme les salières et les olifants) sont considérées comme des œuvres conçues pour l’exportation (incluant les cadeaux et échanges diplomatiques), associant des styles, des formes, des motifs, des technologies et des thèmes iconographiques locaux et étrangers.⁴

¹ See: AMARAL, Leonor L., *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbon: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. PhD dissertation, 2022.

² BASSANI, Ezio; FAGG, William, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988.

³ For this classification see: SCHÄFFER, Wolf, ‘Global History’, in *Encyclopedia of Globalization*, ed. Roland Robertson and Jan A. Scholte, New York: Routledge, 2007.

⁴ See: CURNOW, Kathy, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], PhD Dissertation, University of Indiana, 2 vol., 1983; and AMARAL, Leonor L., *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbon: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. PhD Dissertation, 2022.

¹ Voir: AMARAL, Leonor L., *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbonne: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Thèse de doctorat, 2022.

² BASSANI, Ezio; FAGG, William, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988.

³ Pour cette périodisation, voir SCHÄFFER, Wolf, « Global History », in *Encyclopedia of Globalization*, ed. Roland Robertson and Jan A. Scholte, New York: Routledge, 2007.

⁴ Voir: CURNOW, Kathy, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], Thèse de doctorat, University of Indiana, 2 volumes, 1983; et AMARAL, Leonor L., *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbonne: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Thèse de doctorat, 2022.

16th century, which, in turn, were related to the strengthening of international trade on both raw ivory and other products, such as benin pepper, the earliest to be carried into Portugal.⁵

These ivory objects were exchanged for metal articles, much in demand in the Kingdom of Benin, namely bracelets or ‘manillas’, as well as copper and brass basins. Customs accounts for Lisbon’s House of Guinea (1504–1505), record carved ivory items, specifically saltcellars as well as spoons, arriving at the Port of Lisbon from various Western African origins, the latter being highly praised by European travellers in extant contemporary sources. In his work *Esmeraldo de Situ Orbis* (1505–1508), Duarte Pacheco Pereira, explorer, cosmographer, knight of the Portuguese Royal House, and Governor of Saint George of the Mine Castle from 1519 to 1522, reports that, regarding the raw material, he had been to the Kingdom of Benin for four times, where ‘há muitos elefantes, dos quais os dentes, a que chamamos marfim, muitas vezes compramos (...)’ [there are many elephants, of which the teeth, that we call ivory, we often purchase (...)].⁶

European taste for ivory art, produced in various typologies of exquisitely carved objects, was evidenced by its inclusion in European aristocratic *Kunstkammern* from the 1500s onwards, a particularly important group of Edo-Portuguese spoons standing out from the inventory records of Cosimo de Medici collection

Ces ateliers palatins, qui concevaient des ivoires pour le marché local, connurent à cette époque une production exponentiellement croissante destinée à répondre à la demande étrangère. En effet, le XVI^e siècle assista au renforcement du commerce intercontinental, aussi bien de l’ivoire brut que d’autres produits, comme la « *pimenta de rabo* », première variété de poivre acheminée au Portugal.⁵

Ces ivoires étaient échangés contre des ouvrages en métal, très recherchés dans le royaume, notamment des bracelets ou manilles, ou encore des bassines en cuivre et en laiton. Les registres des douanes de la Maison de Guinée (1504–1505) rendent compte de l’entrée dans le port de Lisbonne d’objets sculptés en ivoire, notamment des salières et des cuillères, en provenance de plusieurs contrées d’Afrique de l’Ouest. Signalons au passage que les cuillères étaient particulièrement louées par les voyageurs européens dans des documents occidentaux. Quant à la matière-première, Duarte Pacheco Pereira, navigateur, cosmographe et chevalier de la Maison royale portugais, gouverneur de Saint-Georges-de-la-Mine entre 1519 et 1522, dans son œuvre intitulée *Esmeraldo de Situ Orbis* (1505–1508), raconte qu’il se rendit quatre fois au royaume du Bénin où « il y a beaucoup d’éléphants, dont nous achetons souvent les défenses, que nous appelons l’ivoire (...) ».⁶

Le goût des Européens pour l’art de l’ivoire, prenant la forme de différents objets minutieusement sculptés, est attestée

⁵ Cf. PINA, Rui de, *Crónica de D. João II, Direc. e comentário de Luís de Albuquerque*, Biblioteca da Expansão Portuguesa, 36. Lisbon: Alfa, 1989, p. 57.

⁶ In PERES, Damião, *Os Mais Antigos Roteiros da Guiné*, Lisbon: Academia Portuguesa da História, 1992, pp. 130–131.

⁵ Cf. PINA, Rui, *Crónica de D. João II, Direc. e comentário de Luís de Albuquerque*, Biblioteca da Expansão Portuguesa, 36. Lisbonne: Alfa, 1989, p. 57.

⁶ In PERES, Damião, *Os Mais Antigos Roteiros da Guiné*, Lisbonne: Academia Portuguesa da História, 1992, pp. 130–131.

(Florence, 1560).⁷ This appreciation of Luso-African spoons is quite explicit in the account of English Captain James Welsh (1588) who, on referring the trade carried out in Benin, mentions the production of curious elephant tusk spoons, carved with various animals (*'birds and beasts'*) as well as of beautiful rugs. In 1621, Garcia Mendes Castelo Branco also refer that from Benin came 'some very curious ivory spoons (...)'.⁸

As such, the circulation and absorption of this type of rare objects — thus understood mainly in the early period of Portuguese commercial and maritime expansion along the western African coast, and considering the strategic role of Portuguese trading posts, including the one at Antwerp — determined the roles and meanings that were assigned to them through time. The use of such objects would have been effectively more widespread in Renaissance Lisbon, as it is evidenced by recent archaeological data.⁹

Extant records do also reveal that Edo Peoples were able to respond to foreign commissions with great efficacy, by translating the intercultural dialogues that were being established. While resembling a type of sophisticated metal made spoons used by Renaissance elites, it must be emphasized that these spoons from

par leur incorporation dans les cabinets de curiosités de la noblesse portugaise dès le XVI^e siècle. On relève aussi l'inventaire d'un ensemble de cuillères edo-portugaises dans la collection de Cosme de Médicis (Florence, 1560).⁷

Ce goût pour les cuillères luso-africaines apparaît également dans le récit du capitaine anglais James Welsh (1588) qui, faisant référence au commerce réalisé au Bénin, mentionne la production de très curieuses cuillères sculptées en défenses d'éléphant, figurant des animaux variés (« des oiseaux et des fauves »), ainsi que les beaux tapis qui y étaient fabriqués. En 1621, Garcia Mendes Castelo Branco relève que du Bénin « on rapporte quelques très curieuses cuillères d'ivoire (...) ». ⁸

C'est ainsi que la circulation et la recherche de ce type d'objets rares — entendus de cette manière surtout au début de l'expansion commerciale et maritime portugaise sur la côte de l'Afrique de l'Ouest, en vertu du rôle stratégique des comptoirs portugais, dont celui d'Anvers — déterminèrent les fonctions et les significations qui leur furent attribuées au fil du temps. À en croire des données archéologiques récentes, l'usage de ces pièces se serait généralisé à Lisbonne sous la Renaissance.⁹

⁷ See: BASSANI, Ezio; FAGG, William, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988, p. 153.

⁸ In MOTA, Avelino Teixeira da, 'Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli XV–XVII', in *Africa* 30, 1975, p. 580–589.

⁹ See: GOMES, M. Varela, CASIMIRO, T., MANSO, C., 'Afro-Portuguese ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in archaeological contexts from Southern Portugal', in *African Arts* 53, 2020, pp. 24–37.

⁷ Voir: BASSANI, Ezio; FAGG, William, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, Prestael Verlag, 1988, p. 153.

⁸ In MOTA, Avelino Teixeira da, « Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli XV–XVII », in *Africa* 30, 1975, p. 580–589.

⁹ Voir: GOMES, M. Varela, CASIMIRO, T., MANSO, C., « Afro-Portuguese ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in archaeological contexts from Southern Portugal », in *African Arts* 53, 2020, pp. 24–37.

Benin, would have been highly unusual to European eyes, not least because they were the ivory made typology that combined the least elements from both cultures, predominating nonetheless, African faunal depictions.

The bowl shapes of these Benin spoons differentiate them from those produced in Sierra Leone, which feature different aesthetic characteristics. Other spoons, contemporary to these and produced in other African regions, have not survived in the record and, although European metal made spoons have been associated to these ivory pieces¹⁰, it remains a fact that no similar shapes have so far been identified. The Oba of Benin held the ivory trade monopoly, as well as the power over the Royal guilds, in which were included these ivory carved pieces, whose material highlighted their symbolism. ↗

¹⁰ CURNOW, Kathy, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], PhD Dissertation, University of Indiana, 2 volumes, 1983, p. 221.

Les documents écrits montrent que les peuples Edo répondaient assez efficacement aux commandes étrangères, qui traduisaient les dialogues interculturels établis. Par comparaison avec un autre type de cuillères raffinées en métal utilisées par les élites de la Renaissance, soulignons que les formes des cuillères du Bénin devaient sembler plutôt étranges aux yeux des Européens, d'autant plus car ce sont les objets d'ivoire qui associent le moins des éléments des deux cultures et où prédomine la représentation d'animaux de la faune africaine.

La forme du cuilleron des cuillères du Bénin les distingue de celles produites en Sierra Leone, dont l'esthétique est différente. On ne connaît pas de cuillères en ivoire fabriquées dans d'autres régions d'Afrique à cette époque et, bien qu'elles aient été associées aux cuillères en métal européennes¹⁰, on ne connaît aucun autre objet à la forme similaire. L'Oba du Bénin détenait le monopole du commerce de l'ivoire, ainsi que le pouvoir sur les guildes royales qui fabriquaient, entre autres, ces pièces sculptées dans l'ivoire, matériau qui mettait en valeur leur symbolique. ↗

¹⁰ CURNOW, Kathy, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form*, [s.l.], Thèse de doctorat University of Indiana, 2 volumes, 1983, p. 221.

02

A 'MANILLA' EDO / BINI-PORTUGUESE SPOON

Carved ivory

Kingdom of Benin (present-day southwestern Nigeria)

16th century

Length: 24.5 cm

F1335

Provenance: Charles Ratton (1895–1986) and Guy Ladrière collections, Paris and J.J.F. and T.P. collections, Portugal.

Published: BASSANI, Ezio, 'African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500', London, British Museum Press, 2000, no. 813; TRNEK, Helmut, SILVA, Nuno Vassallo e, 'Exotica. The Portuguese Discoveries and the renaissance Kunstammer' (cat.), Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, p. 101, no. 9; DIAS, Pedro, 'A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram', Oporto, V.O.C. Antiguidades, 2004, pp. 40–41; AMARAL, Leonor de Liz, 'Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material', Lisbon: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, PhD Dissertation, 2022 (cat. no. 70).

This elephant ivory carved Edo-Portuguese spoon features a broad and shallow bowl, shaped as a pear or fig, that terminates in an elegant scroll, suggesting a tripartite leaf. The carver skills are evidenced by the transparency of the bowl, whose outer face is split by a fine ridge that follows the length of the convex surface, perhaps alluding to marine elements, shells and sea snails, details. The spoon handle is composed of a textured zoomorphic head, a crocodile that swallows a human arm, ending in a hand holding a horseshoe shaped element, probably a manilla or a copper or brass bracelet.

The object's syncretism is revealed by the combination and/or fusion of forms, both African and European iconographic motifs, with Edo carving techniques, creating a new style that differs from the local art and from the Portuguese, and broader European art.

Effectively, the terminal carved motif alludes to the manillas that were taken to Benin by the Portuguese, which were used as currency in the transatlantic trade, and often mentioned in European written records. These metal items were melted to produce royal artistic objects, such as the commemorative heads

02

CUILLÈRE EDO / BINI-PORTUGAISE MANILLE

Ivoire sculpté

Royaume du Bénin (au sud-ouest de l'actuel Nigeria)

XVIe siècle

Longueur : 24,5 cm

F1335

Provenance: Collections Charles Ratton (1895–1986) et Guy Ladrière, Paris, et collections J.J.F. et T.P., Portugal

Publié: BASSANI, Ezio, «African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500», Londres, British Museum Press, 2000, n° 813; TRNEK, Helmut, SILVA, Nuno Vassallo e, «Exotica. The Portuguese Discoveries and the renaissance Kunstammer» (cat.), Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, p. 101, n°9; DIAS, Pedro, «A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram», Porto, V.O.C. Antiguidades, 2004, pp. 40–41; AMARAL, Leonor de Liz, «Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material». Lisbonne, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Thèse de doctorat, 2022 (cat. n° 70).

Cette cuillère edo-portugaise sculptée en haut relief dans l'ivoire issu d'une défense d'éléphant comporte un cuilleron large et peu profond, en forme de poire ou de figue, terminé par un enroulement élégant suggérant une feuille tripartite. Le savoir-faire du sculpteur est mis en évidence par la transparence du cuilleron, dont la face extérieure est divisée en deux par une fine nervure qui accompagne la partie convexe de la pièce, forme rappelant également des éléments marins comme les coquillages.

Le manche de cet étrange ouvrage est formé d'une tête zoomorphique texturée — une tête de crocodile — avalant un avant-bras humain terminé par une main qui tient un objet en forme de fer à cheval, probablement une manille — bracelet en cuivre ou en laiton.

Le syncrétisme de cette pièce surgit dans l'association et/ou la fusion entre les formes et les motifs iconographiques africains et européens, et les techniques de la sculpture des peuples Edo, donnant le jour à un style nouveau qui se distingue aussi bien de l'art local que de l'art portugais (et européen).





destined to Royal altars (on whose tops were placed elephant tusks), as well as the low-relief plaques featuring courtly and foreign figures (Portuguese), that decorated the palace entrance *impluvium*.

In Benin royal art, materials are highly valued and endowed with specific meanings. The metal foundry guild, the *Igun Eronmwon*, was at the top of these hereditary workshop's hierarchy, followed by the ivory and wood guild, the *Igbesamwan*, that produced objects destined to the rituals in which the Oba or King, patron of the arts, participated.

Concerning the crocodile (*agbaka*) depiction, a reptile species from Benin's tropical forest, it is an animal associated with royal power and, simultaneously, to the God Olokun, the God of the underwater realm, of wealth, health, and fertility, that lies between the spirits and the terrestrial worlds, which the Edo linked to the Portuguese, arrived from the rivers and the sea.¹

The extant group of Edo-Portuguese, or Bini-Portuguese, ivory spoons, adds up to sixty-one pieces, in addition to seventeen salt cellars and three oliphants.² All the spoons feature identical bowl shapes, but diverse iconographic motifs. Only three feature the hand terminal, albeit differing in the positioning of the fingers, as well as stylistically. One of these three spoons belongs to Vienna's *Museum für Völkerkunde* (inv. 91914), corresponding probably to one of the six that belonged to Archduke Ferdinand's of Tyrol

En effet, le motif sculpté à l'extrémité du manche de cette cuillère évoque les manilles amenées par les Portugais au royaume du Bénin, qui servaient d'unité monétaire dans le commerce transatlantique, maintes fois citées dans les documents européens. Ces pièces étaient ensuite coulées pour produire certains objets d'art royaux, comme des têtes commémoratives destinées aux autels royaux (au sommet desquelles on plaçait des défenses d'éléphant) ou des plaques en relief présentant des figures de la cour et des étrangers (portugais), qui ornaient l'*impluvium* de l'entrée du palais.

L'art royal du Bénin met en valeur les matériaux, rattachés à des significations spécifiques. La guilde de fonderie du métal — *Igun Eronmwon* — occupait le sommet de la hiérarchie de ces ateliers héréditaires, puis venait celle de l'ivoire (et du bois) appelée *Igbesamwan*, qui produisait des objets destinés aux rituels auxquels participait l'Oba ou roi, patron des arts.

La représentation du crocodile (*agbaka*), animal vivant dans les forêts tropicales du Bénin, symbolise le pouvoir royal et, simultanément, le dieu Olokun, dieu Edo du monde subaquatique, de la richesse, de la santé et de la fertilité, situé entre le monde des esprits et le monde terrestre, et que les peuples Edo associaient aux Portugais arrivés par les fleuves et la mer.¹

Le corpus des ivoires edo-portugais ou bini-portugais inclut actuellement 61 cuillères (ainsi que 17 salières et trois olifants).²

¹ BLACKMUN, Barbara, 'From Trader to Priest in Two Hundred Years: The Transformation of a Foreign Figure on Benin Ivories', in *Art Journal* 47, No. 2, 1988, p. 131.

² AMARAL, Leonor L., *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbon: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. PhD Dissertation, 2022.

¹ BLACKMUN, Barbara, « From Trader to Priest in Two Hundred Years: The Transformation of a Foreign Figure on Benin Ivories », *Art Journal* 47, N° 2, 1988, p. 131.

² AMARAL, Leonor L., *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbonne: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Thèse de doctorat, 2022.

kunstskammer (1596, Ambras Castle)³, its iconography more closely related to the Europeans, for its Christian blessing gesture. Another spoon from the *Musée du Quai Branly*, in Paris (inv. 70.2004.31.1), is like ours in terms of style and carving technique. A fragment exposed from an African archaeological context at Ksar es-Seghir, featuring a pointing hand handle, has been recently identified as originally part of an Edo-Portuguese spoon, contributing as such for defining the temporal production of Luso-African ivories in the Kingdom of Benin.⁴

The hand is represented in other objects, such as the idiophones used in Benin's rituals, particularly in ancestors' altars dedicated to the hand, symbolizing the acquisition of wealth or status, related to warriors, hunters, and artisans' skills — such as the case of a bronze idiophone that ends in a clenched fist holding a mudfish.⁵

According to oral traditions, the cult of the hand dates back to the reign of Oba Ewuare, the 15th century warrior king, based on the belief that the right hand or arm, embodies the human accomplishment capacity, while simultaneously protecting against evil spirits and enemies.

The arrival of the Portuguese coincided with Benin's territorial expansion and geopolitical affirmation, the presence of Lusitanian soldiers in the Edo army being well documented⁶, together with the commercial and diplomatic exchanges that contributed to the kingdom's increasing wealth throughout the 16th century.

It must also be referred that, during this period, the Kingdom of Owo — one of the Yoruba Peoples — was under Benin's influence, wherefore the artistic workshops of both kingdoms presented some permeability and, as it has been suggested, the leaves iconographic motif — the bowl shape for the sixty extant Edo-Portuguese spoons — might have resulted from the contribution of this People from north-western Nigeria.⁷ In Benin, the deity Edo — God Osun — embodies the power of leaves and herbs gathered in the forest, to be used in magical and medicinal compounds.⁸

³ Cf. BASSANI, Ezio, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1800*, London: British Museum, 2000, pp. 3–6.

⁴ LUÍS, U. Afonso, GOMES, M. Varela, 'An Afro-Portuguese ivory from Ksar es-Seghir, Morocco', in *Burlington Magazine*, No. 163, 2021, pp. 822–824; in AMARAL, Leonor, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbon: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. PhD Dissertation, 2022.

⁵ For the image of this idiophone see: EZRA, Kate, *Royal Art of Benin. The Pearls Collection in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 95, 107.

⁶ 'Letter by Duarte Pires to King Manuel I', dated 1516, in BRÁSIO, A. (ed.), *Monumenta Missionaria Africana*, Lisbon: Agência Geral do Ultramar, 1952, 1, pp. 369–370.

⁷ BASSANI, Ezio, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1800*, London: British Museum, 2000, p. 302.

⁸ BEN-AMOS, Paula in AMARAL, Leonor L., *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbon: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. PhD Dissertation, 2022, p. 310.



BASSANI, E. and FLAGG, W. (p. 301). *Edo artist, Benin. Detail of rattle-staff, 16th–19th century, brass*. Metropolitan Museum of Art, New York.

BASSANI, E. et FLAGG, W. (p. 301). *Artiste Edo, Bénin. Détail du bâton-crécelle, XVIe/XIXe siècle, laiton*. Metropolitan Museum of Art, New York.

Toutes les cuillères présentent la même morphologie du cuilleron et des motifs iconographiques variés. On n'en compte que trois représentant une main à l'extrémité du manche, mais dont la position des doigts et le style diffèrent.

L'une de ces pièces, plus élaborée dans sa composition, appartient au Weltmuseum de Vienne (inv. n° 91914). Il s'agit probablement de l'une des six cuillères du « cabinet d'art et de merveilles » de l'archiduc Ferdinand de Tyrol (inventaire de 1596, château d'Ambras).³ L'iconographie de la pièce arbore une référence plus directe aux Européens : la main est représentée faisant le geste de la bénédiction chrétienne. L'autre, conservée au musée du Quai Branly à Paris (inv. n° 70.2004.31.1), est similaire à la cuillère de la galerie São Roque du point de vue du style et de la technique de la taille. Un fragment de cuillère (manche comportant une main pointant du doigt) trouvé lors de fouilles archéologiques sur le continent africain (à Alcácer Ceguer) a été récemment identifié comme appartenant à une cuillère edo-portugaise, donnée contribuant à définir chronologiquement la production des ivoires luso-africains du Bénin.⁴

³ Cf. BASSANI, Ezio, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1800*, London: British Museum, 2000, pp. 3–6.

⁴ LUÍS, U. Afonso, GOMES, M. Varela, « An Afro-Portuguese ivory from Ksar es-Seghir, Morocco », in *Burlington Magazine*, N° 163, 2021, pp. 822–824; in AMARAL, Leonor, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbonne: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Thèse de doctorat, 2022.



Carved ivory spoons, symbolic raw material highly valued by both participants, are revealing of evident cultural and artistic hybridism, recalling that these early foreigners that had docked at Ughoton, before arriving at the City of Benin, were perceived as transitional beings coming from the world of spirits.⁹ LLA

⁹ BLIER, Suzanne P., 'Imaging Otherness in Ivory: African Portrayals of the Portuguese ca. 1492', in *Art Bulletin*, Vol. 75, No. 3, College Art Association, 1993, p. 389.

Le motif de la main est représenté sur des objets tels que les idiophones employés dans les rituels locaux, et notamment sur les autels ancestraux consacrés au culte de la main. En effet, elle symbolisait l'acquisition de richesse ou de statut, liée aux capacités attribuées aux guerriers, chasseurs et artisans. Mentionnons ainsi l'existence d'un idiophone en bronze terminé par une main fermée agrippant un silure.⁵

Selon les traditions orales, le culte de la main remonte au règne de l'Oba Ewuare, le roi guerrier du XVe siècle : la croyance voulait que la main droite ou le bras droit incarne la capacité de réalisation humaine et de protection contre les attaques des esprits malins ou des ennemis.

L'arrivée des Portugais coïncida avec l'expansion territoriale et l'affirmation géopolitique du Bénin. Certains documents réfèrent l'enrôlement de soldats portugais dans l'armée Edo⁶, ainsi que les échanges commerciaux et diplomatiques établis avec les Portugais qui contribuèrent à l'enrichissement de ce royaume au cours du XVIe siècle.

À cette période, le royaume Owo — l'un des peuples Yoruba — se trouvait sous l'influence du Bénin. Les ateliers artistiques de ces deux royaumes présentaient alors une certaine perméabilité : selon certaines sources historiographiques, le motif iconographique des feuilles et la forme du cuilleron des six dizaines de cuillères edo-portugaises ont pu dériver de la contribution de ce peuple du nord-ouest du Nigéria.⁷ Au Bénin, le dieu Osun — divinité Edo — symbolise le pouvoir des feuilles et des herbes cueillies dans la forêt et employées dans des préparations magiques et médicinales.⁸

Les cuillères sculptées dans l'ivoire, matériau symbolique mis en valeur de part et d'autre, sont des pièces révélant une hybridité culturelle et artistique. Rappelons que ces premiers étrangers ayant accosté à Ughoton, avant d'arriver à la ville d'Edo, furent perçus comme des êtres liminaux, venus du monde des esprits.⁹ LLA

⁵ Voir la reproduction de cette idiophone in EZRA, Kate, *Royal Art of Benin. The Pearls Collection in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 95, 107.

⁶ «Carta de Duarte Pires para o rei D. Manuel I», datée de 1516, in BRÁSIO, A. (ed.), *Monumenta Missionaria Africana*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1952, 1, pp. 369–370.

⁷ BASSANI, Ezio, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1800*, London: British Museum, 2000, p. 302.

⁸ BEN-AMOS, Paula in AMARAL, Leonor L., *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*. Lisbonne: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Thèse de doctorat, 2022, p. 310.

⁹ BLIER, Suzanne P., «Imaging Otherness in Ivory: African Portrayals of the Portuguese ca. 1492», in *Art Bulletin*, Vol. 75, N° 3, College Art Association, 1993, p. 389.

03

**A 'BIRD OF PROPHECY'
EDO / BINI-PORTUGUESE SPOON**

Carved ivory
Kingdom of Benin (present-day southwestern Nigeria)
16th century
Dim.: 25,0 cm
F1336

Provenance: Charles Ratton (1895–1986) and Guy Ladrière collections, Paris and J.J.F. and T.P. collections, Portugal.
Published: BASSANI, Ezio, 'African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500', London, British Museum Press, 2000, no. 812; TRNEK, Helmut, SILVA, Nuno Vassallo e, 'Exotica. The Portuguese Discoveries and the renaissance Kunstammer' (cat.), Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, p. 101, no. 10; DIAS, Pedro, 'A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram', Oporto, V.O.C. Antiguidades, 2004, pp. 42–43; JORDAN, A.M. and LOWE, K., 'The Global City', P.H. Publishers 2015, p. 168; GSCHWEND, LOWE, A. J., K.J.P. (eds.), 'A Cidade Global, Lisboa no Renascimento' (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, cat. 48, p. 119; AMARAL, Leonor de Liz, 'Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material', Lisbon: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, PhD Dissertation, 2022 (Cat. no. 36).

An almost transparent spoon of elongated and shallow bowl, terminating in a leaf shaped scroll, a characteristic detail common in Edo-Portuguese spoons. The handle alternates plain areas with high-relief zoomorphic iconographic motifs. From above the bowl stands out a frontally depicted antelope's head, from which emerges a stringy segment surmounted by a bird holding onto the plain lower section with its claws. Of textured body, suggesting plumage, it is depicted in a torsion posture, with its head facing sideways, and one open wing being touched by the beak, while the other folds backwards.

Animal depictions in Edo-Portuguese spoons portray the local fauna of Benin, generally pointing to local inspiration, combined with other elements that can be associated to the Portuguese. Animals are highly relevant in African culture, wherefore their hierarchy is related to the social and political organization of Edo Peoples themselves. In the case of the antelope head represented in this object, it is a motif that is also present in other Edo-Portuguese spoons, as well as in various local art forms.

03

**CUILLÈRE EDO / BINI-PORTUGAISE
« OISEAU DE LA PROPHÉTIE »**

Ivoire sculpté
Royaume du Bénin (au sud-ouest de l'actuel Nigeria)
XVIe siècle
Longueur : 25,0 cm
F1336

Provenance: Collections Charles Ratton (1895–1986) et Guy Ladrière, Paris, et collections J.J.F. et T.P., Portugal
Publié: BASSANI, Ezio, « African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500 », Londres, British Museum Press, 2000, n° 812; TRNEK, Helmut, SILVA, Nuno Vassallo e, « Exotica. The Portuguese Discoveries and the renaissance Kunstammer » (cat.), Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, p. 101, n°10; DIAS, Pedro, « A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram », Porto, V.O.C. Antiguidades, 2004, pp. 42–43; JORDAN, A.M. and LOWE, K., « The Global City », P.H. Publishers 2015, p. 168; GSCHWEND, LOWE, A. J., K.J.P. (eds.), « A Cidade Global, Lisboa no Renascimento », Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, cat. 48, p. 119; AMARAL, Leonor de Liz, « Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material ». Lisbonne, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Thèse de doctorat, 2022 (cat. n° 36).

Cette cuillère comporte un cuilleron allongé et peu profond, presque transparent, terminé par un enroulement en forme de feuille, commun à l'ensemble des cuillères edo-portugaises. Le manche alterne des zones lisses et d'autres présentant des motifs iconographiques zoomorphiques taillés dans l'ivoire en haut relief. Près du cuilleron surgit une tête d'antilope en position frontale, surmontée d'une zone filiforme couronnée par un oiseau posé dont les serres agrippent cette zone lisse. Son corps est texturé, suggérant son plumage, et il est en position de torsion, la tête tournée de côté, une aile déployée qu'il touche de son long bec courbé et l'autre repliée vers l'arrière.

La représentation des animaux sur les cuillères edo-portugaises est en lien avec la faune du Bénin et révèle une inspiration locale générale, associée à d'autres éléments d'influence portugaise. Les animaux occupent une place fondamentale dans la culture africaine et leur hiérarchie est en rapport avec l'organisation sociale et politique des peuples Edo. Le motif de l'antilope sculptée sur cette cuillère apparaît à la fois sur d'autres cuillères edo-portugaises et dans l'art local.



Rituals performed at ancestors' altars did frequently include sacrificed animals' heads, which fulfilled a relevant role in those ancestral practices. Antelopes, such as cows, are animals considered aesthetically beautiful and of docile sociability, characteristics that, associated to their edibility, endow them with added sacrificial value.¹

The bird is the commonest representation in this group of ivories. In Edo art this element reflects a particular species of bird, with long, curving beak, nearly always of open wings, that corresponds to the 'Bird of Prophecy' (*Oro*). This mythic bird, probably an African ibis, associated to the Oba's divine power, correlates concomitantly to the Portuguese mercenaries that had an active role in an event that occurred during the battle of Idah (ca. 1517), during the reign of Oba Esigie. This Benin ruler was close to the Portuguese, including to King Manuel I, having been catechised and baptized by Lusitanian missionaries.

¹BEN-AMOS, P. Girshick, 'Men and Animals in Benin Art', in *Man*, Vol. 11, No. 2 (Jun. 1976), New Series, 1976, pp. 243–252.

Lors des rituels célébrés sur les autels des ancêtres, on y plaçait souvent des têtes d'animaux sacrifiés pour l'occasion, qui jouaient un rôle décisif dans ces pratiques. L'antilope, tout comme la vache, est un animal considéré esthétiquement beau et docile ; le fait d'être comestibles en fait les animaux favoris de ces offrandes sacrificielles.¹

L'oiseau est le motif le plus couramment représenté sur les pièces de ce groupe d'ivoires. L'art Edo a pour coutume de figurer une espèce particulière d'oiseau, pourvu d'un long bec recourbé — sans doute à l'ibis africain —, presque toujours aux ailes déployées, symbolisant l'« Oiseau de la prophétie » (*Oro*). Cet oiseau mythique est associé au pouvoir divin de l'Oba et évoque également les mercenaires portugais ayant joué un rôle actif lors d'un épisode produit au cours de la bataille d'Idah (ca. 1517) sous le règne de l'Oba Esigie : se retrouvant nez-à-nez avec un oiseau

¹BEN-AMOS, P. Girshick, « Men and Animals in Benin Art », in *Man*, Vol. 11, N° 2 (Jun. 1976), New Series, 1976, pp. 243–252.



E. Bassani, 2000, p. 261, no. 812.

E. Bassani, 2000, p. 261, n° 812.

The event described below was passed from generation to generation via Edo oral traditions, and by royal art itself, through its representation in numerous media, having also been attested by Portuguese written sources.² Coming across a bird whose chirps predicted misfortune if the ruler insisted on going forward, while simultaneously advising him to step back, Esigie chose to ignore this presage, ordering two Portuguese soldiers to kill the bird. Despite defying the omen, the Oba returned victorious to Benin City, ordering the casting of a bronze bird statue, so that his people would remember his skill and confidence in overcoming his own fate.³

This motif's ambiguity, in terms of the identification of European visual sources, relates to the fact that the bird's posture can evoke the Christian piety of the pelican feeding its own blood to its young, a detail that might have contributed to making the spoon attractive to the buyer.⁴ This interpretative overlapping, referring to both local rituals and foreign intervention in internal warfare, as well as the association to Christianity imagery, contributes to reinforcing the significance of these objects that have emerged from the fruitful dialogue between the two cultures involved in their creation. ↗ LLA

² See: CURNOW, Kathy, 'Autobiography via objects and ceremony: Oba Esigie's prophetic bird and Benin export ivories', in *African Ivories in the Atlantic World/Marfins Africanos no Mundo Atlântico, 1400–1900*, org. José Silva Horta, Carlos Almeida and Peter Mark. Edições Centro de História da Universidade de Lisboa, 2021, pp. 139–177.

³ GUNSCH, Kathryn, *The Benin Plaques: a 16th century imperial monument*, London: Routledge, 2018, p. 35.

⁴ LOWE, Kate, 'Colheres da África Ocidental na Lisboa renascentista: marfim, prata e a representação do estatuto social', in GSCHWEND, A. J., K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2017, p. 119.

dont les gazouillements annonçaient un malheur s'il continuait d'avancer, lui recommandant de reculer, Esigie feignit d'ignorer le présage et ordonna à deux soldats portugais de tuer l'animal. En dépit de ce geste, l'Oba revint victorieux dans la capitale. Il fit couler un oiseau en bronze afin que le peuple se rappelle à tout jamais son adresse et sa confiance en sa capacité à surmonter son propre destin.² Ce monarque du Bénin était très proche des Portugais et notamment du roi Dom Manuel Ier. Il reçut le catéchisme et fut baptisé par les missionnaires lusitaniens. Cet épisode fut transmis de génération en génération à travers les traditions orales des Edo et dans l'art royal où on le représenta sur d'innombrables supports, fait confirmé dans des documents écrits portugais.³

Par ailleurs, ce motif de l'oiseau présente certaine ambiguïté, car il évoque des sources visuelles européennes : en effet, la position de l'animal pourrait suggérer l'image européenne du pélican alimentant ses enfants de son propre sang, symbole de piété, une réminiscence qui aura sans doute contribué à l'attrait de la pièce aux yeux de l'acheteur.⁴

Cette superposition d'interprétations, puisant à la fois dans les rituels locaux et dans des épisodes évoquant l'intervention d'étrangers dans les batailles intérieures, doublée de l'association à la symbolique chrétienne, contribuent à mettre en valeur ces pièces résultant du dialogue fructueux entre les deux cultures impliquées dans leur production. ↗ LLA

² Voir: CURNOW, Kathy, « Autobiography via objects and ceremony: Oba Esigie's prophetic bird and Benin export ivories », in *African Ivories in the Atlantic World/Marfins Africanos no Mundo Atlântico, 1400–1900*, org. José Silva Horta, Carlos Almeida e Peter Mark. Edições Centro de História da Universidade de Lisboa, 2021, pp. 139–177.

³ GUNSCH, Kathryn, *The Benin Plaques: a 16th century imperial monument*, London: Routledge, 2018, p. 35.

⁴ LOWE, Kate, « Colheres da África Ocidental na Lisboa renascentista: marfim, prata e a representação do estatuto social », in GSCHWEND, A. J., K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2017, p. 119.



04

OLOWO BRACELET, OWO/YORUBA

Ivory

Nigeria, probably 18th century

Height: 12.7 cm

F879

Provenance: Peter Schnell collection, Zurich and Alpoim Calvão collection, Cascais (one of the most important officers of the Portuguese army during the colonial war, a great collector of colonial art).

Published: DARK, Philip, 'An Introduction to Benin Art and Technology', 1973, p. 89, no. 14.

Similar bracelet in the Museum fur Volkerkunde, Vienne.

Extremely rare 18th century ivory bracelet, originally made for the Olowo of the Kingdom of Owo, Yoruba People.

The bracelet, of strong visual impact, is conceived as a double ivory cylinder, composed of a thinner inner section, densely punctured in a pattern that outlines the carved decorative figures, and of a thicker outer section, equally pierced, but featuring a banded and mirrored decorative composition, alternating two rectangular banners with two smaller, oval ones. Each of these depicting two scenes that evolve from the centre outwards, from a pierced and corded central axis, from which hang some beads.

The rectangular banners are defined by two double renderings of remarkable iconic and symbolic complexity. In one section the Olowo ruler, central figure of great expressiveness, is depicted with long neck, flattened face, prominent pupils with heavy eyelids, and parallel split lips. He is wearing a conical hat and crossed bandoleer, or sashes, attributes adopted by the rulers of Owo and Benin. The king is assisted by two subordinates¹ depicted in profile. The mirrored image portrays another four profiled warriors, conveying the idea of a ruler surrounded by his army.

¹ This triad composition, highly formalised and symbolic, appears often, from the 16th century onwards, in numerous artworks from both the ancient Kingdom of Benin and the Kingdom of Owo, emphasising the powers of domination of these Kings (Oba of Benin and Olowo of Owo), reinforcing and exalting their position. This disposition is still evident in various ceremonies. Cf. <http://www.conceptvessel.net/iyare/>; this representation is common to the Oba's every day, highlighting the idea that a ruler's power depends of the strength of those he rules over. (Cf: BORTOLOTT, Alexander Ives — Department of Art History and Archeology, Columbia University).

04

BRACELET DE L'OLOWO, OWO/YORUBA

Ivoire

Nigéria, probablement XVIIIe siècle

Hauteur : 12,7 cm

F879

Provenance : Collection Peter Schnell, Zurich et collection Alpoim Calvão, Cascais (l'un des officiers les plus éminents de l'armée portugaise pendant la Guerre Coloniale, grand collectionneur de art colonial et tribale).

Publié : DARK, Philip, «An Introduction to Benin Art and Technology», 1973, p.89, n° 14.

Bracelet similaire au Museum fur Volkerkunde, Vienne.

Exemplaire très rare de bracelet en ivoire appartenant à l'Olowo, souverain du royaume Owo, peuple Yoruba, datant du XVIIIe siècle.

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

Les tableaux rectangulaires présentent une scène double — formant un total de quatre images — d'une grande complexité iconique et symbolique. L'une des représentations prend pour thème l'Olowo, figure centrale très expressive, au long cou, visage aplati, yeux aux pupilles proéminentes et paupières lourdes, lèvres parallèles et entrouvertes. Il porte un chapeau conique et des ceintures à munitions ou ceintures croisées, ornements adoptés par les dirigeants d'Owo et du Bénin. Le roi est encadré par deux guerriers¹, représentés de profil. L'image en miroir présente quatre

¹ Cette composition en triade, très symbolique, apparaît à partir du XVIe siècle, dans de nombreuses œuvres d'art des anciens royaumes du Bénin et d'Owo, soulignant les pouvoirs dominateurs de leurs rois. Cf. <http://www.conceptvessel.net/iyare/>; Cette représentation est usuelle dans la vie quotidienne, soutenant l'idée que le pouvoir d'un dirigeant dépend de la force de ceux qu'il gouverne. (Cf: BORTOLOTT, Alexander Ives — Department of Art History and Archeology, Columbia University).



On the opposite banner, two frontally depicted priests with profiled heads, hold a snake while flanking an *Opan-Ifa*, or *Ifa*² — a cult and divination object — whose frame is circled by mudfish.³ Equally mirrored and horizontal, two profiled warriors appear next to a crocodile⁴ that swallows a mudfish, both symbolic animals of Olokun, God of the aquatic realm.

² *Ifa* is the source of knowledge, holder of all the information on the past and forecasts on the future.

³ Mudfish — symbol associated to *Olokun*, God of the sea who, in the Edo pantheon is the older son of the God creator Osanobua; *Olokun* resides in the aquatic realm, symbolising health and fertility. One of the most powerful images of divine royalty are the king's legs as mudfish — symbol of prosperity, peace and fertility — as these fish have the capacity to overcome any problem. When the Oba of Benin and the Olowo of Owo feature mudfish legs they become invested of semi divine symbols of power.

⁴ Such as the mudfish, the crocodile is, in Benin art, a recurring reference to the *Oba* affiliated to the aquatic kingdom of Olokun.

autres guerriers, également de profil, comme si le dirigeant était environné de son armée.

Sur le tableau opposé, deux prêtres, le corps de face et la tête de profil, tiennent un serpent et enserrent l'image d'un *Opanifá* ou *Ifá*² — objet de culte destiné à la divination — entouré de plusieurs *mudfish*³ attribut d'Olokun, dieu nigérian du royaume aquatique, et symbole de puissance, de santé et de fertilité. En miroir sont figurés deux guerriers de profil et un crocodile⁴ — autre attribut d'Olokun — avalant un mudfish.

² *Ifá* est la source de la connaissance, détenteur de toutes les informations sur les ancêtres et qui prévoit le futur.

³ L'Oba et l'Olowo représentés avec des pattes de *mudfish* (*poison-boue*; *poisson silure*), signifie qu'ils ont reçu un pouvoir semi-divin.

⁴ Aussi bien que le *mudfish*, le crocodile est en rapport avec le roi dans le royaume aquatique d'Olokun.

Adhering to the same decorative scheme, on each of the oval banners appear two mirrored frontal depictions of open armed warriors, holding snakes that form arches above their heads — symbols of royalty.

Just as other ivory Owo objects, this bracelet displays considerable aesthetic sophistication that is conferred by its various textures and patterns, as well as by its decorative density. The anthropomorphic depictions follow the characteristics of ivory Owo artworks: flattened faces, prominent pupils of heavy eyelids, conical hair styles, as well as pierced decoration and mirrored composition.⁵ The technical virtuosity of the artist that produced it, is more than evidenced in this extraordinary masterpiece.

The adopted iconography extols and illustrates the particular leadership of the Owo ruler whose insignia derive from the traditions of the Oba or King of Benin Kingdom. This type of bracelets were destined for the exclusively use of these leaders and, when displayed in their arms, assumed intrinsic meanings of power and self-protection as the mirrored composition was intended to be read by both the ruler wearing it and by the viewer. On the other hand, the whiteness of the ivory alludes to the sea foam and reflects the close connection between the King and Olokun, God of the Sea, the reason why bracelets produced in this material were exclusively destined to these monarchs.

⁵ EZRA, Kate, *Royal Art of Benin — The Perls Collection in The Metropolitan Museum of Art* (Cat.), 1992, p. 278.



FIG. 1 Double cylindrical bracelet with carved stylized figures. Ivory, Owo origin (H. 11.3; D. 9.5 cm), 18th century. Royal Treasure of Benin. Now at the Fur Volkerkunde Museum, Vienna, inv. No. 74.017.

FIG. 1 Manchete cylindrique à double paroi sculptée de figures stylisées. Ivoire, Origine Owo (H. 11,3; D. 9,5 cm), XVIIIe siècle. Trésor Royal du Bénin, actuellement conservé au musée Für Völkerkunde, Vienne, inv. n° 74.017.

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

Comme les autres objets en ivoire Owo, ce rarissime bracelet est travaillé avec grand raffinement, notamment grâce aux différentes textures et motifs, mais aussi à la forte densité décorative. Le style de la taille est caractéristique des ivoires Owo — visages aplatis, yeux aux paupières lourdes et pupilles proéminentes, nez plat avec des narines bien définies et dilatées, bouche aux lèvres écartés et parallèles et coiffures coniques —, ainsi que la technique de la perforation et la composition en miroir.⁵ La virtuosité technique de l'artiste est manifeste dans cette magnifique œuvre d'art.

L'iconographie représente et souligne les caractéristiques des chefs d'Owo, dont les insignes sont issus des traditions de l'Oba, roi de l'ancien Bénin. Les bracelets comme celui-ci étaient exclusivement portés par ces dirigeants, qui les exhibaient en signe de pouvoir et comme amulette. La composition en miroir se destinait à être lue non seulement par le propre gouvernant, mais également par l'observateur. Par ailleurs, la blancheur de l'ivoire évoque l'écume de mer, reflétant les liens étroits qui unissaient le souverain et Olokun, le dieu de la mer — c'est pourquoi ces bracelets étaient exclusivement portés par le monarque.

Reconnue comme un grand centre de sculpteurs, cette ville fournissait l'ivoire au Bénin, étant donné que les éléphants

⁵ EZRA, Kate, *Royal Art of Benin — The Perls Collection in The Metropolitan Museum of Art* (Cat.), 1992, p. 278.





Elephants were then abundant in the forests surrounding Owo and the city was known as a centre of sculpture and supplier of ivory to Benin. Produced from the 16th century onwards, the themes and decorative elements depicted in these objects of considerable erudition, were repeated well into the 20th century.

The bracelet herewith described is closely related to one other presented in Ezio Bassani's study, dated to the 16th century and also originating from the Kingdom of Owo in Nigeria.⁶ Additionally, an analogous example is preserved in the British Museum, supposedly acquired in Benin, and of common aesthetic language to Owo pieces. Another bracelet, belonging to the Royal Treasure of Benin and dated to the same period, formerly in the W.D. Webster collection, is now deposited in Vienna's *Museum für Völkerkunde* (Inv. no. 74017), (fig. 1).

The Kingdom of Owo, formed mainly by Yoruba peoples, together with the ancient Kingdom of Benin (1440–1897), essentially formed by Edo ethnic groups, was located to the south of modern day Nigeria, and had its roots traced to the *Ife*⁷ culture from the ancient city of Ile-Ife — the cradle of the Yoruba culture. The historical ties between these two kingdoms and Ife contributed to their sense of identity, justifying the appropriation and sharing of certain political, religious and artistic characteristics.

William Fagg (1951)⁸, comparing ivory objects from Benin and from Owo, concludes that they share considerable similarities in their iconographic and technical details, albeit being possible to distinguish specific differentiating characteristics between one style and the other, particularly in the figures facial characteristics. This historian advocates that the *Igbesanmwan* — the guild of Benin ivory carvers — must have recruited many artisans from Owo to work in its workshops, hence explaining the close affinities between the two production centres. ➤ TP

⁶ Cf. BASSANI, Ezio, and FAGG, William Buller, *África and the Renaissance — Art in Ivory*, 1988, p. 56.

⁷ Spread worldwide through the African diaspora, this culture contributed significantly to Cuban, Brazilian and United States societies.

⁸ FAGG, William, 'Tribal Sculpture and the Festival of Britain' in *Man* Vol. 51, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1951, pp. 73–76. (JSTOR)

étaient très abondants dans ces les forêts. Les thèmes et éléments décoratifs représentés dans ces objets sont d'une grande érudition et malgré avoir été sculptés à partir de XVIe siècle on les retrouve encore au XXe siècle.

L'exemplaire que nous présentons ici est très similaire à une pièce analysée par Ezio Bassani, qu'il date du XVIe siècle et ayant également appartenu au royaume d'Owo, au Nigeria.⁶ Il existe également un exemplaire très semblable au British Museum (Inv. Af1898, 0623.1.), probablement acquis au Bénin, dont le langage reproduit celui des pièces d'Owo.

Une pièce similaire et de la même époque, appartenant à la collection W. D. Webster et qui se trouve actuellement au musée Für Völkerkunde, Vienna, (inv. n° 74.017) est reproduite dans le livre *Trèsor Royal du Benin* (fig. 1).

Le royaume d'Owo, peuplé principalement par les peuples Yorubas — de même que l'ancien royaume du Bénin (1440–1897), essentiellement formé par l'ethnie Edo — était installé au Sud du Nigeria actuel et descendait de la culture Ifé⁷, de l'ancienne cité d'Illé-Ifé, berceau de la culture Yoruba. Les liens historiques de ces deux royaumes avec Ifé contribuèrent à créer entre eux des affinités identitaires, donnant lieu à l'adoption et au partage de certains aspects politiques, religieux et artistiques.

William Fagg (1951)⁸, comparant les ouvrages d'ivoire du Bénin et ceux d'Owo, arriva à la conclusion qu'ils présentaient de grandes similitudes dans l'iconographie et la technique, bien que l'on constate certaines caractéristiques spécifiques qui les distinguent, notamment sur les visages des figures. Cet historien affirme encore que l'*Igbesanmwan* — la confrérie des sculpteurs d'ivoire du Bénin — avait certainement recruté de nombreux artisans à Owo pour travailler dans ses ateliers, ce qui expliquerait les liens étroits unissant ces deux centres de production. ➤ TP

⁶ Cf. BASSANI, Ezio, and FAGG, William Buller, *África and the Renaissance — Art in Ivory*, 1988, p. 56.

⁷ Répandue dans le monde entier à travers la diaspora africaine, cette culture a apporté une contribution significative aux sociétés cubaine, brésilienne et américaine.

⁸ FAGG, William, « Tribal Sculpture and the Festival of Britain » in *Man* Vol. 51, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1951, pp. 73–76. (JSTOR)

Portugal and the Old Kingdom of Kongo

Le Portugal et l'ancien Royaume du Kongo

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

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

Following from this new preaching, Christian imagery, rosaries and crucifixes took over the ancient amulets. Baptism

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

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

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

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

became an important rite of passage, and so did marriages and burials. These various Catholic practices, intermingled with ancient world view cosmologies, made up the essence of this 'Kongolese Christianity', defined by a novel system of religious thought liaised to a new artistic expression and political organisation that facilitated Kongo's integration in the European universe of the period.

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

The cross, major symbolic icon in Portuguese expeditions, occupies a major role in Kongolese Christianity. Crucifixes were immediately accepted, not because Christ was understood as a 'Supreme Being', but because Kongolese rulers, the Manikongo, saw, in the approach to the Portuguese and to their religion, considerable potential for powerful political statements — some of them even integrating catholic symbolic imagery in their official vestments.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

05

**STAFF FINIAL — MWALA WITH A FIGURE WITH
PORTUGUESE ATTIRE**

Ivory and red pigment

Kingdom of Kongo, 16th–17th century

Height: 13,5 cm

F1217

Provenance: Joshua Dimonstein collection and Fernando Moncada collection, Lisbon.

Published: FELIX, Marc Leo, 'White Gold Black Hands', Vol. 2, p. 156.

Important late–16th–early-17th century Kingdom of Kongo staff or baton finial, depicting a high rank male figure, probably a chieftain, dressed in prestigious mid-16th century European attire. Skilfully carved in ivory and highlighted by light reddish patination, this small sculpture conveys a strong formality and expressive intensity.

The figure's face, of characteristic Kongolese features, is defined by its triangular shape and mask like appearance. Prominent striated eyebrows define a semicircle that extends to form a circumference, completed by exuberant eye bags, which enclose and enhance converging almond shaped eyes of exaggerated lead pupils. The 'heart shaped nostrils'¹ show some evidence of wear and tear, while the mouth, ajar and with prominent scabbard-top lips, reveals semi-closed but pronounced regular teeth, in a manner that exudes highly charged energy.

Stoutly build, the figure seats joint legged on a block, or wooden case, with its head resting on the raised right hand that simultaneously hides the ear, in a gesture of marked symbolic strength. The left arm, held close to the body, bends high over the shoulder. It wears 'coura', a type of leather made military waistcoat² fashionable in mid-16th century Europe. This type of attire is char-

¹ Musée Dapper, *Le Geste Kôngo* (cat.), Paris, Editions Dapper, 2002, p. 37.

² We thank Hugo Crespo for the identification of the sleeveless 'coura ou colete' (from the Italian *colete*), of high fitted collar, well-defined waist and tight fitting that was worn over a shirt or doublet and usually leather made; (...) See: CRESPO, Hugo Miguel, 'Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da pragmática de 1609' in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, (coord.), *O Luxo na Região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Oporto, Universidade Católica Editora, p. 101, note 36; ORENSE, Marta Sánchez, *Estudio del léxico de la industria textil y de la sastrería en la época renacentista*, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 240, 242 e 338.

05

**POMMEAU DE CANNE D'UN CHEF EN
COSTUME PORTUGAIS**

Ivoire et pigment rouge

Royaume du Kongo, XVIe–XVIIe siècle

Hauteur: 13,5 cm

F1217

Provenance: Collection Joshua Dimonstein et collection Fernando Moncada, Lisbonne.

Publié: FELIX, Marc Leo, «White Gold Black Hands», Vol. 2, p. 156.

Important et original pommeau de canne de chef du Kongo datant de la fin du XVIe ou du XVIIe siècle provenant de l'ancien royaume du Kongo. Il représente une figure masculine de haut rang, probablement un chef, portant l'habit portugais de prestige du milieu du XVIe siècle.

Habilement sculpté en ivoire rehaussé d'une légère patine rougeâtre, cette pièce est dotée d'une grande intensité formelle et expressive.

Le visage, aux traits typiquement kongos, présente une forme triangulaire comme s'il s'agissait d'un masque. Ses sourcils sont proéminents et dessinent un demi-cercle strié dont la circonférence est complétée par des poches exubérantes, délimitant ainsi et soulignant les yeux convergents et en amande aux énormes pupilles de plomb. Les narines, « en forme de cœur »¹, sont très érodées et la bouche, entrouverte, aux lèvres saillantes et retroussées, révèle des dents semi-ouvertes, prononcées et régulières, en une attitude manifestement énergique.

Présentant un corps trapu, jambes jointes et assis sur un bloc ou une boîte en bois, le personnage a le bras droit levé et appuie sa tête sur sa main qui lui couvre simultanément l'oreille, en un geste plein de force symbolique. Son bras gauche, serré contre son corps, est replié sur son épaule.

Le personnage porte une veste en cuir ou un gilet militaire² utilisé en Europe au milieu du XVIe siècle. Ce costume est orné

¹ Musée Dapper, *Le Geste Kôngo* (cat.), Paris, Editions Dapper, 2002, p. 37.

² Nous remercions Hugo Crespo d'avoir identifié le costume. « La coura ou le colete (de l'it. *Coletto*), dépourvu de manches, au collet monté et près du corps, se portait au-dessus de



acterised by its frontal slashed openings, high collar, creased neck and tails that hide the top (*muslos*) of the tight trousers.³ On the head a wide brim hat (*sombreiro*).

This small sculpture corresponds to the top section of a leadership staff or baton (*mvwala*), a power and dignity insignia belonging to a chieftain or ruler in the ancient Kingdom of Kongo.⁴ Instrument for the perpetuating of memories passing from one generation to the next, it served as tool for communicating with subjects and for mediating between the world of the living and the afterlife. Through the staff, the leader seeks inspiration from the ancestors, the revealing of solutions to problems and advice for important negotiations. When set into the ground the *mvwala* symbolizes the world axis and expands the sense of authority and energy of the rulers⁵ who, similarly to religious leaders⁶, had power over the living and over the ancestors.

Figurative finials such as the present one have been recorded in wood, iron or ivory, the latter⁷ being the rarest and most desirable. The reduced number of extant ivory examples is undoubtedly related to the fact that this material, of important symbolic meaning, was of exclusive use of religious, political, economic and social elites, and hence forbidden to the majority of Kongolese.⁸ Manufactured separately from the staffs', finials were later fitted to their top.

The symbolic value of this sculpture is linked to concepts of leadership authority, as ritual attribute charged with mystic beliefs, aspirations and moral purposes, amongst which the desire to assist, protect and heal.

The gestures, or body language, omnipresent in Kongolese sculpture, are central to a representative system whose decoding reveals the allegoric sequence of each component. Chieftains were generally depicted seated (*sendama*), a sign of high social standing.



d'une décoration striée, avec collet monté, col en V et pans (*fralda* ou *falda*) recouvrant le haut (*muslos*) du haut-de-chausses serré.³ Sur sa tête, il arbore un chapeau à bords.

Cette sculpture fait partie d'une canne de chef (*mvwala*), symbole de pouvoir et de dignité appartenant à un chef ou à un dirigeant de l'ancien royaume du Kongo.⁴ Objet de perpétuation de la mémoire transmise de génération en génération, le sceptre

la chemise ou du pourpoint et était habituellement fait en cuir (peau d'animal, « couro »), d'où sa désignation (...).» Voir: CRESPO, Hugo Miguel, « Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da pragmática de 1609 » in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, (coord.), *O Luxo na Região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, p. 101, note 36; ORENSE, Marta Sánchez, *Estudio del léxico de la industria textil y de la sastrería en la época renacentista*, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 240, 242 et 338.
³ CRESPO, Hugo Miguel, *Op. cit.*, p. 102, note 46; ORENSE, Marta Sánchez, *Op. cit.*, pp. 216–217 (*calza*); IDEM, *ibidem*, « Particularidades del léxico de la moda renacentista: dificultades en su análisis », *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 1, 2008, p. 68.
⁴ One of the Kingdom of Kongo's foundation myths states that the 9 staffs/batons that belonged to the 9 original clan chiefs were needed for assisting in government. The staff/baton was, as such, a power instrument and a crucial symbol of the chieftain in the communication between the living and the dead. www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/cultur/tervuren/terbo1de.html.
⁵ AUSTIN, Ramona, 'Haut de canne mvwala' in Gustaaf Verswifer et al. *Trésors d'Afrique, Musée de Tervuren*, 1995, p. 292.
⁶ Religious leaders were split in 3 categories: the Itomi, who communicated with the natural forces and enthroned the new chieftain with their carved staff; the Nganga who provided private services with the assistance of *minkisi*, magical objects inhabited by the spirits; and the Ndoki, wizards specialised in assisting their clients in harming the other. Cf.: SOUSA, Marina de Mello e, *Reis Negros do Brasil Escravista — História da Festa de Coroação do Rei Congo*, Belo Horizonte, Editora UFMJ, 2006, pp. 65 e 66.
⁷ Ivory alludes to the physical power of the elephant, untameable animal that can even kill humans.
⁸ Cf. FÉLIX, Marc Leo, *White Gold, Black Hands — Ivory Sculptures in the Congo*, V. 2, 2011, p. 186.



The seat itself can assume the shape of a stool or a box (*Kinkulu*), such as the one present in this piece, a posture that forces the leader to bow to his kingdom and his power⁹, invoking ancestral protection, as if 'he sat on the past to build the future'.¹⁰ For the Bakongo people¹¹, death is exclusively physical, a mere transition between the living community and that of the dead.

In the ancient Kongo's culture the head is sacred as it rises towards the divine, the forehead representing the soul and the eyes farsightedness.¹² In this sculpture, the lead pupils that fully cover the eyes give it a large field of vision, allowing for a global perception of both the real and the spiritual world.

The unusual position of the figure's right arm, raised with the hand close to the ear, can possibly allude to the Kongolese adage *mvumbi ofwa kya meso, ka fa fwa kya matu ko* (the person dies of

sert d'instrument à la fois de communication avec les sujets et de médiation entre le monde des vivants et l'au-delà. Grâce à lui, le dirigeant profite de l'inspiration des ancêtres pour trouver la solution aux problèmes et aux négociations d'importance. Fixé dans la terre, la canne *mvwala* symbolise l'axe du monde et élargit la notion d'autorité et de puissance⁵ des dirigeants qui, comme les chefs religieux, régnaient simultanément sur les vivants et sur les ancêtres.

Les pommeaux figuratifs peuvent être en bois, en fer ou en ivoire — ces derniers⁶ étant plus rares et plus appréciés. Le petit nombre de sculptures en ivoire s'explique par le fait que ce matériau, éminemment symbolique, était réservé à l'élite religieuse, politique, économique et sociale, et donc interdit à la grande majorité des Kongos.⁷ Ces pommeaux de canne étaient fabriqués séparément et placés à posteriori sur les sceptres.

⁹ Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 89. On this topic Cf.: FÉLIX, Marc Leo, *Op. cit.*, p. 154.

¹⁰ IDEM, *ibidem*.

¹¹ Name of the Kongolese in their Kikongo language, whose origin lies in the Bantu linguistic family.

¹² Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 26

⁵ AUSTIN, Ramona, « Haut de canne *mvwala* » in Gustaaf Verswifer et al., *Trésors d'Afrique*, Musée de Tervuren, 1995, p. 292.

⁶ L'ivoire renvoie au pouvoir physique de l'éléphant, animal incontrôlable, notamment capable de tuer un homme.

⁷ Voir : FÉLIX, Marc Leo, *White Gold, Black Hands-Ivory Sculptures in the Congo*, V. 2, 2011, p. 186.

vision but not of audition). It therefore constitutes a transmission vehicle for 'messages' to the ancestors¹³ which, in turn, respond to the request through visions during sleep. Another adage, *kuto kumosi kuwidi matu ye matu makamba* (literally: 'a ewe heard, let the other ewes spread the information amongst themselves') confirms this concept, meaning: 'can the listener that is present be the mouthpiece for the absent'.¹⁴ The left arm, flexed close to the body and bent over the shoulder, suggests another illusory gesture, although Marc Leo Félix suggests that it might depict a shot gun's stock or grip.¹⁵

The fact that the figure is attired in mid-16th century European fashion, is of paramount importance for its dating. In the Kingdom of Kongo, Portuguese costume was swiftly adopted as insignia of power. Marc Leo Félix, on analysing a vast inventory of extant sculptures¹⁶, which includes the piece herewith described, concludes that European fashion would not have taken more than 20 years to get to Kongo, from the date of its introduction in Europe, a fact that illustrates the local elites' taste for the latest European fashions.¹⁷ According to this author, the precise dating of Kongolese sculpture can only be reached by the thorough study of History of Fashion manuals.

The Portuguese were responsible for this cultural syncretism. Their 1483 arrival to the Kingdom of Kongo was the starting point for a period of long and fruitful exchange between the two nations. Certainly conducive to such a success was, on the one side the African monarch's and his people's conversion to Christianity — Catholicism becoming the countries official religion¹⁸, and on the other the fascination with the Portuguese monarchy, that led to the official adoption of Portuguese protocol including the use of the language, nobility titles, ceremonies and practices. The Lusitanian fatherland became a reference, being seen as a sister country, reason why the Portuguese Crown conferred it a privileged treatment. Up until the mid-17th century Kongolese power was sustained by Portuguese military aid, technologically more efficient, that granted the *Manicongo* — the King — superiority

La symbolique de cette pièce est liée aux concepts d'autorité du chef: c'est un attribut chargé de croyances mystiques, d'aspirations et de desseins moraux, parmi lesquels la volonté d'aider, de protéger et de soigner.

Les gestes ou signes corporels omniprésents dans la sculpture kongo s'inscrivent dans un système de représentations dont le décryptage nous permet d'identifier la signification allégorique de la pièce. Les chefs étaient le plus souvent représentés assis (*sendama*), signe de statut social élevé. Le siège pouvait prendre la forme d'un tabouret ou d'une boîte (*kinkulu*), comme celui sculpté dans notre pièce. Cette position symbolisait le chef s'inclinant devant son royaume et sa puissance⁸ pour invoquer la protection des ancêtres, comme « s'il s'asseyait sur le passé pour construire l'avenir ». ⁹ Pour les Bakongo¹⁰, la mort n'est que physique, elle n'est qu'un simple passage entre la communauté des vivants et celle des morts.

Dans la culture de l'ancien Kongo, la tête a une dimension sacrée, parce qu'elle s'élève dans la direction du divin — le front représente l'âme, les yeux, la clairvoyance.¹¹ Les pupilles en plomb de notre personnage remplissent entièrement ses yeux, lui conférant un vaste champ de vision qui lui offre une perception globale, aussi bien du monde réel que du monde spirituel.

L'étrange position du bras droit, levant la main à l'oreille, peut être une référence à l'adage *kongo mvumbi ofwa kya meso, ka fa fwa kya matu ko* (« quand on meurt, nos yeux meurent aussi mais pas notre ouïe »). Ces pièces constituaient ainsi un moyen de transmettre des « messages » aux ancêtres¹² qui, à leur tour, répondaient aux appels à l'aide pendant le sommeil au moyen de visions. On retrouve cette même idée dans un autre proverbe, *kuto kumosi kuwidi matu ye matu makamba* (littéralement: « une oreille a entendu ce que les autres oreilles se disent entre elles »), autrement dit: « l'auditeur présent doit de se faire le porte-parole des absents ». ¹³

L'autre bras, replié près du corps et remontant sur l'épaule, semble suggérer un autre geste allusif — bien que Marc Leo Félix considère qu'il pourrait s'agir de la poignée d'une arme.¹⁴

Le fait que le personnage porte un costume européen en vogue au milieu du XVIe siècle est un élément précieux pour la

¹³ This adage points to the belief of the survival of the dead and the possibility of communicating with them. Cf.: Emanuel Kunzika, *Dicionário de Provérbios Kikongo*, Luanda, Editorial Nzila, 2008, p. 140.

¹⁴ KUNZIKA, Emanuel, *Op. cit.*, p. 219; Afonso Teca, *Concepção e Representação Social da Morte no Grupo Étnico Kongo*, Doctoral Dissertation, Universidade Rey Juan Carlos, Madrid, 2015, p. 210.

¹⁵ FÉLIX, Marc Leo, *Op. cit.*, p. 150, figs: 813, 817.

¹⁶ FÉLIX, Marc Leo, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁷ IDEM, *ibidem*, fig. 841.

¹⁸ According to Thorton: 'this Christianity was accepted as a syncretic cult, fully preserved with other cosmological Kongo cults'. Cf.: THORTON, John, The development of an African church in the Kingdom of the Kongo, 1491–1750' in *Journal of African History*, 25, no. 2, Cambridge, Via Tropicália, 1984, pp. 147–167.

⁸ Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 89. Sur ce thème, voir: Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 154.

⁹ IDEM, *ibidem*.

¹⁰ Nom donné aux Kongos dans leur langue kikongo, de la famille des langues bantoues.

¹¹ Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 26.

¹² Ce proverbe affirme la croyance en la vie après la mort et en la possibilité de communiquer avec l'au-delà. Voir: KUNZIKA, Emanuel, *Dicionário de Provérbios Kikongo*, Luanda, Editorial Nzila, 2008, p. 140.

¹³ KUNZIKA, Emanuel, *Op. cit.*, p. 219; TECA, Afonso, *Concepção e Representação Social da Morte no Grupo Étnico Kongo*, Thèse de doctorat — Universidade Rey Juan Carlos, Madrid, 2015, p. 210.

¹⁴ FÉLIX, Marc Leo, *Op. cit.*, p. 150, fig.: 813, 817.



over his subordinates and neighbouring enemies while simultaneously ensuring the reinforcement of a centralised administration.¹⁹

In its depiction of a Kongolese ruler dressed in European attire fashionable in the mid-1500s, the iconography of this small sculpture illustrates clear concepts linked to the authority of its original owner, while simultaneously dating it to the later part of that century or the early part of the next. This important staff, or baton finial, published in Mark Félix book²⁰, embodies a glorious historic period of the Kingdom of Kongo in which the Portuguese actively partook. *TP*

¹⁹ SOUSA, Marina de Mello e, *Op. cit.*, p. 61.

²⁰ FÉLIX, Marc Leo, *Op. cit.*, p. 156, fig. 841; *The world of Tribal Arts*, Winter 2001 / Spring 2002, p. 29.

datation de la pièce. En effet, les codes vestimentaires étaient rapidement adoptés dans les symboles de pouvoir sur ce territoire. Après avoir analysé un très vaste inventaire d'images qui sont parvenues jusqu'à nous et qui inclut notre pièce¹⁵, Marc Leo Felix en a conclu que la mode européenne ne prenait pas plus de vingt ans à arriver au Kongo à compter de son introduction sur le vieux continent, signe évident du goût de l'élite locale pour les coutumes européennes en vigueur.¹⁶ Selon cet auteur, la consultation des manuels d'Histoire de la mode permet de dater précisément les sculptures kongos.

Les Portugais sont à l'origine de ce syncrétisme culturel entre la civilisation européenne et l'ancien royaume du Kongo. Ils arrivent au royaume du Kongo en 1483, date à laquelle s'ouvre une longue et fructueuse période de contact entre les deux nations. La conversion au christianisme du monarque africain et de son peuple — faisant du catholicisme la religion officielle du pays¹⁷ —, d'une part, et la fascination pour la monarchie lusitane, avec l'officialisation de tout le protocole portugais dans le royaume, non seulement l'usage de la langue, mais aussi les titres de noblesse, les cérémonies et les coutumes, d'autre part, ont fortement contribué à cet état de fait. La patrie lusitane devient une référence, un pays frère, alors que la Couronne portugaise réserve aux Kongos un traitement privilégié.

Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, le pouvoir kongo s'appuie sur l'aide militaire portugaise, plus efficace du point de vue technologique, garantissant ainsi la domination du Manikongo (roi) sur ses sujets et ses ennemis voisins, tout en contribuant à la consolidation d'une administration centralisée.¹⁸

L'iconographie de notre pièce illustre donc des concepts liés à l'autorité de son propriétaire : elle représente un chef kongo revêtu d'un gilet militaire européen, en vogue au milieu du XVIe siècle, ce qui nous permet de la dater de la fin de ce siècle ou du début du suivant.

Cet important pommeau de canne, reproduit dans le livre de Marc Felix¹⁹, apparaît comme le symbole d'une époque de gloire de l'ancien royaume du Kongo, période pour laquelle l'aide apportée par les Portugais au Manikongo et à son peuple se révéla déterminante. *TP*

¹⁵ FÉLIX, Marc Leo, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁶ IDEM, *ibidem*, fig. 841.

¹⁷ Selon Thorton : « cette chrétienté était acceptée comme un culte syncrétique, entièrement conservé avec d'autres cultes cosmologiques du Kongo ». Voir : THORTON, John, « The development of an african church in the Kingdom of the Kongo, 1491 – 1750 » in *Journal of African History*, 25, n° 2, Cambridge, Via Tropicália, 1984, pp. 147 – 167.

¹⁸ SOUSA, Marina de Mello e, *Op. cit.*, p. 61.

¹⁹ FÉLIX, Marc Leo, *Op. cit.*, p. 156, fig. 841; *The world of Tribal Arts*, Hiver 2001 et Printemps 2002, p. 29.

Holo and Kuba Kingdoms

Royaumes Holo et Kuba

Together with the gold, slaves, spices, and ivory trade, pioneered by the Portuguese along the Western African coast, came missionaries and Christianity. Upon Diogo Cão's arrival to the Congo River in 1483 (João de Barros, *Décadas da Ásia*), the Portuguese would progressively establish diplomatic, commercial, religious, and even military relations with the ancient Kingdom of Kongo. From these early interactions would emerge the 'Kongo Church' — defined by specificities that interlinked Christian religion and literacy —, which spread via the Kongo elites, eventually resulting in the establishment of Christianity as the 'State Religion'.¹

With the missionary Dominican friars congregating in the coastal regions and settling around the port settlements ruled by Portuguese, the Jesuit priests were the first, in 1560, to reach the inner Central African territories², in which the colonial impact and the missionary activity would only be felt much later, particularly towards the end of the 19th century. The 17th century would, however, be one of the most turbulent, due to territorial disputes for the control of Central Western Africa's trade, as well as political-religious conflicts, amongst local groups or against the Portuguese, priests, merchants, military, or administrators, exerting their sovereignty on those areas.³

¹ THORNTON, John, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, pp. 38–39.

² Cf. TINDALL, P.E.N., *A History of Central Africa*, New York, Washington: Praeger Publishers, 1967, pp. 41–42.

³ SILVA, E. Santos da, 'A disputa pelas almas: jesuítas e capuchinhos na África Centro-Ocidental no século XVII', in *Revista de História* (São Paulo), no. 181, a09121, 2022, p. 3.

Le commerce de l'or, des esclaves, des épices et de l'ivoire introduit par les Portugais le long de la côte occidentale de l'Afrique fut accompagné par l'arrivée du christianisme, amené par les missionnaires en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale. Dans l'ancien royaume du Kongo, ils établirent des relations diplomatiques, commerciales, religieuses et même militaires, à la fin du XVe siècle, avec l'arrivée de Diogo Cão au fleuve Congo en 1483 (João de Barros, *Décadas da Ásia*). Ces interactions donnèrent naissance à « l'Église Kongo », dotée de traits spécifiques associant la religion chrétienne et la culture locale. Elle se dissémina au sein des élites du Kongo qui instaurèrent la chrétienté comme « religion d'État ».¹

Tandis que les prêtres dominicains se concentraient sur la zone littorale, s'installant dans les ports fréquentés par les officiers et commerçants portugais, les jésuites furent les premiers à pénétrer dans l'intérieur de l'Afrique centrale, en 1560.² Cependant, les conséquences de la colonisation et de la présence des missionnaires ne s'y firent sentir que plus tard, principalement à la fin du XIXe siècle.

Le XVIIe siècle fut une époque très troublée en raison des disputes territoriales en Afrique centrale et occidentale, en lien avec le commerce et avec les conflits politico-religieux locaux ou avec les Portugais, notamment les prêtres, les commerçants, les

¹ THORNTON, John, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, pp. 38–39.

² Cf. TINDALL, P.E.N., *A History of Central Africa*, New York, Washington: Praeger Publishers, 1967, pp. 41–42.



The missionary activity developed from the 16th century onwards, would intensify from 1627.⁴ However, faced with troubles in some regions, such as in the Mbundu territory (Angola), the Jesuit priests abandoned the area in 1632. Nonetheless, the neighbouring Kingdom of Matamba embraced Christianity with the conversion of Queen Njinga, who ordered the building of churches, encouraged the priests in their evangelic mission and requested papal recognition. Upon her death, in attempts at Portuguese expansion, a fortress was built on the banks of the Kwango River, for the support of merchants and Capuchin and Third Order Franciscan missionaries that had settled in the area, namely in Kasanje in 1667. Missionary activity would nonetheless decline towards the end of the century when the slave trade increased.

Not as strongly impacted by European policies, the Kwango River territories ensured the survival and preservation of several 17th century wooden sculptures, amongst which some dedicated to the 'Queen of Holo'. These objects had a major role in the region, particularly when the heroine Nzinga, or Njinga, from Matamba, fought the Portuguese and the Dutch and founded the Western Matamba Kingdom, by the Kwango River near the Holo.⁵

The early 18th century was marked by the emergence of the Lunda Empire, that expanded to the banks of the Kwango River, in a geographic area that, towards the end of the century, would witness active trading activity connecting the Atlantic and the Indian Oceans. The occupation of the Pende Kingdom would lead to its fragmentation into small political, self-governing groups under Lunda control.⁶ One such group were the Holo, whose refugees dispersed along the river, in a region with no borders with the Portuguese territory.⁷ From 1739, with Holo cooperation, there would be various attempts at Portuguese interference in the Lunda trade monopoly, in Kwango, and in 1765 a vassalage treaty would eventually be agreed with the Queen of Lunda, which allowed the Portuguese to trade in the region. In exchange, Holo merchants and other groups, were authorized to cross this region.⁸

Ethnically, the Holo people belong to the Kongo, Kikongo speaking groups distributed by the Republics of Angola, Zaire

militaires et les administrateurs qui exerçaient leur souveraineté sur des parties du territoire.³

Les missions évangélistes, qui débutèrent dans cette région au XVI^e siècle, s'intensifièrent à partir de 1627.⁴ Face aux difficultés qu'ils y rencontraient, comme ce fut le cas dans la région Mbundu (Angola), les jésuites quittèrent la zone en 1632. Par contraste, le royaume voisin de Matamba finit par devenir chrétien avec la conversion de la reine Nzinga. Cette dernière fit construire des églises, encouragea les prêtres à poursuivre leur mission d'évangélisation et demanda la reconnaissance papale. Après sa mort, à l'occasion des tentatives d'expansion portugaises, l'on construisit un fort sur la rive de la rivière Kwango, utilisé comme base d'appui par la communauté des marchands et des missionnaires — capucins et membres d'autres ordres franciscains — qui y était établie, notamment dans le royaume de Cassange (en 1667). Toutefois, l'action des missionnaires entra en déclin à la fin du XVII^e siècle, époque où le commerce des esclaves connaissait, quant à lui, une croissance significative.

La région de la rivière Kwango ne fut pas aussi affectée par les politiques administratives européennes, comme en témoigne une série de sculptures en bois du XVII^e siècle, parmi lesquelles on trouve des statuettes consacrées à la « reine des Holo ». Celles-ci témoignent d'une période historique essentielle, lorsque la reine héroïne Nzinga (ou Njinga) lutta contre les Portugais et les Hollandais, fondant le royaume occidental de Matamba dans le bassin de la rivière Kwango, non loin des Holo.⁵

Le début du XVIII^e siècle fut marqué par l'essor de l'empire Lunda, qui s'étendit jusqu'aux rives de la rivière Kwango, zone géographique qui, à la fin de ce siècle, était le cadre de relations commerciales très actives, reliant l'Atlantique et l'océan Indien. L'occupation du royaume des Pende entraîna la fragmentation de ce dernier en petits groupes politiques qui s'autogouvernaient, sous la domination des Lunda.⁶ L'un de ces groupes étaient les Holo. Les réfugiés Holo se disséminèrent le long de la rivière, dans une région qui ne faisait pas frontière avec le territoire portugais.⁷ À partir de 1739, ils aidèrent à plusieurs reprises les Portugais à s'introduire dans le monopole commercial Lunda sur la rivière Kwango et, en 1765, un traité de vassalité avec la reine de Lunda fut finalement

⁴Stands out the Italian Capuchin missionary António Cavazzi, who arrived in Central Africa in 1654. Cavazzi lived for 13 years in the Kongo, Angola, and the Kingdom of Matamba, and compiled important written records for missionary history in these regions.

⁵In VANSINA, Jan, (1st ed. 1984), *Art History in Africa. An Introduction to Method*, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013, p. 208.

⁶THORNTON, John, *A History of West Central Africa to 1850*, New Approaches to African History, Cambridge University Press, 2020, pp. 217–227.

⁷IDEM, *ibidem*, pp. 228–229.

⁸ANTT 'Condes de Linhares, Sousa Coutinho to Ana Guterres', in THORNTON, John, *A History of West Central Africa to 1850*, New Approaches to African History, Cambridge University Press, 2020, p. 288.

³SILVA, E. Santos da, « A disputa pelas almas: jesuítas e capuchinhos na África Centro-Occidental no século XVII », in *Revista de História* (São Paulo), n° 181, a09121, 2022, p. 3.

⁴Citons le missionnaire capucin italien António Cavazzi, qui arriva en Afrique centrale en 1654 et y vécut pendant treize ans, entre le Kongo, l'Angola et le royaume de Matamba, écrivant des récits fondamentaux pour l'histoire des missions évangélistes dans ces régions.

⁵In VANSINA, Jan (1er ed. 1984), *Art History in Africa. An Introduction to Method*, London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013, p. 208.

⁶THORNTON, John, *A History of West Central Africa to 1850*, New Approaches to African History, Cambridge University Press, 2020, pp. 217–227.

⁷IDEM, *ibidem*, pp. 228–229.

(current Democratic Republic of the Congo), and the Congo Republic, in the Central African Atlantic coast. Although politically each one of these clusters was subordinate to its own leader, culturally they mixed. Together with the Matamba and the Kasange, the Holo were part of a group of socio-political entities, formed after the Mbangala migration, that settled in a region of multiple intersections, migrations, trading, and cultural circulation.⁹ This society was divided in three subgroups that settled in Angola, Kinzamba and Kajandji.¹⁰ They were related to the Pende, controlling the commercial circuits that supplied Luanda, including the slave trade.

It is from the 18th century onwards that references to these communities emerge in the Portuguese written records. Even though no written references have so far been identified regarding these groups' adoption of Christianity, Holo art did adopt forms from Christian iconography in the construction of local imagery.

KUBA ART

The Kuba kingdom, established by the Bushong, is situated in the western region of Kasai, between the Kasai and Sankuru rivers, within the Democratic Republic of Congo (formerly Zaïre). Its roots can be traced back to a migration of the Mongo people from the Northwest, occurring approximately two hundred years prior. According to oral tradition, these groups claim descent from a legendary ancestor named Woot,¹¹ regarded as the primordial human — akin to Adam — who would have named the animals and nature.

The kingdom was founded around 1620 by King Shyaam, who united various cities and small chiefdoms, leading to the formation of the Bushong people. The unification of several ethnic groups resulted in a complex yet well-organized social structure,

⁹We thank historian Dr. Carlos Almeida, specialist in Western African History, for this relevant information (Centre for History, University of Lisbon).

¹⁰TSHONDA, Jean O., *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, p. 76.

¹¹LOWES, Sara, NUNN, Nathan, ROBINSON, A., James, WEIGEL, Jonathan, *The evolution of Culture and Institutions: Evidence from the Kuba Kingdom*, 2015, p. 2.

signé : il autorisait les Portugais à commercer dans la région et les commerçants Holo et autres voyageurs à passer sur ses terres.⁸

L'ethnie Holo fait partie du peuple Kongo, parlant le kikongo. Les Holo vivent en Angola, en Zaïre (actuelle République démocratique du Congo) et en République du Congo, sur la côte atlantique de l'Afrique centrale. Bien que sur le plan politique chacun de ces groupes ait son propre chef, ils sont dotés d'une culture commune.

Tout comme Matamba et Cassange, les Holo s'inscrivaient dans un ensemble d'entités sociopolitiques qui se constituèrent à la suite de la migration du peuple Mbangala, s'établissant dans une région carrefour, terre de migrations et d'intense circulation commerciale et culturelle.⁹ Cette société se divisait en trois sous-groupes, qui s'installèrent dans les régions d'Angola, Kinzamba et Kajandji.¹⁰ Ils étaient apparentés aux Pende, contrôlant les circuits commerciaux qui ravitaillaient Luanda, y compris le trafic d'esclaves.

Ces communautés surgissent dans les sources documentaires portugaises à partir du XVIIIe siècle. Bien que l'on ne possède pas de témoignage sur l'adoption du christianisme par ce peuple, l'art des Holo utilise des éléments de l'iconographie chrétienne qu'il adapte à la tradition locale.

ART DU KUBA

Fondé par les Bushong, le Royaume Kuba se situe entre les rivières Kasai et Sankuru, dans l'ancienne province du Kasai-Occidental, en République démocratique du Congo (ancien Zaïre). Il doit son origine à une migration des peuples Mongo, venus du Nord-Ouest, environ deux cents ans avant sa fondation. Selon la tradition orale, ces groupes descendraient d'un ancêtre mythique appelé Woot¹¹, considéré comme le premier humain — à l'image d'Adam — qui aurait donné leurs noms aux animaux et à la nature.

Ce royaume s'établit vers 1620, fondé par le roi Shyaam, qui réunit un ensemble de villes et de petites chefferies, donnant naissance au peuple Bushong. L'unification de plusieurs groupes ethniques fut à l'origine d'une stratification sociale complexe mais bien organisée, alliant la force militaire et la production agricole, le commerce et les taxations, à la tête de laquelle se trouvait le roi, au statut divin.¹²

⁸ANTT « Condes de Linhares, Sousa Coutinho to Ana Guterres », in THORNTON, John, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, pp. 288.

⁹Nous remercions l'historien, spécialiste de l'histoire de l'Afrique centrale, Carlos Almeida (Centre d'Histoire, faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne) pour ces importantes informations.

¹⁰TSHONDA, Jean O., *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, p. 76.

¹¹LOWES, Sara, NUNN, Nathan, ROBINSON, A., James, WEIGEL, Jonathan, *The evolution of Culture and Institutions: Evidence from the Kuba Kingdom*, 2015, p. 2.

¹²Vessel: Head / Kuba peoples / The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org).

blending military prowess with agricultural production, trade, and taxation, headed by the king, who was considered a divine figure.¹²

Following its foundation, rich traditions were cultivated, both in terms of architecture and sculpture, and in terms of textiles and various decorative arts. Similar to other regions within the Congo basin, Kuba art is intertwined with two central themes: power and religion, with the representation of royal power being linked to four key factors: 'strength (military authority), legitimacy (ritual sanctification), status (social hierarchy) and wealth (material differentiation)'.¹³

Thus, courtly art flourished in the Kuba kingdom, characterized by formal and stylistic features tied to the pursuit of power.¹⁴ Each monarch acquired a commemorative *ndop* statue and new symbols of prestige (from 1650 onwards), such as masks or everyday objects, collecting works of art for the purpose of political gifting. The nobility, too, possessed symbols of distinction, leading to the creation of a diverse array of intricately ornamented pieces.

The purpose of the commemorative royal statues, stylized and idealized representations, was to legitimize the supreme chief, the *nyim*, who was chosen from among the Bushong, establishing a connection to the ancestral forefathers.¹⁵

Within this society, intense competition prevailed amongst members of the government elite vying for positions of power and titles, which was reflected in the work of sculptors who crafted sumptuous works, serving as symbols of wealth and power, contributing to the definition of their owner's social status.¹⁶

The sophisticatedly adorned cups or vessels designed for consuming palm wine held a reserved status to members of the aristocracy, individuals with political or religious authority, and the

Après sa fondation, ce royaume développa de riches traditions, dans des domaines aussi variés que l'architecture, la sculpture, les textiles et autres arts décoratifs. Comme dans d'autres régions du bassin du Congo, l'art s'y rattache à deux thèmes fondamentaux : le pouvoir et la religion. Le pouvoir royal est associé à quatre facteurs : « la force (l'autorité militaire), la légitimité (la sanctification rituelle), le statut (la hiérarchie sociale) et la richesse (la différence matérielle) ». ¹³

C'est ainsi que le royaume Kuba produisit un art de cour dont les caractéristiques formelles et stylistiques se rapportaient à la compétition pour le pouvoir.¹⁴ Chaque monarque recevait une statue commémorative *ndop* et de nouveaux insignes de prestige (à partir de 1650), tels que des masques ou des objets d'usage courant, tout en collectionnant les œuvres d'art destinées à faire des cadeaux politiques. La noblesse possédait aussi ses symboles distinctifs, à l'origine d'une grande variété de pièces ornementales raffinées.

La fonction des statues royales commémoratives, représentations stylisées et idéalisées, était de légitimer le chef suprême — le *nyim*, choisi entre les Bushong — et de l'inscrire dans une lignée ancestrale.¹⁵

Cette société était marquée par une forte compétition entre les membres de l'élite gouvernementale, rivalisant pour obtenir les positions de pouvoir et les titres, ce qui se reflétait dans la production des sculpteurs qui exécutaient des ouvrages luxueux pour servir de signes visibles de richesse et de pouvoir, contribuant à définir le statut social de leur propriétaire.¹⁶

Les coupes et récipients décorés avec sophistication pour boire du vin de palme étaient réservés aux membres de l'aristocratie, de l'autorité politique ou religieuse et au roi — ces dernières figurant habituellement des corps entiers. Ils constituaient d'importants cadeaux diplomatiques et étaient aussi employés lors des cérémonies funéraires. Leur décoration et leur créativité ont traversé les temps, témoignant de cette société bien organisée, à l'identité ethnique et aux croyances religieuses marquées, à l'origine d'une production artistique remarquable.

ART HOLO

L'art des Holo a été découvert récemment (dans les années 1970), en raison de la destruction dans les années 1950 de nombreuses œuvres plus anciennes à l'occasion d'un mouvement prophétique. La plupart des objets qui ont survécu datent de la période entre 1880 et 1920 et se trouvent à l'heure actuelle dans des musées. Rares sont les

¹² Vessel: Head / Kuba peoples / The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org).

¹³ BLIER, Suzanne, in FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane, *Arts d'Afrique*, Éditions Gallimard / Musée Dapper, 2000, p. 289–290.

¹⁴ VANSINA, J., *Art History in Africa, An Introduction to Method*, Routledge, Taylor & Francis Group, 1984, p. 46.

¹⁵ Constantin Petridis in FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane, *Arts d'Afrique*, Éditions Gallimard / Musée Dapper, 2000, p. 293.

¹⁶ BASSANI, Ezio, *African Art*, Skira, 2012, p. 229.

¹³ BLIER, Suzanne, in FALGAYRETTES-LEVEAU, Christiane, *Arts d'Afrique*, Éditions Gallimard, Musée Dapper, 2000, p. 289–290.

¹⁴ VANSINA, J., *Art History in Africa, An Introduction to Method*, Routledge, Taylor & Francis Group, 1984, p. 46.

¹⁵ IDEM, *ibidem*, p. 293.

¹⁶ BASSANI, Ezio, *African Art*, Skira, 2012, p. 229.

king — the latter often with a full-body — constituting valuable diplomatic offerings, although also used in funeral ceremonies. Their decoration and creativity have passed through the ages, due to their well-organized social structure, with a distinctive ethnic identity, profound religious beliefs, and remarkable artistic production.

HOLO ART

The art of the Holo is a discovery from the 1970s, that resulted from significant 1950s destruction of earlier works, during a prophetic movement. Most of the extant object's date from between 1880 and 1920 and are now safe kept in museum collections. Artworks in private hands are rare, due to various occurrences subjacent to colonialism¹⁷ and to complexities concerning the History of Africa and its art.

There are numerous surviving written sources relating to Central Africa, either compiled by Europeans or by the local elites, namely in relation to the Kingdom of Kongo¹⁸ — its conversion to Christianity, the relation with Europe and the slave trade —, which raise numerous questions on this 'syncretic' process.¹⁹ Nevertheless, little is known of this Kwango region, similarly to many others in the African continent. Generally, this situation relates to an almost total absence of written records — despite recent developments in interpreting oral traditions and archaeological records — and to the scarcity of ancient artworks, their dispersion and yet the questions of their authenticity.²⁰

¹⁷In 1885, in the Conference of Berlin, a Royal Degree of King Leopold II of Belgium, creates the Congo Independent State (and in 1908 the Belgian Congo), whose purpose was to grant European countries freedom of trade, while simultaneously allowing the dissemination of missionary works (mainly Catholic, highlighting the Jesuit presence in the Kwango region, but also Protestant).

¹⁸See: BRÁSIO, A. (ed.) 1952 – 60. *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1469 – 1599)*, 15 Vols., 1.^a Série. Lisbon: Agência Geral do Ultramar.

¹⁹THORNTON, John, refers research by Jan Vansina, Georges Balandier, W. G. L. Randles and David Birgmingham, as well as by Anne Hilton, Richard Gray, MacGaffey and others. In THORNTON, John, 'Afro-Christian Syncretism in The Kingdom of Kongo', in *The Journal of African History*, 54, 2013, pp. 53 – 77.

²⁰AMARAL, Leonor Liz, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*, Lisbon, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, PhD, 2022, p. 8.

œuvres appartenant à des collections particulières, fait qui s'explique par des événements survenus à partir de la période coloniale¹⁷ et par des problématiques relatives à l'histoire de l'Afrique et de son art.

Il existe de nombreuses sources documentaires sur l'Afrique centrale, aussi bien européennes qu'écrites par les élites locales, notamment sur le royaume du Kongo¹⁸ — sa conversion au christianisme, sa relation avec l'Europe et le trafic négrier —, qui soulèvent d'innombrables questions au sujet de ce processus « syncretique ».¹⁹ Pourtant, comme c'est le cas aussi d'autres régions du continent africain, on ne connaît pas grand-chose sur cette région de la rivière Kwango. Cette situation s'explique de manière générale par l'absence quasi-totale de documents écrits — relevons, malgré tout, les avancées récentes dans l'interprétation des traditions orales et des découvertes archéologiques —, par le petit nombre d'œuvres anciennes et leur dispersion, ainsi que par le problème de leur authentification.²⁰

Bien qu'il semble probable qu'un certain nombre de sculptures aient été ramenées en Europe au XVIIe siècle, les pièces antérieures à cette période sont pratiquement absentes des collections européennes et on ne connaît aucune documentation qui s'y réfère. Pourtant, à cette époque, le chroniqueur italien Cavazzi racontait que les peuples du Kongo, d'Angola et de Matamba possédaient de très nombreuses sculptures en bois, qui servaient d'amulettes et étaient consacrées à un esprit ou une divinité particulière.²¹

¹⁷En 1885 (lors de la Conférence de Berlin) fut créé l'État indépendant du Congo (et, en 1908, le Congo belge) par le décret royal de Léopold II de Belgique, qui avait pour but de garantir la liberté de commerce aux pays européens et, simultanément, de permettre la diffusion des œuvres missionnaires (principalement catholiques, avec notamment la présence de jésuites dans la région de la rivière Kwango, mais aussi protestantes).

¹⁸Voir: BRÁSIO, A. (éd.), *Monumenta Missionaria Africana. África Ocidental (1469 – 1599)*, 15 vols., 1e série, Lisbonne: Agência Geral do Ultramar, 1952 – 60.

¹⁹THORNTON, John, mentionne les recherches de Jan Vansina, Georges Balandier, W. G. L. Randles et David Birgmingham, ainsi que celles d'Anne Hilton, Richard Gray et MacGaffey, entre autres. In THORNTON, John, « Afro-Christian Syncretism in The Kingdom of Kongo », in *The Journal of African History*, 54, 2013, pp. 53 – 77.

²⁰AMARAL, Leonor Liz, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII). Estudo histórico-artístico e material*, Lisbonne, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. thèse de doctorat, 2022, p. 8.

²¹Cavazzi in PEREIRA, Rui M., « A Remissão da Arte Tribal », in *África, Diálogo Mestiço, Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães*, Sextante Editora, 2009, p. 21.

Although it is likely that at least some sculptures were brought to Europe during the 17th century, pieces dating from before the 18th century are effectively almost absent from European collections, and no documentation on these has, so far, been identified. The Italian chronicler Cavazzi however, still in the 1600s, reports that the peoples of Kongo, Angola and Matamba, possessed wooden sculptures that were used as amulets, and dedicated to a particular spirit or divinity.²¹ The colonial partition of the 1880s affected the journey of these artworks, not only by destroying many objects, but also by raising them to the status of 'art' and pushing them through an 'ethnographic' knowledge that implied diverse (re)contextualisations. It was not until the end of the century that Europe was captivated by the singular aesthetics of the artifacts that arrived at the 'Old Continent', from its empires, including from the then Portuguese Colony of Angola (founded in 1575).

To these situations must be added the unilateral discourses and views, generally Eurocentric, which have ruled the analyses, and the derogatory perspectives that were formed regarding the African artworks ('primitive art' or 'tribal art'), often seen in unison, despite their wide geographical and sociocultural diversity. The artistic hybridism, and the patterns that have been identified, have enabled a better knowledge of artworks resulting from syncretism, or cultural fusion, as well as their production context, in relation to their relationship with the *Other*. ↗ LLA

La répartition coloniale dans les années 1880 eut une incidence sur ces productions, non seulement en raison de la destruction de nombreux objets, mais aussi parce que, en obtenant le statut d'œuvres d'art, elles furent l'objet d'une connaissance ethnographique, entraînant des (re)contextualisations diverses. Ainsi, à la fin du XIXe siècle, l'Europe se passionna pour l'esthétique singulière des ouvrages qui arrivaient au Vieux Continent en provenance de ces territoires, dont celui de la colonie portugaise d'Angola (colonisée en 1575). Par ailleurs, les études et les perspectives dépréciatives sur les œuvres africaines sont fréquemment le fait de discours et de visions unilatérales, souvent eurocentriques, qui les qualifient d'art primitif ou d'art tribal, tout en les percevant de manière uniforme, malgré la diversité de leur origine géographique et socioculturelle.

L'identification de l'hybridité artistique et des motifs représentés ont conduit à une meilleure connaissance de ces œuvres d'art, fruit du syncrétisme ou d'une fusion culturelle, ainsi que du contexte dans lequel elles ont été produites, inscrit dans une relation à l'Autre. ↗ LLA

²¹ Cavazzi in PEREIRA, Rui M., 'A Remissão da Arte Tribal', in *África, Diálogo Mestiço, Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães*, Sextante Editora, 2009, p. 21.

06

KUBA PALM WINE CONTAINER

Wood, brown patina

Kuba, Democratic Republic of the Congo, 19th–20th century

Height: 20.5 cm

F1410

Provenance: Private collection, France.

This remarkable vessel, which takes the form of an anthropomorphic head, (or cephalomorphic cup), carved from wood by artists of the Kuba kingdom (Democratic Republic of Congo) belongs to a group of palm wine cups intended for members of the aristocracy. Its pronounced stylization seamlessly blends with a naturalism of great formal and ornamental beauty, exuding a remarkable expressiveness. Palm wine, a beverage consumed during festivals, funerals, and various secular social events, held an important role in male ritual initiations.

Adorning the surface of this receptacle, featuring a top opening, are numerous incisions that embellish it, forming a variety of ornamental patterns. The hair and headdress take on the appearance of a basket, while the facial features exhibit a geometric precision, notably, the almond-shaped eyes, crowned by thick incised eyebrows arranged in rhythmic parallel and herringbone lines separated by four vertical parallel lines in the middle of the forehead. The triangular nose and double-pointed mouth convey strength and symmetry to the head, enhancing the serenity and regality of the face; the facial scarifications — identity marks for the community — further reinforce its overall symmetry. On the reverse, a forearm-shaped wing extends from the neck to the nape of the neck, with a closed hand.

The geometric patterns visible on this cup share a connection to the kingdom's textile art, as do other sculptures and objects adorned with designs reminiscent of the luxurious velvety raffia fabrics, which were employed in royal and initiation ceremonies. The intertwined knots, known as *nnaam*, and the raised faceted diamond pattern present in the hair area, are prevalent in the

06

RÉCIPIENT POUR VIN DE PALME KUBA

Bois, patine brune

Kuba, République démocratique du Congo XIXe–XXe siècle

Hauteur : 20,5 cm

F1410

Provenance : Collection privée, France.

Cet étonnant récipient anthropomorphe en forme de tête (ou coupe céphalomorphe) en bois sculpté par des artistes du royaume Kuba (République démocratique du Congo) s'inscrit dans un groupe de coupes à vin de palme destinées aux membres de l'aristocratie. Sa stylisation accentuée s'accorde harmonieusement avec le naturalisme d'une grande beauté formelle et ornementale, lui conférant une expressivité remarquable. Le vin de palme, consommé lors de festivités, funérailles et autres occasions sociales séculaires, jouait également un rôle important dans le cadre d'initiations rituelles masculines.

La surface de cet objet, pourvu d'une ouverture à son sommet, est ornée d'innombrables incisions dessinant des motifs ornementaux divers et variés. La chevelure et la coiffure ressemblent à un panier; les traits du visage sont géométriques, mettant en valeur les yeux en amande, surmontés de gros sourcils incisés, symétriquement disposés et formés de chevrons parallèles, séparés par quatre lignes verticales parallèles, au milieu du front. Le nez triangulaire et la bouche en ogive double donnent de la force et de la symétrie à cette tête, contribuant à l'aspect serein et fier du visage. Les scarifications faciales — marques identitaires de la communauté — renforcent encore la symétrie de l'ensemble. L'arrière de la pièce est pourvu d'une anse en forme d'avant-bras partant du cou et se terminant sur la nuque par une main fermée.

Les motifs géométriques décorant cette coupe se rattachent à l'art textile du royaume, comme c'est le cas d'autres sculptures et objets arborant les motifs des luxueuses étoffes veloutées en raphia employés lors des cérémonies royales et d'initiation. Les nœuds entrelacés — appelés *nnaam* — et le motif en diamant à







decorative arts of this community, as is the zig-zag — a royal symbol — in architecture. Furthermore, the parallel lines in the centre of the forehead are indicators of the elevated social status of the figure portrayed.

Each pattern carries a name derived from the analogy between the design and various forms found in nature. The isolated geometric shapes, incised on the face and nape of the neck, or featured on the neck and handle in a zig-zag pattern, hold individual significance. According to Vansina, these isolated elements are signs, such as the double knot inscribed in a square, referred to as *imbol*, which when used behind a mask, establishes a connection to the king.¹

While some historians connect the closed hand motif — also found on drums — to emblems of the warrior society symbolizing a dead enemy and possibly associated with a war event in the late 19th century, others link it to rituals with no definitive evidence for either interpretation.² However, interestingly, in other sub-Saharan African kingdoms like Benin (in present-day Nigeria), the representation of the hand is closely tied to the Portuguese, associated with the metal ‘manilhas’ (bracelets) — brought by them to trade with the Edo peoples — having been introduced into ritual objects of royal art. Furthermore, the handle of the object evokes European ewers, replicating their shape seen in silverware

facettes en relief que l’on observe sur la zone correspondant à la chevelure sont très courants dans les arts décoratifs et l’architecture de ce peuple, tout comme le zigzag — symbole royal. Les lignes parallèles au milieu du front indiquent le statut social élevé de la figure représentée.

Chaque motif porte un nom inspiré de l’analogie entre son dessin et des formes de la nature. Isolées, les formes géométriques incisées sur le visage et sur la nuque, ainsi que celles en zigzags du cou et de l’anse, ont une signification particulière. Selon Vansina, ces éléments isolés ont le statut de signes — comme c’est le cas des nœuds doubles entrelacés inscrits dans un carré, motif appelé *imbol* qui, lorsqu’il apparaît sur l’envers d’un masque, devient une référence au roi.¹

La main fermée — motif que l’on trouve également représenté sur des tambours — est associée par certains historiens à des emblèmes sociaux guerriers — elle représenterait l’ennemi mort et serait peut-être en lien avec un épisode guerrier de la fin du XIXe siècle — et par d’autres à des rituels particuliers, sans que l’on puisse déterminer la véracité de ces deux hypothèses.² Il convient cependant de mentionner que dans d’autres royaumes de l’Afrique subsaharienne, comme le royaume du Bénin (dans l’actuel Nigeria), la figuration de la main est rattachée aux Portugais et aux manilles (bracelets) en métal emmenées en Afrique pour

¹ VANSINA, J., *Art History in Africa, An Introduction to Method*, Routledge, Taylor & Francis Group, 1984, p. 117.

² IDEM, *ibidem*, pp. 54–55.

¹ VANSINA, J., *Art History in Africa, An Introduction to Method*, Routledge, Taylor & Francis Group, 1984, p. 117.

² IDEM, *ibidem*, pp. 54–55.



or Portuguese faïence, which featured various forms, including animals and human figures.

Kuba artists are celebrated for their inventive approach to adorning practical items like cups and goblets, with a surge in sculptural specialization starting in the 1890s. Human-shaped pieces (head or entire body), stand out as the most prestigious objects, considered to be genuine sculptures, whose virtuosity is clearly visible in this piece. Typically, the heads represent titled officers, individuals who have attained their status through personal merit, since among the Kuba, titles are not hereditary.

Similar cups can be found in the British Museum in London, identified by the inventory number Af1949,46.399, and in the Metropolitan Museum of Art in New York, with the inventory number AN1979.206.108, both dating from the 19th – 20th centuries. However, the São Roque cup distinguishes itself among these surviving examples through its refined aesthetics. The cup's sophisticated shape and decoration serve — beyond its utilitarian purpose — as a visual reminder of its owner, undoubtedly a person of significance, standing as a symbol of wealth and prestige. *LLA*

servir de monnaie d'échange dans le commerce avec les peuples Edo et représentées sur des objets rituels de l'art royal. Par ailleurs, l'anse évoque les aiguères européennes, en argent ou en faïence portugaise, de formes diverses, représentant parfois des animaux ou des figures humaines.

Les artistes Kuba sont connus pour leur créativité dans l'ornementation d'objets utilitaires, tels que des verres ou des coupes, mais les pièces sculptées ne s'imposent qu'à partir des années 1890. Les pièces à forme humaine (tête ou corps entier) constituent les objets de plus grand prestige : véritables sculptures, elles dénotent une virtuosité qui apparaît avec éclat dans notre ouvrage. La plupart du temps, les têtes représentent des officiers titrés, ayant mérité ce statut pour leur mérite propre dès lors que les titres ne sont pas héréditaires dans la société Kuba.

On trouve quelques coupes similaires au British Museum, à Londres — par exemple celle portant le numéro d'inventaire Af1949,46.399 —, ainsi qu'au Metropolitan Museum of Art à New York (AN1979.206.108), datées du XIXe – XXe siècles. Cette coupe de São Roque se distingue néanmoins des exemplaires connus par son esthétique raffinée. Sa forme et sa décoration sophistiquées sont liées non seulement à sa fonction utilitaire, mais avant tout à son propriétaire, figure dont l'importance est matérialisée par ce signe de richesse et de prestige. *LLA*

07

HOLO DOOR

African walnut wood (*Coula Edulis*) (?)
Angola — Zaire (Democratic Republic of the Congo)
Late 19th century (?)
Dim.: 150.0 × 53.0 cm
F1356

Provenance: Manuel Castilho collection, Lisbon.

Exhibited: 'The Art of a Continent', Royal Academy of Arts, London 1995 (cat. p. 256, no. 4.23) and Guggenheim Museum, New York 1996.

07

PORTE HOLO

Bois de noyer africaine (*Coula Edulis*) (?)
Angola — Zaïre (République Démocratique du Congo)
Fin du XIXe siècle (?)
Dim. : 150,0 × 53,0 cm
F1356

Provenance : Collection Manuel Castilho, Lisbonne.

Expositions : « The Art of a Continent », Royal Academy of Arts, Londres, 1995 (cat. p. 256, n° 4.23) et Musée Guggenheim, New York, 1996.

A door made of two juxtaposed wooden planks, joined by traverse bars to the upper and lower edges, featuring two centrally placed anthropomorphic low-relief figures. Despite the formal stylization and concise carving that condenses the figures to their essential details, it is possible to associate the crucified man's and the kneeling person of joined hands, in praying, to Christianity. The frontal posture and the different scale of the figures, remit to the linearity of sub-Saharan African art and to the schematism of medieval Christian devotional art.

On the left panel, emerging from a flat background, the unconventional depiction of the Crucified Christ, with palms open to the viewer and curved legs crossing at foot level. His rather small head, outlining a painful expression, features half-closed eyes and hair detailing identical to the accompanying figure of more serene physiognomy. The symbolic empty space in which both characters are inscribed in identical plan, reinforces their posture and expressiveness while simultaneously condensing a conceptual narrative that, beyond a purely architectural role, takes them closer to Christian icons.

Made by the Holo, a small ethnic group from the Angolan coast who migrated to the banks of the Kwango River¹, between Angola and Zaire (today's Democratic Republic of the Congo), the

¹The Holo settled by the banks of the Kwango or Cuango River (near Kasongo Lunda), to escape persecution by the Angolans for the killing of a Portuguese.

Porte constituée de deux planches de bois juxtaposées et unies par des traverses aux deux extrémités, ornée de deux figures anthropomorphiques sculptées en relief au centre de la pièce. En dépit de la stylisation formelle et du travail de taille synthétique qui réduit les figures à l'essentiel, on peut immédiatement associer au christianisme le personnage de l'homme crucifié et celui de la figure agenouillée, les mains jointes en prière. La position frontale et la différence d'échelle entre les deux figures peuvent être rattachées au caractère linéaire de l'art africain subsaharien et au schématisme de l'art dévotionnel médiéval du monde chrétien.

Sur le panneau de gauche, on trouve la représentation inhabituelle du Christ sur la croix, surgissant sur un fond plat. Il a les bras ouverts en croix, les paumes tournées vers l'observateur et les jambes dessinant deux courbes qui se croisent au niveau des pieds. La tête, de petite dimension, arbore une expression de douleur. Le personnage a les yeux à demi-fermés, tout comme celui du panneau de droite, dont la physionomie semble plus sereine. Le traitement des cheveux des deux personnages est identique. L'espace vide, symbolique, sur lesquels s'inscrivent au même niveau les figures du Christ et du priant, met en valeur leur position et leur expressivité, créant un fil narratif qui, parallèlement à leur fonction architecturale, les rapproche conceptuellement des icônes chrétiennes.

Cette porte a été produite par les Holo, petit groupe ethnique ayant migré de la côte de l'Angola pour s'établir sur les rives de





door's chronology is uncertain, having been probably carved in the 19th century. The Holo practiced circumcision, a procedure that was common in that region, numerous affliction cults and other types of rituals, including funerary character associations, that were controlled by the political power.² These sociocultural traditions, however, were also intrinsically linked to popular artistic expressions.

Kongo art can be allocated to a category known as *nkisi* (plural — *minkisi*), a transcendent spiritual force connecting the world's various entities, that inhabits the living human souls which, after death, would continue as ancestors.³ This force could be captured in physical objects (*iteke*) that are often referred by European travellers as 'fetishes'. That is certainly not the case with this door, whose iconography, embodying a syncretized local meaning with a Christian knowledge, results from the contacts between Europeans and these African peoples. An important object for its utilitarian purpose and architectural aspects, this door is unequivocally relevant for the intrinsic significance of its carved surface, that sets it in a rather 'vague' category that arouses diverse, often overlapping, interpretations.

The Holo were renowned for architecture, and for their carved wooden frames featuring an open armed figure, sometimes two and often a couple, with large hands of out-facing palms, like the crucified on this door. These sculptures were destined to the *ndzaambi* affliction cults, which included divinatory rituals related to diverse concerns, in the hope of their solving. These cults were common to the whole Kwango region, and because of the existing Christian missions, the term *ndzaambi* was adopted to mean 'God', a fact that would lead to erroneous interpretations by historians and ethnologists, who confused the term mentioning the indigenous cult with a reference to the Christian God.⁴

This syncretism is intrinsically linked to those frames, evidently inspired by Christian iconography, particularly by the suffering image of the Crucified Christ. As such, and although the Holo worshipped the spirits, and in their cosmogony were not monotheistic, Holo art originates in Christian art, although stylistically influenced by the Suku and the Yaka, their neighbouring ethnic groups.

Many Holo sculptures participated in rituals destined to fulfil wishes relating to fertility, good health, or fruitful hunts,

²TSHONDA, Jean O., *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, pp. 80–84.

³THORNTON, John, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, p. 45.

⁴TSHONDA, Jean O., *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, p. 105.

la rivière Kwango¹, entre l'Angola et Zaïre (l'actuelle République démocratique du Congo), à une date incertaine, probablement au XIXe siècle.

Les Holo pratiquaient le rituel complexe de la circoncision, courant dans la région, ainsi que d'innombrables cultes liés au chagrin et à la détresse accompagnés d'autres types de rituels, notamment funéraires, contrôlés par le pouvoir politique.² Ces aspects socioculturels sont étroitement liés aux manifestations artistiques de ce peuple. L'art Kongo se rattache au concept de *nkisi* (au pluriel, *minkisi*), désignant une force spirituelle transcendante qui relierait toutes les entités du monde, habitant les âmes humaines vivantes qui, après la mort, se perpétuaient en tant qu'ancêtres.³ Cette force pouvait être capturée dans des objets physiques (*iteke*), souvent désignés sous le nom de « fétiches » par les voyageurs européens.

Toutefois, cette pièce de la Galerie São Roque n'entre pas dans cette catégorie. En effet, son iconographie est le fruit des contacts entre ces peuples et les Européens, exemple de syncrétisme mêlant des éléments locaux et une signification d'origine chrétienne. Il s'agit d'un objet extrêmement intéressant, non seulement en vertu de son aspect utilitaire (architectural), mais aussi en raison de la teneur de la sculpture. Ainsi, cet ouvrage suscite diverses interprétations qui peuvent éventuellement se croiser, l'inscrivant de ce fait dans une catégorie d'objets mystérieux, non élucidés.

Les Holo étaient connus pour leur architecture et leurs pièces en bois sculpté, ornementées soit d'une figure aux bras ouverts et aux grandes mains, les paumes tournées vers l'observateur — comme celles du personnage crucifié sur cette porte —, soit de deux figures, le plus souvent un couple. Ces sculptures se destinaient aux cultes d'affliction *ndzaambi* qui comprenaient des rituels divinatoires en lien avec des difficultés diverses et pratiqués dans l'espoir de les résoudre.

La pratique de ces cultes était commune dans toute la région de la rivière Kwango et, avec l'arrivée des missions chrétiennes, le terme *ndzaambi* fut adopté pour désigner Dieu — donnant lieu à des interprétations erronées de la part d'historiens et d'ethnologues qui confondaient le mot utilisé pour désigner le culte autochtone et celui qui se référait au Dieu unique chrétien.⁴

¹Les Holo s'installèrent sur les rives de la rivière Kwango ou Couango (près de Kasongo Lunda) pour échapper aux persécutions des Angolais après l'assassinat d'un Portugais (TSHONDA, 2012: 80).

²TSHONDA, Jean O., *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, pp. 80–84.

³THORNTON, John, *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020, p. 45.

⁴TSHONDA, Jean O., *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*, Le Cri Edition, Bruxelles, 2012, p. 105.



amongst others. As it happened with the Kingdom of Kongo, the Holo might have absorbed some aspects of Christianity into their art by recalling that, in the first half of the 17th century, the Portuguese Capuchin friars had established a mission in Angola — Saint Mary of Matamba — close to the Holo capital. In their proselytising activity these missionaries displayed and circulated Christian icons, often depicting the Crucifix, but also Saints images and effigies, which might have inspired the Holo artists.⁵

Although Maesen⁶ argued that the *dnzaambi* cult was totally alien to the concept of a supreme God, this door is a testimony to the fact that the Holo not only adopted forms of Christian art, but adapted concepts of Christianity to local spirituality, as happened with other phenomena that arose from similar encounters in other geographies. The role of these figures could therefore be associated to a type of intermediation between the human's world and the spirits world, probably assuming an apotropaic or mediation role, as was the case with many medieval European devotional icons.

Doors are essential elements for comprehending stylistic options in various African regions, as it is also the case in the Ivory Coast, for their carved allegorical or decorative figures, laid out on a flat surface.⁷ The object's rectangular shape is defined by its function, which restricts the insertion of the figures within a space that does not attempt at being illusory, but which becomes symbolic — particularly in the case of this Christian derived Holo artwork depicting the Crucified Christ and the kneeling character in prayer or plea. Its meaning only fully achieved as part of the architecture for which it was conceived, the present-day recognition of the object as a work of art results from a transcultural process that still surprises us, for its symbolic character and for the story it condenses. ✂ LLA

⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 105–106.

⁶ IDEM, *ibidem*, p. 106.

⁷ BOYER, Alain-Michel, *Comment Regarder Les Arts D'Afrique*. Paris: Éditions Hazan, 2007, p. 300.

Ce syncrétisme, ou fusion de concepts, se retrouve sans conteste dans ces objets, manifestement inspirés de l'iconographie chrétienne et, en particulier, par l'image souffrante du Christ sur la croix. Bien que le peuple Holo adorât les esprits et fût doté d'une cosmogonie qui n'était pas monothéiste, son art puisait dans l'art chrétien, tout en étant stylistiquement influencé par les groupes ethniques voisins Suku et Yaka.

Les différents rituels incluaient de nombreuses statues se destinant à exaucer des vœux, comme la fertilité, la santé ou une bonne chasse, etc. À l'image de ce qui se produisit au royaume du Kongo, les Holo incorporèrent donc certains aspects du christianisme dans leur art. Dans la première moitié du XVII^e siècle, les moines capucins portugais fondèrent une mission (Santa Maria de Matamba) près de la capitale Holo, en Angola. Dans le cadre de leur action évangélisatrice, ces prêtres pourraient ainsi avoir utilisé et montré aux autochtones des crucifix et des images de saints, inspirant de ce fait l'art des Holo.⁵

Bien que Maesen⁶ considère que le culte *ndzaambi* était tout à fait étranger à la notion d'un Dieu suprême, cette porte témoigne du fait que les Holo adaptèrent à la spiritualité locale non seulement des formes de l'art chrétien, mais aussi des concepts du christianisme, comme ce fut le cas dans d'autres régions d'Afrique. Ces objets pouvaient être dotés d'un rôle d'intermédiaire entre le monde des humains et celui des esprits, et, par conséquent, d'une fonction apotropaïque ou d'intercession, à l'image de nombreuses icônes dévotionnelles médiévales européennes.

Les portes constituent une forme d'art essentielle pour comprendre les courants stylistiques dans certaines régions d'Afrique (comme, par exemple, en Côte d'Ivoire), grâce aux figures sculptées, allégoriques ou décoratives, disposées sur la surface plate.⁷ La forme rectangulaire de l'objet est dictée par sa fonction et elle conditionne l'insertion des personnages dans un espace qui, sans vouloir créer d'illusion, devient symbolique — un symbolisme que l'on retrouve par excellence dans cette pièce Holo de la Galerie São Roque, placée sous l'ascendant du christianisme, avec l'image du Christ crucifié et du personnage agenouillé, orant ou suppliant.

Si le sens de cette pièce pourrait être précisé par l'ouvrage d'architecture à laquelle elle se destinait, sa reconnaissance actuelle comme œuvre d'art, fruit d'un processus transculturel, est à même de susciter encore des surprises, en vertu de son caractère symbolique et de l'histoire qu'elle condense. ✂ LLA

⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 105–106.

⁶ IDEM, *ibidem*, p. 106.

⁷ BOYER, Alain-Michel, *Comment Regarder Les Arts D'Afrique*. Paris: Éditions Hazan, 2007, p. 300.

Brazil Brésil

MARIA ADELINA AMORIM
CHAM-NOVA FCT

In the late 15th and 16th centuries, amidst the significant geographical explorations aimed at discovering new international trade routes, Portugal, having initiated a grand maritime expedition to the East in pursuit of the Indies and the South Seas, expanded its exploration of the mainland westward.

On April 22, 1522, the Portuguese armadas caught sight of Monte Pascoal - after all, it was Easter season, according to Christian hagiology to which Portugal was affiliated — marking that day as the commencement of a new political-administrative, cultural, religious, and social era. The extensive territory known as Terra de Vera Cruz would evolve into the State of Brazil, remaining under Portuguese colonial administration for three centuries.

It was only in the 19th century, with the relocation of the Portuguese court to Rio de Janeiro and the elevation to United Kingdom of Brazil and Portugal in 1815, followed by its subsequent independence on September 7, 1822, that Brazil actively participated as a sovereign nation in the international community of nations.

Despite their political separation, the two kingdoms continued to share a common history for an extended period. After all, the first Emperor of Brazil, D. Pedro I, was the male heir of his

Au cours des grands voyages maritimes de la fin du XVe et du XVIe siècle, en quête de nouvelles routes de commerce international, le Portugal, déjà lancé dans la grande aventure maritime vers l'Orient, décide de rechercher de nouvelles Indes dans les mers du Sud et d'élargir l'exploration de la terre ferme vers l'Occident.

Le 22 avril 1522, les flottes portugaises aperçoivent le mont Pascoal — en effet, selon le calendrier chrétien suivi par le Portugal, on était en pleine époque pascale. Cette découverte inaugure dès lors une nouvelle réalité politico-administrative, culturelle, religieuse et sociale. Le vaste territoire tout d'abord dénommé par les Portugais Terre de Vera Cruz deviendra le Brésil, placé pendant trois cents ans sous administration coloniale portugaise.

Ce n'est qu'au XIXe siècle, avec l'installation de la cour portugaise à Rio de Janeiro et l'élévation du territoire au rang de vice-royauté inscrite dans le Royaume-Uni de Portugal, du Brésil et des Algarves, suivie de son indépendance le 7 septembre 1822, que le Brésil prend finalement part au concert des nations, en tant que pays souverain.

Bien que politiquement séparés, les deux royaumes partagèrent pendant longtemps une histoire commune. Ainsi, le premier



Vitor Meireles, *First Mass in Brazil*, oil on canvas, 1860.
Vitor Meireles, *Première messe au Brésil*, huile sur toile, 1860.

father, D. João VI, and himself, the future King of Portugal. His daughter, D. Maria da Glória, would later succeed him in Portugal, while his son, D. Pedro II, would succeed him in the Empire of Brazil.

Strong family, cultural, and commercial ties persisted to connect the two countries across the Atlantic. Interweavings that remain beyond the sorrows of History. Pages that are rewritten and that impart new meaning to themselves every day. ↗

empereur du Brésil, Pedro Ier, était le premier héritier mâle du roi du Portugal, Dom João VI, et il occupa simultanément pendant un bref moment le trône du Portugal. Sa fille Maria da Glória lui succéda sur le trône du Portugal sous le nom de Dona Maria II et son fils, Pedro II, en tant qu'empereur du Brésil.

De puissants liens familiaux, culturels et commerciaux continuèrent d'unir les deux pays, de part et d'autre de l'Atlantique : des affinités qui se maintinrent malgré les aléas de l'Histoire, composant des pages qui se réécrivent et se redessinent au quotidien. ↗

08

**IMPERIAL PRINCESS D. JANUÁRIA DE BRAGAÇA
FOLDING FAN**

Paper, silk, mother-of-pearl, gouache, gold and pearls

France, 1861? 1874?

Signed *Adolphe d'Hastrel* (1804–1875)

Diam.: 28.0 cm

F1398

*Provenance: Princess of Brazil, D. Januária de Bragança (1822–1901);
Galerie Koller, Zurich; Walter Geyerhan collection, Zurich; Hana Jacobs
Ramos collection, Brazil; private collection, Portugal.*

A double-leaf pleated fan (*double-entente*) crafted from paper and silk, featuring a polychrome gouache painting with a landscape of Rio de Janeiro, overlooking the bay and Corcovado with a special focus on Morro and Igreja da Glória and, on the reverse the JL monogram and the Brazilian imperial crown from the Second Empire.

Frame with 18 sticks in filigreed mother-of-pearl with gold applications, with floral and plant motifs and a rivet topped with two pearls. The guards, also in mother-of-pearl, are finely decorated with flowers and pearls.

The painter's autograph signature, 'Ad. D'Hastrel', is visible on the right side, in the background. The signature marks the work of Étienne Adolphe de Hastrel de Rivedoux¹ (b. Neuwiller-lès-Saverne, Alsace, Oct. 4, 1805, d. Paris, July 1, 1874), a renowned French artist.

¹ Étienne Adolphe de Hastrel de Rivedoux was born in France, Neuwiller-lès-Saverne on October 4th, 1805, and passed away in Nantes, on July 1st, 1874 (?). Regarding her artistic work: *Album Rochelais, composé des vues les plus remarquables de la ville de la Rochelle, dessinées, d'après nature, par Adolphe d'Hastrel; et lithographiées à deux teintes, par Hubert Clerget, A. Vigy, La Rochelle, 1845; Raymond Mauny, «Aquarelles et dessins de d'Hastrel relatifs au*

08

**ÉVENTAIL DE LA PRINCESSE IMPÉRIALE
DONA JANUÁRIA DE BRAGAÇA**

Papier, soie, nacre, gouache, or et perles

France, 1861? 1874?

Signé *Adolphe d'Hastrel* (1804–1875)

Diam.: 28,0 cm

F1398

*Provenance: Princesse du Brésil, Dona Januária de Bragança (1822–1901);
Galerie Koller, Zurich; collection Walter Geyerhan, Zurich; Hana Jacobs
Ramos, Brésil et collection particulière, Portugal.*

Éventail plissé à feuille double en papier et en soie décoré à la peinture polychrome à la gouache, représentant un paysage de Rio de Janeiro montrant la baie et le mont du Pain de Sucre, où se détachent le quartier et l'église de Glória. Sur l'envers figurent le monogramme JL et la couronne impériale brésilienne (Second Empire).

Il comporte une structure à 18 brins en nacre filigranée ornée d'applications d'or, aux motifs floraux et végétaux. La rivure est agrémentée, de part et d'autre, de deux perles. Les panaches sont, eux aussi, en nacre, finement décorée de fleurs et de perles.

La signature manuscrite du peintre apparaît sur le bord droit du tableau: «Ad. D'Hastrel». Il s'agit de l'artiste français Étienne Adolphe d'Hastrel de Rivedoux¹ (né à Neuwiller-lès-Saverne, en Alsace, le 4 octobre 1805, et mort à Paris le 1er juillet 1874).

¹ Étienne Adolphe d'Hastrel de Rivedoux est né en France, à Neuwiller-lès-Saverne, le 4 octobre 1805 et mort à Nantes le 1er juillet 1874 (?). À propos de son œuvre artistique, voir: *Album Rochelais, composé des vues les plus remarquables de la ville de La Rochelle, dessinées, d'après nature, par Adolphe d'Hastrel; et lithographiées à deux teintes, par Hubert Clerget, A. Vigy, La Rochelle, 1845; Raymond Mauny, «Aquarelles et dessins de d'Hastrel relatifs au*





FIG. 1 Arms of the Imperial House of Brazil. Button from Pedro II's coat.

FIG. 1 Armes de la Maison impériale du Brésil. Bouton de vêtement de Dom Pedro II.

Adolphe d'Hastrel, painter, watercolorist, lithographer, and musician, was an artillery officer in the French navy, allowing him to embark on journeys to diverse locations in the Mediterranean, North Africa, and South America.

In the years 1840–41, he made a significant sojourn in Rio de Janeiro, where he frequented the imperial court's circle. He formed a close connection with the Prince of Joinville, D. Francisco de Orleães, husband of Princess D. Francisca de Bragança², Imperial Highness of Brazil, Infanta of Portugal and Royal Princess of France, daughter of D. Pedro I and D. Leopoldina of Austria, emperors of Brazil, with whom he maintained contact in Paris, during their exile.

He drew landscapes of the city's most iconic places, highlighting the bay, the port, Corcovado, Morro, Igreja da Glória and, Santa Teresa, among others.

His views of various cities (Les Sables-d'Olonne and La Rochelle, Île Bourbon, the French colony of Senegal, Argentina and Mar del Plata, the Philippines, and Rio de Janeiro, for example),

Adolphe d'Hastrel, peintre, aquarelliste, lithographe et musicien, fut capitaine d'artillerie de la marine française, au service de laquelle il voyagea de par le monde, notamment en Méditerranée, en Afrique du Nord et en Amérique du Sud.

Dans les années 1840–41 il passa quelques temps à Rio de Janeiro, où il fréquenta le cercle de la couronne impériale. Il côtoya de près le prince de Joinville, François d'Orléans – futur mari de la princesse Dona Francisca de Bragança², altesse impériale du Brésil, infante du Portugal et princesse royale de France, fille de l'empereur du Brésil Pedro Ier et de Marie-Léopoldine d'Autriche —, avec qui il garda contact à Paris lors du retour en France du couple princier.

Il dessina sur le vif des paysages emblématiques de la ville, comme la baie, le port, le Corcovado, le quartier et l'église de Glória, la colline de Santa Teresa, entre autres.

Ses vues de villes (Les Sables-d'Olonne et La Rochelle en France, Rio de Janeiro, l'île Bourbon — La Réunion —, ainsi que diverses villes du Sénégal, d'Argentine et du Río de la Plata, ou encore des Philippines, etc.), tout comme ses lithographies et ses

Sénégal (1839)», in *Notes Africaines*, 52, octobre 1951, p. 113–116; RICOU, Xavier, *Trésors de l'iconographie du Sénégal colonial*, Riveneuve, Marseille, 2007; *Album de la Plata o colección de las vistas y costumbres remarquables de esta parte de la América del Sur*, Gihaut Frères, Paris, 18 (47?); CARLOZ, Louis-François-Marie, Ca., BAILEY, Joyce Waddell, *Handbook of Latin American Art*, vol. 1, partie 2, ABC-Clio Information Services, 1984, p. 762; GROSS, Ramon Garcia-Pelayo y, *Pequeño Larousse Ilustrado 1972*, Ediciones Larousse España, Paris, 1972, p. 1250; GROSS, Ramon Garcia-Pelayo y, *Pequeño Larousse Ilustrado 1972*, Ediciones Larousse España, Paris, 1972, p. 1250; *Recuerdos musicales (cantos populares, valsas...)*, recogidos en Montevideo, Paris, s. d.

² Carolina Joana Carlota Leopoldina Romana Xavier de Paula Micaela Rafaela Gabriela Gonzaga.

Sénégal (1839)», in *Notes Africaines*, 52, octobre 1951, p. 113–116; RICOU, Xavier, *Trésors de l'iconographie du Sénégal colonial*, Riveneuve, Marseille, 2007; *Album de la Plata o colección de las vistas y costumbres remarquables de esta parte de la América del Sur*, Gihaut Frères, Paris, 18 (47 ?); CARLOZ, Louis-François-Marie, BAILEY, Ca., Joyce Waddell, *Handbook of Latin American Art*, vol. 1, partie 2, ABC-Clio Information Services, 1984, p. 762; GROSS, Ramon Garcia-Pelayo y, *Pequeño Larousse Ilustrado 1972*, Ediciones Larousse España, Paris, 1972, p. 1250; *Recuerdos musicales (cantos populares, valsas...)*, recogidos en Montevideo, Paris, s. d.

² Carolina Joana Carlota Leopoldina Romana Xavier de Paula Micaela Rafaela Gabriela Gonzaga.



lithographs and watercolors are reproduced and referenced in Art History books and specialized dictionaries.

Among the albums published in France and England, around 1847 or 1848, he published the very rare, *Rio de Janeiro ou Souvenirs du Brésil, dessinés d'après nature et dédiés à S.A.R. Madame la princesse de Joinville par Adolph d'Hastrel, Paris*³, comprised of ten numbered lithographs and a fold-out panorama of the city, of great iconographic insight.

The scenery depicted on the fan does not align with any featured in the previously mentioned album, nor is any lithograph of it known. Hence, it is presumed to be an unpublished view of Rio de Janeiro in the 1840s, during Hastrel's residence in the city, and coinciding with the completion of the artwork dedicated to D. Januária de Bragança. It is, therefore, a unique image of considerable symbolic and iconographic significance.

On the fan guards, the artist also depicts a detail of a white dove with outstretched wings, a quiver holding arrows, a tambourine, and a musical score, all enveloped by olive branches and palms. It is a distinct symbol of Athena's ideals, the triumph of justice over warfare and the paramount virtue of peace. It seems to draw a connection to the Italian unification, alluding to the conquest and annexation of the Kingdom of the Two Sicilies from

aquarelles, sont aujourd'hui reproduites et citées dans des livres d'Histoire de l'art et autres ouvrages spécialisés.

Vers 1847 ou 1848, il édit en France et en Angleterre le rarissime ouvrage intitulé *Rio-de-Janeiro ou Souvenirs du Brésil, dessinés d'après nature et dédiés à S.A.R. madame la princesse de Joinville*³, constitué de dix lithographies numérotées et d'un panorama dépliant de la ville, d'une valeur inestimable.

Le paysage peint sur cet éventail ne correspond à aucune des illustrations publiées dans cet album, ni à aucune lithographie connue. Il s'agirait donc d'une vue inédite de Rio de Janeiro dans les années 1840, période à laquelle y séjourna d'Hastrel, et qu'il aurait achevée spécialement pour cette pièce dédiée à Dona Januária de Bragança, une image unique, dotée d'une grande valeur symbolique et iconographique.

De part et d'autre du paysage, près des panaches de l'éventail, l'artiste a représenté un cartouche orné d'une colombe blanche aux ailes déployées, d'un carquois rempli de flèches, d'un tambourin et d'une partition, entourés de branches d'olivier et de palmes. Cette composition est une allusion claire aux attributs de la déesse Athéna, symbolisant la victoire de la justice sur la guerre, ainsi que la paix comme bien suprême. Il pourrait s'agir d'une référence à l'unification italienne, avec la conquête et l'annexion du royaume

³ *Rio de Janeiro ou Souvenirs du Brésil, dessinés d'après nature et dédiés à S.A.R. Madame la princesse de Joinville par Adolph d'Hastrel, Officier d'Artillerie de Marine, Paris, Fon. Delarue (Anc. Mes. Aumont), Rue J.J. Rousseau, 10, London, Gambart, Junin & Co. Berners St. Oxford S. Imp. De Auguste Bry, Rue de Bat, 134 [n.d.].*

³ *Rio de Janeiro ou Souvenirs du Brésil, dessinés d'après nature et dédiés à S.A.R. Madame la princesse de Joinville par Adolphe d'Hastrel, Officier d'Artillerie de Marine, Paris, Fon. Delarue (Anc. Mes. Aumont), Rue J.J. Rousseau, 10; Londres, Gambart, Junin & Co. Berners St. Oxford S. Imp. De Auguste Bry, Rue de Bat, 134 [n.d.].*



FIG. 2 D. Pedro II, future emperor and his sisters D. Januária and D. Francisca. Imperial Palace. In the background, D. João VI, his grandfather and D. Pedro I, his father. Watercolors by A. d'Hastrel, c. 1839.

FIG. 2 Dom Pedro II, futur empereur, et ses sœurs Dona Januária et Dona Francisca. Palais impérial. À l'arrière-plan, portraits de Dom João VI, leur grand-père, et de Dom Pedro Ier, leur père. Aquarelles de A. d'Hastrel, c. 1839.

the Royal House of Bourbons. Princess Januária and D. Francisco sought exile in Paris, then.

The date of these events is expressed on the fan, in the left quadrant — 1861 —, which underscores the importance of the artistic object beyond its role as a bearer of aesthetic elegance tied to costume and social decorum.

On the reverse, the silk leaf is adorned with botanical motifs, portraying olive leaves and olives, topped by the imperial crown of Brazil (Second Empire) and the monogram JL. This is the sign of belonging of D. Januária de Bragança⁴, the imperial princess of Brazil and heir to the throne, during the period of her brother Pedro II's minority between 1835 and 1845.

The letter J corresponds to Januária, and the letter L represents her husband, D. Luís Carlos de Bourbon-Two Sicilies, the Count of Áquila and Royal Prince of the Two Sicilies.

⁴ Januária Maria Joana Carlota Leopoldina Cândida Francisca Xavier de Paula Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga.

des Deux-Siciles appartenant jusque-là à la famille Bourbon. Les princes Januária et Louis s'exilèrent alors à Paris.

La date de ces événements est inscrite sur l'éventail, dans le coin gauche du paysage — 1861 —, inscription qui renforce d'autant plus l'importance de cet objet artistique, parallèlement doté d'une fonction esthétique allant de pair avec un certain statut social.

L'envers de l'objet, en feuille de soie, est décoré de motifs végétaux représentant des branches d'oliviers chargées d'olives. Au centre de ces entrelacs surgit le monogramme JL surmonté de la couronne impériale du Brésil (Second Empire). C'est le signe d'appartenance à Dona Januária de Bragança⁴, princesse impériale du Brésil et héritière du trône entre 1835 et 1845, autrement dit, jusqu'à la majorité de son frère, Pedro.

La lettre J est l'initiale de Januária et la lettre L, celle de son mari, Louis Charles de Bourbon, prince royal des Deux-Siciles, comte d'Aquila.

⁴ Januária Maria Joana Carlota Leopoldina Cândida Francisca Xavier de Paula Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga.





FIG. 3 *Portrait of D. Januária*, Simplício Rodrigues, 1830.
FIG. 3 *Portrait de Dona Januária*, Simplício Rodrigues, 1830.

The 'Princess of Independence', as she was referred to, having been born in Rio de Janeiro in 1822, the year of Brazil's independence, was the daughter of D. Pedro I, the first emperor of Brazil and his wife, D. Leopoldina da Austria, and sister to D. Maria da Glória, Queen of Portugal.

From October 30, 1835, to February 23, 1845, she held the title of imperial princess of Brazil and served as the presumptive heir to the throne until the birth of her Brother Pedro's son, the second emperor of Brazil. Due to complex political circumstances, the couple had to settle in Europe, between Naples, Paris and London, refraining from returning to Brazilian soil. The siblings and their consorts, would only reunite thirty years later during a visit to Queen Victoria of England.

Due to its formal, iconographic and symbolic characteristics, the fan stands as an object of immense historical and heritage significance. *MAA*

Surnommée la «princesse de l'indépendance» en raison de sa naissance à Rio de Janeiro en 1822, année de l'indépendance du Brésil, elle était la fille du premier empereur du Brésil Pedro Ier et de Marie-Léopoldine d'Autriche, et la sœur de Dona Maria II, reine du Portugal.

Elle fut princesse impériale du Brésil entre le 30 octobre 1835 et le 23 février 1845, et héritière présomptive du trône jusqu'à la naissance du fils de son frère Dom Pedro, second empereur du Brésil. En raison de circonstances politiques complexes, le couple dut s'installer en Europe, entre Naples, Paris et Londres, et ne revint plus jamais en terres brésiliennes. Après leur départ du Brésil, Januária ne revit son frère, son épouse et sa sœur Francisca que trente ans plus tard, à l'occasion d'une visite en Angleterre à la reine Victoria.

En vertu de ses caractéristiques formelles, iconographiques et symboliques, cet éventail est ainsi empreint d'une grande valeur historique et patrimoniale. *MAA*

09

FOLDING FAN WITH A VIEW OF RIO DE JANEIRO

Gouache, paper, silk, wood, and gold
Rio de Janeiro or Paris?, 2nd half of the 19th century
Signed *Ch. Aurant*
Diam.: 69,0 cm
F1397

*Provenance: Galerie Koller, Zurich; Walter Geyerhan collection, Zurich;
Hana Jacobs Ramos collection, Brazil; private collection, Portugal.*

Pleated leaf fan made of paper and silk, featuring a polychrome gouache painting depicting Rio de Janeiro, emphasizing 'Pão de Açúcar' and Guanabara Bay from Santa Teresa hill. In the left corner, the painting's caption PAIN DE SUCRE / DE STE THERÈZE, and on the opposite side, the signature of Charles Aurant. On the reverse, the inscription: *Casa Especial de Leques. Rio de Janeiro.*

A panoramic representation of the city from the mid-19th century, during a period when Rio de Janeiro was frequented by many European artists, particularly the French, who drew and painted dozens of images of significant interest in the international art scene.¹ Since the establishment of the Portuguese Royal House in Brazil, a succession of painters chose to reside there.² Their artworks were published in albums, and replicated in prints and lithographs, with wide circulation abroad.³

In João VI's reign, the 'Austrian Mission' embarked on a journey to Brazil in Dona Leopoldina's entourage, which would heighten the interest of naturalists and scientists in the 'new world'. Names such as the Count of Romanzov, Johan Baptiste von Spix, Karl Friedrich Philipp von Martius, stand alongside Maria Graham or Rugendas, among several other artists. In 1816, the so-called 'French Artistic Mission' arrived, with Debret or N. Taunay, for

¹ LAMEGO, Adinalzer, *Viajantes Estrangeiros na Zona Oeste Carioca no Século XIX*, Porto Alegre, R.S., Editora Fi, 2018.

² BERGER, Paulo, *et al*, *Pintura e Pintores do Rio Antigo*, Rio de Janeiro, Kosmos, 1990.

³ See for example, SANTOS, Renata; RIBEIRO, Marcus Venício and LYRA, Viana Maria de Lourdes (org.), *The Iconographic Collection of the National Library*, Rio de Janeiro, Fundação da Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura, 2010.

09

ÉVENTAIL AVEC VUE DE RIO DE JANEIRO

Gouache, papier, soie, bois et or
Rio de Janeiro ou Paris ?, seconde moitié du XIXe siècle
Signé *Ch. Aurant*
Diam.: 69,0 cm
F1397

*Provenance: Galerie Koller, Zurich; collections Walter Geyerhan, Zurich;
Hana Jacobs Ramos, Brésil et collection particuliere, Portugal.*

Éventail composé d'une feuille plissée en papier et en soie, orné d'une peinture polychrome à la gouache représentant une vue de Rio de Janeiro, où se détache le mont du Pain de Sucre et la baie de Guanabara, depuis la colline de Santa Teresa. Dans le coin gauche, la légende du tableau, PAIN DE SUCRE / DE STE THÉRÈZE, et, de l'autre côté, la signature de Charles Aurant. Sur l'envers, l'inscription : *Casa Especial de Leques* [Maison Spéciale d'éventails]. *Rio de Janeiro.*

Il s'agit d'un panorama de la ville au milieu du XIXe siècle, époque où Rio de Janeiro était fréquentée par de nombreux artistes européens, et notamment par des Français qui dessinèrent et peignirent plusieurs dizaines d'images de la ville, illustrations marquantes dans le contexte de l'art international.¹ Depuis l'établissement de la famille royale portugaise au Brésil, nombreux furent les peintres qui y séjournèrent.² Leurs œuvres furent publiées dans des albums et copiées sous forme d'estampes et de lithographies circulant abondamment à l'étranger.³

Sous le règne de Dom João VI, se rendit au Brésil, dans l'escorte de Marie-Léopoldine d'Autriche, la « Mission autrichienne », qui aiguïsa l'intérêt de naturalistes et des scientifiques pour le « Nouveau Monde ». Parmi les personnalités attirées par le Brésil, on trouve ainsi des noms tels que le comte de Roumiantsev, Johann

¹ LAMEGO, Adinalzer, *Viajantes Estrangeiros na Zona Oeste Carioca no Século XIX*, Porto Alegre, R.S., Editora Fi, 2018.

² BERGER, Paulo et alii, *Pintura e Pintores do Rio Antigo*, Rio de Janeiro, Kosmos, 1990.

³ Voir, par exemple, SANTOS, Renata, RIBEIRO, Marcus Venício et LYRA, Viana Maria de Lourdes (org.), *O Acervo Iconográfico da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, Fundação da Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura, 2010.



example. A migration of artists from diverse backgrounds and professions would ensue, including individuals from various foreign origins and engaged in different professional pursuits, namely H. Chamberlain or Hildebrandt, created, through their pictorial works a new visual repertoire, which was widely disseminated. They include Thomas Ender, Georg Heinrich von Langsdorff among many others. Rio de Janeiro, during this period, was the most frequently documented city by international artists, showcasing the evolution of its urban and human landscape.⁴

During the same period, a renewed interest in fans emerged in Europe, as fashionable accessories indicative of social status and prestige, with the surge of naturalistic and landscape painting on their leaves. Parisian fan-making houses entrusted their painting to renowned artists, such as Watteau, Boucher, Louise Abbema, Madeleine Lemaire⁵ of the famous Duvelleroy house, or Adolphe d'Hastrel, among others. Houses like Duvelleroy or Kees⁶ began receiving orders from Brazil, particularly of landscape or commemorative fans, often featuring imperial symbols and other emblems of power, or monograms belonging to illustrious owners. This trend persisted throughout the Belle-Époque, with fans being adorned

⁴ CAVALCANTI, Lysia Maria, *Evolução da Paisagem Urbana do Rio de Janeiro até ao início do século XX*, Rio de Janeiro, Boletim Carioca de Geografia, 12, 1959.

⁵ LEMAIRE, Madeleine, 'Pour Peindre un Éventail', *Femina Publication bimensuelle illustrée*, no. 42, 15 oct. 1902.

⁶ LETOURMY, Georgina, *Ernest Kees, Éventailiste Parisien*, Paris, éd. AHME – Musée de l'Éventail Hervé Houquet, 2005.

Baptist von Spix ou Carl Friedrich Philipp von Martius, aux côtés de Maria Graham ou Johann Moritz Rugendas, entre bien d'autres encore. En 1816 arriva sur le territoire la « Mission artistique française », incluant, par exemple, Jean-Baptiste Debret et Nicolas Taunay, à l'origine d'un nouveau répertoire visuel largement diffusé. Ils furent suivis par un mouvement d'artistes étrangers d'origines et activités professionnelles diverses, dont Henry Chamberlain ou Eduard Hildebrandt. D'autres expéditions comptèrent également des artistes comme Thomas Ender ou des explorateurs comme Georg Heinrich von Langsdorff. Rio de Janeiro aurait ainsi été à l'époque la ville la plus représentée par des artistes internationaux, qui rendaient compte de l'évolution du paysage urbain et humain.⁴

Au même moment, le goût des éventails refaisait son apparition en Europe, en tant qu'accessoire de mode révélant le statut social et signe de prestige, avec l'explosion de la peinture naturaliste et de paysage sur leurs feuilles. Les fabricants parisiens d'éventails confiaient la peinture à des artistes de renom, comme Louise Abbéma, Madeleine Lemaire⁵ de la célèbre maison Duvelleroy ou Adolphe d'Hastrel, entre autres, comme ils l'avaient fait auparavant avec de célèbres peintres tels que Watteau ou Boucher. Des maisons comme Duvelleroy ou Kees⁶ recevaient des commandes du Brésil,

⁴ CAVALCANTI, Lysia Maria, *Evolução da Paisagem Urbana do Rio de Janeiro até ao início do século XX*, Rio de Janeiro, Boletim Carioca de Geografia, 12, 1959.

⁵ LEMAIRE, Madeleine, « Pour Peindre un Éventail », *Femina Publication bimensuelle illustrée*, n° 42, 15 oct. 1902.

⁶ LETOURMY, Georgina, *Ernest Kees, Éventailiste Parisien*, Paris, éd. AHME – Musée de l'Éventail Hervé Houquet, 2005.





*View of the Implantation of the Republic, by Charles d'Aurant.
Vue de l'implantation de la République, par Charles d'Aurant.*

by the greatest artists, such as Degas, Pissarro, Renoir, Gauguin, and Lautrec, as an example.⁷

Charles d'Aurant stands among the artists who signed fans of significant artistic value. His most renowned fan is the 'View of the Implantation of the Republic', painted around 1900, currently held in the collection of the 'Museu da República' in Rio de Janeiro. His artistic prowess is well expressed, not only in his treatment of figures but also in his distortion of perspective, necessary to adapt the painting to the semi-circular surface of the fan.

During the 19th and early 20th centuries, an intense artistic exchange connected Brazil and Europe, particularly with France. The increasing influx of French residents in Rio de Janeiro and the resulting urban transformations and aesthetic taste, spurred the establishment of fashion accessory houses, where the fan was a fundamental item.

This piece serves as evidence of this international artistic movement, beyond its iconographic and documentary value of Rio de Janeiro of the 1800s. ➤ MAA

en particulier d'éventails décorés de paysages ou commémoratifs, souvent ornés de symboles impériaux et autres emblèmes de pouvoir ou du monogramme de leur illustre propriétaire. Ce mouvement se poursuivit tout au long de la Belle Époque, donnant lieu à des éventails peints par des artistes majeurs, comme Degas, Pissarro, Renoir, Gauguin ou Toulouse-Lautrec, entre autres.⁷

Charles d'Aurant est l'un de ces artistes ayant signé des éventails dotés d'une grande valeur artistique. Le plus célèbre d'entre eux est celui représentant la « Vue de la proclamation de la République », peint vers 1900, conservé actuellement au Musée de la République de Rio de Janeiro. Cet ouvrage exprime à merveille les capacités artistiques du peintre, visibles non seulement dans le traitement des figures, mais aussi dans la distorsion de la perspective, nécessaire pour adapter la peinture à la surface de l'éventail en demi-cercle.

Au XIXe et au début du XXe siècle, une intense circulation artistique reliait le Brésil et l'Europe, et particulièrement la France. L'établissement croissant de Français à Rio, ainsi que les changements dans l'urbanisme et le goût esthétique, entraînèrent l'ouverture de maisons consacrées à la fabrication d'accessoires de mode, parmi lesquels l'éventail représentait un objet fondamental.

Notre éventail constitue ainsi un témoignage de ce mouvement artistique international, particularité qui vient s'ajouter à sa valeur iconographique et documentaire concernant Rio de Janeiro au XIXe siècle. ➤ MAA

⁷ Consider the example of the exhibition: *L'Éventail Miroir de la Belle Époque*, Paris, Palais Galliera, 1985.

⁷ Comme l'illustre l'exposition *L'Éventail, Miroir de la Belle Époque*, Paris, Palais Galliera, 1985.

India Inde

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

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

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

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

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

One of the most successful examples of cultural fusion and religious syncretism are, most certainly, the images of the Child Jesus as Good Shepherd, that resulted from the integration of

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

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

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

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

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

En débarquant en Asie, les Jésuites découvrirent l'existence de cultures hautement développées. Faisant preuve d'intelligence, ils s'adaptèrent aux réalités locales et eurent recours à un art métissé pour christianiser discrètement les peuples indiens. À travers l'art, ils les initièrent aux thèmes bibliques et aux éléments de la culture européenne chrétienne, essentiels pour propager les légendes et traditions portugaises.

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

Parmi les meilleurs exemples de métissage culturel et de syncretisme religieux, on trouve les sculptures de l'Enfant Jésus Bon Pasteur, issues du croisement entre la culture portugaise





Atlas Miller, Map of the Indian Ocean, 1519.
Atlas Miller, Carte de l'Océan Indien, 1519.

Portuguese models with obvious local religious beliefs and imagery; but other examples can be referred, such as religious architecture, both in Portugal, where it assumed orientalist characteristics, and in India where, on the contrary, it is Europeanised; in this latter context the main adopted style is Mannerism, inherited from the Portuguese 'Manuelino', as exemplified by the church of Saint Francis or the Basilica of the Good Jesus, both in Goa.

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

chrétienne et les croyances locales, et l'architecture des temples religieux, aussi bien en Inde où ils furent européanisés, comme au Portugal où ils furent orientalisés. Ils avaient pour style principal le style maniériste, héritier du manuelino, comme l'attestent l'église de Saint-François et la basilique du Bon Jésus à Goa.

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

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

Indo-Portuguese ivories

Ivoires indo-portugais

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

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

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

Not unlike other artistic manifestations, there was also an important cultural fusion between the various religions, eth-

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

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

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

nicities, customs and aesthetics, in an effort of communication between the different parties where shapes and typologies, usually of European origin, local depictions and decorations in *horror vacui* juxtaposed, which mixed ivory with diverse exotic materials, such as precious Asian woods.

Mughal emperor Akbar, an incontrovertible figure imbued with an avant-garde spirit, interested in ethnic, religious, cultural and artistic diversities, conquered Gujarat in 1573, where Muslim, Hindu and Christian cultures coexisted. Many Mughal objects in which Portuguese culture may be perceived were produced at its capital, where the imperial court settled. Interested in European religious art, Akbar promoted missions to Goa, a town where diplomats and craftsmen stayed for long periods, learning trades and acquiring European works of art. Akbar and Jahangir, his son and successor, went as far as to promote the carving of ivory images depicting Our Lady and Jesus Christ at the imperial ateliers. In these imperial workshops pieces of very high quality were executed, now unfortunately of extreme rarity.

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

la région des commerçants et artisans originaires de différentes cultures, d'Europe en Extrême-Orient.

À l'image d'autres manifestations artistiques, on assista à une importante fusion culturelle entre les diverses religions, ethnies, coutumes et esthétiques, résultat de l'effort de communication entre les différents interlocuteurs : les formes et typologies, habituellement d'origine européenne, s'alliaient aux représentations iconographiques et à l'abondante décoration — apologiste de l'*horror vacui* —, tandis que l'ivoire se mariait à divers matériaux exotiques, comme les précieux bois d'Asie.

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

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

10

**CHILD JESUS AS THE GOOD SHEPHERD PROBABLY FROM A
DOMINICAN MONASTERY**

Ivory with polychromy and gilding

India, Goa, 17th century

Dim.: 31,5 × 13,0 × 8,5 cm

F1404

Provenance: Ernesto Vilhena collection, Lisbon.

This carved ivory Child Jesus as the Good Shepherd, while not among the largest of these devotional sculptures known to us, preserves much of its original vibrant polychromy and gilding. Due to its rich and unusual repertoire of motifs, it stands as one of the finest examples of this quintessential Goan iconography to have survived. The art of ivory carving, a long-standing tradition on the Indian subcontinent, flourished in seventeenth-century Goa, likely in response to the Dutch takeover of the island of Ceylon (present-day Sri Lanka), which had supplied the Portuguese demand for devotional carvings in large numbers.¹ The ivory, imported mainly from Mozambique in East Africa, underwent exquisite carving in Goa by local artists, predominantly under the patronage of the four missionary orders: the Augustinians, Jesuits, Dominicans and Franciscans. These orders sought to convert the Indian population. The carved ivories, designed for private devotion and display, skilfully blend local and Western imagery, drawing inspiration from prints and modelled after European prototypes. Some examples eventually made their way back to churches, convents, and private clientele in Europe.

The iconography of this exquisite sculpture alludes to the evangelical episode of the Good Shepherd — the Parable of the

¹ See: FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013; SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 'Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka', in CHONG, Alan (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111. On the shift between Ceylon and Goa, see CRESPO, Hugo Miguel, 'Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia: An Archaeometric Analysis', in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186–211.

10

**ENFANT JÉSUS BON PASTEUR PROBABLEMENT D'UN
COUVENT DOMINICAN**

Ivoire avec polychromie et dorure

Inde, Goa, XVIIe siècle

Dim. : 31,5 × 13,0 × 8,5 cm

F1404

Provenance : Collection Ernesto Vilhena, Lisbonne.

Rare sculpture de l'Enfant Jésus Bon Pasteur taillée dans l'ivoire qui, de par son répertoire iconographique riche et peu commun, est l'un des plus beaux exemplaires connus de cette figuration goanaise. De grande dimension, mais sans faire partie des plus grandes sculptures dévotionnelles qui soient parvenues jusqu'à nous, elle conserve dans une large mesure sa vibrante polychromie et ses dorures d'origine.

L'iconographie de cette remarquable sculpture fait référence à l'épisode évangélique du Bon Pasteur — la parabole de la brebis égarée. L'enfant endormi est assis au sommet d'un mont rocailleux, divisé en terrasses emplies de brebis, d'oiseaux et de fontaines. Il porte une tunique de berger nouée à la ceinture et est accompagné de ses attributs traditionnels : baluchon en bandoulière et gourde suspendue à sa ceinture. Il est installé au milieu de son troupeau, les jambes croisées et des sandales aux pieds. Un petit agneau est posé sur son épaule gauche et un autre sur ses genoux.

Le socle de la sculpture est composé de deux niveaux. La partie inférieure présente une grande grotte dans laquelle est allongée Marie-Madeleine, pénitente, avec ses attributs habituels — crucifix, crâne, cilice pénitentiel et vase d'onguents —, lisant le Livre de la Foi. Sous sa couche sont alignés trois chérubins à ailes dorées, formant une sorte de piédestal. Des deux côtés de la caverne principale deux petites grottes abritent, du côté gauche, saint Pierre en méditation, assis et accompagné de ses attributs usuels — coq et épée —, du côté droit, saint Antoine agenouillé, en pénitence — l'un des premiers Pères du désert —, priant devant un crucifix.

Au-dessus de la grande grotte se détache, au centre de la composition, la Fontaine de la Vie, couronnée d'un petit ange des mains duquel jaillit l'eau de la rédemption. Des deux côtés de la





Lost Sheep. The Child sits atop a rocky hill with terraces full of sheep and fountains with birds. The sleeping Child Jesus wears a shepherd's tunic girded at the waist, depicted with his traditional attributes: a shoulder bag and a gourd suspended from the girdle. Sitting cross-legged and wearing sandals amidst his flock, a small sheep sits on his left shoulder, and another rests on his lap. The pedestal is divided into two levels, with a large cave standing out on the lower level. Here, a reclined penitent Mary Magdalene, with her usual attributes, reads the Book of Faith. Bellow her, three cherubs with gilded wings align to form a kind of socle. Flanking the main cave on either side, small caves house the meditative, seated Saint Peter with his usual attributes (rooster and sword) on the left, and on the right, the penitent, kneeling St Anthony the Great — one of the Early Desert Fathers — praying to a Crucifix. In the centre, occupying pride of place, the Fountain of Life is crowned by a small angel, from whose hands gush the waters of Redemption. The Fountain, where sheep and birds of paradise drink, is flanked by Saint Dominic of Guzman with his customary attributes (the dog holding a torch) on the left, and on the right, by Saint John the Baptist. This rare Dominican iconography may indicate a commission within this monastic order. One of the most significant aspects of this sculpture is the abundance of animals and plants depicted, including monkeys and dogs, alongside fish, serpents, lizards, and a scorpion. Unlike the other Catholic iconographic elements present, the symbolism of these last animals is of local origin. In contrast to many sculptures of this theme and size, this carving never had the usual branches of the Tree of Life, lacking the holes that would receive them.

This rare ivory carving has the added interest of having belonged to the famous collection of Ernesto Vilhena. Captain Ernesto Jardim de Vilhena (1876 – 1967) was the most important art collector in Portugal in the first half of the twentieth century. He amassed an extraordinary collection of sculptures, of which around 1,500 artworks were bequeathed to the Portuguese government and have belonged to the *Museu Nacional de Arte Antiga*,

fontaine, où s'abreuvent des brebis et des oiseaux du Paradis, se dressent saint Dominique de Guzman, à gauche, avec ses attributs habituels — chien tenant une torche —, et saint Jean-Baptiste, à droite. Cette représentation dominicaine tout à fait inhabituelle pourrait indiquer l'ordre monastique à l'origine de cette commande.

L'un des aspects les plus curieux de cette sculpture réside dans l'abondance d'animaux et de plantes, incluant des singes et des chiens, ainsi que des poissons, des serpents, des lézards et un scorpion. À l'inverse des autres éléments iconographiques catholiques figurés, la symbolique de ces animaux est d'origine locale.

Contrairement à la majeure partie des sculptures sur le même thème et de dimension similaire, cet ouvrage en ivoire n'a jamais été agrémenté des habituelles branches de l'Arbre de la Vie et aucun perçage n'a été effectué afin de les recevoir.

L'art de la taille de l'ivoire, tradition millénaire sur le sous-continent indien, fleurit à Goa au XVII^e siècle, probablement en réponse à la prise néerlandaise de l'île de Ceylan (actuel Sri Lanka), et fournit en grand nombre les demandes portugaises en sculptures dévotionnelles.¹

L'ivoire, importé principalement du Mozambique, sur la côte orientale de l'Afrique, était finement taillé à Goa par des artistes locaux sous l'égide des quatre ordres missionnaires — augustins, jésuites, dominicains et franciscains — dont ils se servaient dans leur travail de conversion de la population indienne. Ces sculptures, destinées à la dévotion et à l'exposition en privé, associent magistralement l'iconographie locale et occidentale, s'inspirant de gravures ou copiant des modèles européens. On en trouve certains exemplaires dans des églises, des couvents et des collections privées d'Europe.

Par ailleurs, cette rare sculpture en ivoire présente l'intérêt additionnel d'avoir fait partie de la célèbre collection d'Ernesto Vilhena. Le commandant Ernesto Jardim de Vilhena (1876 – 1967) fut le plus important collectionneur d'art au Portugal durant la première moitié du XX^e siècle. Il réunit une collection extraordinaire de sculptures, dont environ 1500 œuvres furent léguées au gouvernement portugais et appartiennent depuis 1980 au musée national d'Art ancien, à Lisbonne.² Fait curieux, car ils représentent

¹ Voir: FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013; SOUSA, Maria da Conceição Borges de, «Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka», in CHONG, Alan (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104 – 111. À propos du transfert de Ceylan à Goa, voir CRESPO, Hugo Miguel, «Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia: An Archaeometric Analysis», in GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K.J.P. (éd.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186 – 211.

² À propos de la collection et des pratiques de collectionneur d'Ernesto Vilhena, voir CARVALHO, Maria João Vilhena de, *A Constituição de uma Coleção Nacional. As Esculturas de Ernesto Vilhena*, Lisbonne, Caleidoscópio, 2018.



Lisbon, since 1980.² Intriguingly, as it was a large section of his sculpture collection, Vilhena's ivory carvings were not included in the bequest; they were sold off at auction by *Leiria & Nascimento* in 1969. Apparently, most of Vilhena's prized ivory carvings left the country en bloc, with very few among them rarely resurfacing in the art market. The present Good Shepherd is a rare example, having been sold by *Leiria & Nascimento* much later, in 2001, as indicated by the sticker on the underside. *HMC*

² On Ernesto Vilhena's collection and collecting, see CARVALHO, Maria João Vilhena de, *A Constituição de uma Coleção Nacional. As Esculturas de Ernesto Vilhena*, Lisbon, Caleidoscópio, 2018.

une part importante de sa collection de sculptures, les ivoires taillés ne furent pas inclus dans cette donation et furent vendus aux enchères par la société *Leiria & Nascimento* en 1969. Il semblerait que la majeure partie de ces précieuses sculptures d'ivoire quittèrent le pays en bloc, ne réapparaissant que très rarement sur le marché de l'art. Ce Bon Pasteur est un exemplaire rarissime de cette collection, puisqu'il ne fut vendu par cette même société que beaucoup plus tard, en 2001, comme l'indique l'étiquette apposée à sa base. *HMC*

11

ARCHANGEL MICHAEL SLAYING THE DRAGON

Carved ivory with traces of polychromy

India, Goa, 17th century

Height: 32.0 cm

F1139

Provenance: Private collection, Madeira Islands.

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux France, 2019 (cat. no. 14).

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

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

An unusually large group, most likely produced for a private oratory of some nobleman settled in Asia or a rich merchant, in this *Archangel Michael slaying the Dragon* we see the figure of the archangel standing (lacking his original wings, which would be joined in the back), trampling the dragon's abdomen with his feet as he strikes a spear that pierces the dragon's throat with his right hand, holding a staff in his left hand. Archangel Michael, dressed

11

ARCHANGE SAINT-MICHEL TUANT LE DRAGON

Ivoire sculpté, avec des traces de polychromie

Inde, Goa, XVIIe siècle

Hauteur : 32,0 cm

F1139

Provenance : Collection privée, Madère.

Exposé : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux France, 2019 (cat. n° 14).

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

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

Cet ensemble aux dimensions exceptionnelles a vraisemblablement été produit pour un oratoire privé d'un noble ou d'un riche marchand. La sculpture présente la figure de l'archange debout, foulant des pieds le ventre du dragon ; de sa main droite il tient une lance qui transperce la gorge du monstre et de sa main gauche un bâton se terminant en fleur de lys. Il porte des habits de cour de l'époque, cuirasse (plastron et dossière), tassettes arti-







in a mixture of courtly attire, albeit military in appearance — with breast and backplate, articulated hip defenses and arm defenses, highlighted by polychrome decoration highlighted with gold — with reminiscences of Ancient Roman military attire, such as the *cingulum militare* with its *baltea* or hanging straps, and leg protections, also highlighted with pigment and gold over the carved surface of the ivory.¹ The archangel, albeit wearing, as depicted in carving, a gown (*roupeta*) over the doublet, and a mantle on top fastened by a clasp over his chest, has on his head an elm, a helmet without a visor widely used by the Portuguese military stationed in India.

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

Curiously, our ivory dragon is depicted not in the form of a reptile as we would somewhat expect — without wings or claws,

culées et harnais de bras, mis en valeur par la polychromie avivée d'or — avec des suggestions de vêtements militaires de la Rome antique, tels que le *cingulum militare*, le ceinturon, avec ses *baltea*, bandes pendues, et les protections de jambes, également rehaussées de pigment et d'or sur la surface sculptée de l'ivoire.¹ Portant sur son habit une cape tenue sur la poitrine par une broche, il est coiffé d'un morion ou bassinet, casque sans visière amplement utilisé par les militaires portugais en Inde.

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

Curieusement, notre dragon apparaît, non pas sous la forme d'un reptile — comme on pourrait s'y attendre — mais comme une figure anthropomorphe nue, sans ailes ni griffes, mais avec une physionomie humaine, des mains et des pieds, où seules la tête et la queue sinueuse font références à la bête. La bouche ouverte révèle la puissante dentition du dragon ; les cornes enroulées, comme celles d'un caprin, trahissent la nature démoniaque de la représentation et suggèrent sa dépendance probable à l'égard d'un modèle autochtone, donc indien. En fait, cette figuration fait référence aux *divs* ou *dēws* (perse *dīv*), démons de la littérature perse aux grandes dents, lèvres noires, yeux bleus, griffes aux mains et corps gigantesque couvert de fourrure, généralement confondus avec les *ghūl* ou ogres, et qui sont associés non seulement à l'idée d'un démon, mais aussi à celle d'un ogre, d'un géant ou même de Satan, ce qui peut expliquer notre figuration en ivoire.² Ces démons, en toutes choses semblables aux nôtres, apparaissent dans des représentations contemporaines du Rāmāyaṇa (ancien poème épique indien qui raconte l'histoire de Rama, dont la femme

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

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

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

but with human appearance and human hands and feet — but as a naked human-like figure, of which only the head and the serpentine tail stand out. The open mouth, revealing the dragon's powerful teeth and curled goat-like horns betray the demonic nature of the depiction and its likely dependence on an autochthonous Indian model. In fact, the depiction derives from that of *divs* or *dēws* (Persian *div*), demons which are found in Persian literature and have large teeth, black lips, blue eyes, claws in their hands and gigantic bodies covered with fur, and are usually mistaken with the *ghūl* or ogres, associated not only with demons, but also with ogres, giants, and even Satan, which may explain our depiction in ivory.² Demons, similar to ours, are depicted in contemporary examples of the Rāmāyaṇa — an ancient Indian epic poem that tells the story of Rama, whose wife had been kidnapped by the king of demons, Ravana — produced in the Mughal period under Iranian influence in both composition and in the depiction of demons.

Alongside the local way of depicting the dragon, clearly Hindu in character, mention should be made of the fineness of the depiction of the hair, reminiscent of the production of devotional ivory carvings in Ceylon and which constituted the starting point of the later Goan production, from the mid seventeenth century onwards.³

Stemming from an ivory carving tradition which was promptly exploited by the Portuguese, whether by missionaries keen on commissioning the images they so desperately required for the indoctrination of new converts, or even by courtly officials, the production of Catholic images in Ceylon achieved huge fame and prestige, having been the starting point and dissemination centre for an industry that, from the island's loss to the Dutch newcomers in 1658, and which probably moved to Goa,, thus explaining the Ceylonese reminiscences of our rare and very important Goan carving of the *Archangel Michael slaying the Dragon*. From nearby producing centres, notably from the Philippines, several examples of this iconography are known, some of them very large in size and all of them produced in Manila.⁴ *HMC*

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

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

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



avait été enlevée par le roi des démons, Ravana) produites dans la période moghole de grande influence iranienne aussi bien dans la composition que dans la représentation des démons.

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

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

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

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

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

12

INDO-PORTUGUESE VIRGIN

Carved oak with traces of polychromy
India, probably Cochin, 2nd half of 16th century
Dim.: 110.0 × 55.0 × 35.0 cm
F1402

Provenance: Manuel Castilho collection, Lisbon.

This rare and important sculpture of the Virgin, with a contemplative face, slightly inclined head and hands (now lost) joined at the chest in a gesture of prayer, depicts the Virgin of the Apocalypse triumphing over evil.

The Madonna stands triumphantly on a chimerical and diabolical figure symbolizing malevolence: a large dragon with a curled tail whose head indicates the Indian origin of the carving as it identifies with the fierce *yali* (a chimaera with lion's head and threatening teeth) or *makara*, a dragon (which lacks wings), a common presence in Hindu temples in southern India during the Vijayanagara period as a protective element. The most relevant parallel we know is the base, entirely carved from a single piece of ivory, of a large Madonna, originally also made of ivory but now lost. This base depicted a seven-headed dragon (Book of Revelation 12:3–4) with crests, a curled tail and feline paws, however missing its wings.¹

The attire of this wooden Virgin reveals the chronology of its carving: She wears a red *saio* (bodice and skirt of the same fabric) with a straight Flemish neckline typical of the first decades of the sixteenth century, completely covered by the pleated linen shirt underneath; over her shoulders, a wide blue cloak uncovering the head and long hair, tied at the front with a ribbon.

The stylistic treatment of the face, particularly its hieratic style and the modelling of the eyes, nose and mouth, as well as the exposed ears, also reveal its origins within the Indian territo-

¹ Probably from the seventeenth century and now in a private collection, it belonged to the collection of Manuel Castilho, Lisbon.

12

VIERGE MARIE INDO-PORTUGAISE

Bois sculpté et vestiges de polychromie
Inde, probablement Cochin, seconde moitié du XVIe siècle
Dim. : 110,0 × 55,0 × 35,0 cm
F1402

Provenance : Manuel Castilho collection, Lisbonne.

Cette rare et importante sculpture de la Vierge Marie, au visage contemplatif, légèrement incliné, et aux mains jointes (aujourd'hui perdues) devant la poitrine dans un geste de prière, figure la Vierge de l'Apocalypse triomphant contre le mal. Elle repose, triomphante, sur une créature chimérique, diabolique, symbolisant le mal : un grand dragon à la queue enroulée dont la tête rend compte de l'origine indienne de la sculpture. Il représente, en effet, un féroce *yali* (monstre à tête de lion et aux dents menaçantes) ou un *makara*, sorte de dragon sans ailes couramment figuré dans les temples hindous du sud de l'Inde de la période Vijayanagara en tant qu'élément protecteur. On peut faire un intéressant parallèle entre cette sculpture et la base entièrement taillée dans une unique pièce d'ivoire, appartenant autrefois à une représentation de la Vierge Marie de grande dimension, également en ivoire, aujourd'hui perdue, sur laquelle apparaît un dragon à sept têtes (Livre de l'Apocalypse, 12:3–4) avec ses crêtes, sa queue enroulée et ses pattes de félin, dépourvu d'ailes, lui aussi.¹

Le costume de la Vierge sculpté dans le bois permet de la dater : elle porte une robe rouge (au corps de jupe et bas de jupe dans le même tissu) à décolleté droit à la flamande, typique des premières décennies du XVIe siècle, entièrement recouvert par la chemise de lin plissée qu'elle porte en dessous, ainsi qu'une large cape bleue sur les épaules, laissant sa tête et sa longue chevelure à découvert, attachée au-dessus de la poitrine par un cordon. Le traitement stylistique du visage, notamment son hiératisme et l'expression de ses yeux, de son

¹ Probablement du XVIIe siècle et aujourd'hui dans une collection privée, il appartenait à la collection de Manuel Castilho, Lisbonne.







ries under direct Portuguese influence. Its early dating allows us to propose Cochin (Kochi, in the present-day state of Kerala) as its probable origin, as the region was since time immemorial a prominent centre for the production of wooden works (carvings, carpentry and construction) and would become, bolstered by Portuguese rule, one of the most important shipbuilding centres (making use of resistant local wood) in the subcontinent.²

Analyses carried out by the prestigious laboratory for scientific analysis of works of art, CIRAM in Bordeaux, France, confirmed the antiquity of the piece as well as the xylological identification of the material.³ As for the radiocarbon dating, the results indicate a 95.4% probability of corresponding to the interval between 1299 and 1405. However, it should be noted that the samples were taken from the heartwood, a central area of the trunk and, therefore, older; the ascertained dating may thus suffer from the 'old wood effect' (*effet vieux bois* in French) and the felling of the tree may thus correspond to a period many decades later. A felling in the final years of the fifteenth century would be more in line with the dating of the carving of the object based on the stylistic elements mentioned above.

As for the botanical material, the wood belongs to the *Quercus spp.* family (which includes oak, cork oak, holm oak, etc.) originating from a temperate and non-tropical zone. Given the absence of *Quercus* species in the Indian subcontinent and the fact that it is European wood (from a temperate zone), most likely of Portuguese origin, the choice of wood for this carving is nothing but unusual given the abundance of wood in India, which is also very resistant to attacks by xylophages and other pests. However, we know how wood as a material often travelled aboard the India Run. Given the

nez et de sa bouche, ainsi que ses oreilles découvertes, sont également révélateurs de l'origine indienne de sa production, directement influencée par des modèles portugais. Cette datation reculée permet d'envisager comme centre de production probable Cochin (Kochi, dans l'actuel État du Kerala), puisque cette région était, depuis des temps immémoriaux, un important territoire de production d'ouvrages en bois (sculptures, menuiserie et construction) devenu, sous la présence portugaise, l'un des principaux centres de construction navale du sous-continent, qui profitait du très résistant bois local.²

Des analyses menées par le CIRAM, prestigieux laboratoire d'analyses scientifiques d'œuvres d'art à Bordeaux, ont confirmé l'ancienneté de cette pièce ainsi que l'identification xylologique du matériau.³ Les résultats de la datation par radiocarbone indiquent une probabilité de correspondance à la période 1299–1405 de 95,4 %. Mentionnons cependant que les échantillons analysés proviennent du duramen, au cœur même du tronc, et donc de la partie la plus ancienne de l'arbre. Ce résultat pourrait ainsi être l'objet de l'effet vieux bois, et l'arbre pourrait avoir été abattu plusieurs dizaines d'années plus tard. Un abattage datant de la fin du XVe siècle correspondrait davantage à la datation de la sculpture basée sur les éléments stylistiques mentionnés ci-dessus. Le matériau botanique, quant à lui, appartient au genre *Quercus spp.* (qui inclut le chêne, le chêne-liège, le chêne vert, etc.) provenant de la zone tempérée et non tropicale. En raison de l'absence d'espèces de ce genre sur le sous-continent indien, tout porte à croire qu'il s'agit d'un bois européen (zone tempérée), très probablement d'origine portugaise, ce qui semble assez surprenant étant donné la grande abondance de bois en Inde, sa richesse et ses qualités de résistance aux attaques des xylophages et autres parasites. Néanmoins, on sait que le bois était le principal matériau qui constituait les navires de la Route des Indes. À en croire l'ancienneté du bois, on peut supposer qu'il s'agirait de bois portugais, peut-être issu d'un navire portugais, réutilisé par un tailleur indien local. Les documents de l'époque nous indiquent que le bois préférentiellement employé pour la structure des navires portugais était le chêne-liège (*Quercus suber*), mais aussi le chêne vert (*Quercus ilex*) et d'autres types de chênes (*Quercus faginea* et *Quercus robur*), tandis que le mât était généralement en bois de pin (*Pinus pinaster* ou *Pinus sylvestris*).

² On the wooden sculpture traditions of Kerala, both local Hindu and the Portuguese influenced Christian practices, see MICHELL, George, 'Christian altar figures', in MICHELL, George (ed.), *Living Wood. Sculptural Traditions of Southern India*, Bombay, Marg Publications, 1992, pp. 73–88; and MICHELL, George, 'Carvings in Kerala Temples', in MICHELL, George (ed.), *Living Wood. Sculptural Traditions of Southern India*, Bombay, Marg Publications, 1992, pp. 89–112.

³ Report under the call number CIRAM o823–OA–934, made by Olivier Bobin and Stéphanie Castandet; the xylological analysis by Joey Montagut.

² Sur les traditions de sculpture en bois du Kerala, les hindous locaux et les pratiques chrétiennes influencées par les Portugais, voir MICHELL, George, « Christianautel figures », dans MICHELL, George (éd.), *Living Wood. Traditions sculpturales de l'Inde du Sud*, Bombay, Marg Publications, 1992, pp. 73–88 ; et MICHELL, George, « Carvings in Kerala Temples », dans MICHELL, George (éd.), *Living Wood. Traditions sculpturales du sud de l'Inde*, Bombay, Marg Publications, 1992, pp. 89–112.

³ Rapport sous la cote CIRAM o823–OA–934, réalisé par Olivier Bobin et Stéphanie Castandet ; l'analyse xylologique par Joey Montagut.

antiquity of the wood, it is possible that this was a Portuguese wood piece used by a local Indian carver, in all likelihood a material taken from a Portuguese ship. Contemporary treatises indicate how the preferred wood for the structure of Portuguese ships was cork oak (*Quercus suber*) along with holm oak (*Quercus ilex*) and other types of oak (*Quercus faginea* and *Quercus robur*), with the mast usually made of pine wood (*Pinus pinaster* or *Pinus sylvestris*).

This rare representation of the Virgin, undoubtedly one of the first major sculptures produced in southern India under Portuguese rule and influence that has survived to this day, is a powerful testimony to the Portuguese presence in the Indian sub-continent and the beginnings of Christian missionary activities in these territories.

The lack of artistic evidence of this quality and chronology, and the rarity of examples carved in wood in Indian territories under direct Portuguese influence with a clear custodial history and provenance, has limited the study of this production. In fact, there is no known monograph on the subject, with studies of related artistic expressions, such as Church altar carvings (*talha* in Portuguese), being quite recent.⁴ *HMC*

The materials used in this artwork were submitted to scientific exams, performed by CIRAM, who confirmed the authenticity of the piece. Scientific report 0823 – OA – 934.

⁴ See: LAMEIRA, Francisco, REIS, Mónica Esteves, *Retábulos na Província do Norte. Baçaim, Damão e Diu*, Faro, Faculty of Human and Social Sciences of the University of Algarve, 2019; and LAMEIRA, Francisco; REIS, Mónica Esteves, *Retábulos no Estado de Goa*, Faro, Faculty of Human and Social Sciences of the University of Algarve, 2016.



Cette rare représentation de la Vierge Marie, certainement l'une des premières sculptures en ronde bosse produites dans le sud de l'Inde sous domination et influence portugaises ayant survécu jusqu'à nos jours, est un puissant témoignage de la présence lusitanienne sur le sous-continent indien et des débuts de l'action missionnaire chrétienne sur ces territoires. L'absence d'ouvrages artistiques de cette qualité et de cette époque, ainsi que la rareté des exemplaires taillés dans le bois en Inde sous influence portugaise directe dont on connaîtrait l'histoire et la provenance, rendent plus difficile l'étude de cette production. En effet, on ne connaît aucune monographie sur ce thème, et les études d'expressions artistiques similaires sont plutôt récentes.⁴ *HMC*

Des analyses scientifiques réalisées par le CIRAM aux matériaux utilisées, ont confirmés l'authenticité de cette pièce. Rapport scientifique 0823 – OA – 934.

⁴ Voir: LAMEIRA, Francisco, REIS, Mónica Esteves, *Retábulos na Província do Norte. Baçaim, Damão e Diu*, Faro, Faculté des sciences humaines et sociales de l'Université de l'Algarve, 2019; et LAMEIRA, Francisco, REIS, Mónica Esteves, *Retábulos no Estado de Goa*, Faro, Faculté des sciences humaines et sociales de l'Université de l'Algarve, 2016.

13

**AN EXCEPTIONAL SILVER INDO-PORTUGUESE
VIRGIN AND CHILD**

Cast, repoussé and chased silver
India, Goa, second half of 17th century
Dim.: 52.0 × 24.4 × 22.0 cm
Weight: 5125.0 g
B296

Provenance: Mário Duarte collection Coimbra; M.P. and J.M.J. collections, Lisbon.

Exhibited: 'Índia in Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas', Museu N. de Soares dos Reis, Oporto 2021 (cat. no. 41).

This exceptional sculpture, impressive for both its dimensions and its weight, as well as for the technical mastery of its execution, is a *tour de force* of Portuguese India made jewellery, only comparable to a small number of other extant examples connected to Jesuit Religious Houses in Goa and to one other sculpture at Evora Cathedral.¹

Portraying the Virgin of the Immaculate Conception with the Child, and entirely made in silver, it was most certainly created for a wealthy patron or a major religious institution. Furthermore, due to its truly exceptional artistic merits, it has survived the destiny of many such pieces which were dismantled and melted to be recast into other, more modern objects.

The image is composed of three separate elements; a plinth decorated with large protruding volutes and cherubs, the full body sculpture of the Virgin Mary and the independently cast figure of The Child Jesus.

The sturdy squared pedestal is composed by a thick plate of repoussé and chased silver with cast elements welded to the structure and equally chiselled. These elements, probably sand cast, are characterised by narrow Mannerist style panels and cherub's heads. The Virgin Mary, standing and attached to the pedestal by four quatrefoil screws welded to the sculpture's base, is made out of a thick sheet of repousse and chiselled silver, with the exception of the head, which was probably moulded by lost wax casting. The arms and shoulders were produced separately and welded to the body, while the sand-cast hands are riveted to the Virgin's cloak.

¹ Published in CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 120–127, e p. 152, cat. 41.

13

**UNE EXCEPTIONNELLE VIERGE À L'ENFANT
INDO-PORTUGAISE**

Argent fondu, repoussé et ciselé
Inde, Goa, seconde moitié du XVIIe siècle
Dim. : 52,0 × 24,4 × 22,0 cm
Poids: 5125,0 g
B296

Provenance: Collection Mário Duarte, Coimbra; Collections M.P. et J.M.J., Lisbonne.

Exposé: « Índia in Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas », Museu N. de Soares dos Reis, Porto 2021 (cat. n° 41).

Témoignant d'une incroyable maîtrise technique, cette pièce, à la dimension et au poids impressionnants, est un tour de force de l'orfèvrerie produit en Inde sous la domination portugaise. Elle n'est comparable qu'à quelques œuvres jésuites de Goa et à un ouvrage conservé à la cathédrale d'Évora.¹

Représentant l'Immaculée Conception et l'Enfant, elle est intégralement faite en argent, sans doute à l'intention d'un riche commanditaire ou d'une institution religieuse. En vertu de sa valeur artistique évidente, véritablement exceptionnelle, elle a échappé à la destinée habituelle de ce type d'objets en argent, qui étaient souvent démontés et fondus pour donner lieu à de nouvelles pièces répondant au goût de l'époque.

La sculpture est composée de trois parties : un socle quadrangulaire doté de volutes saillantes ornées de chérubins, la figure de la Vierge et celle de l'Enfant.

Le socle, haut et quadrangulaire, est constitué d'une épaisse plaque d'argent repoussé et ciselé, portant des éléments en argent fondu en relief, soudés à la structure, puis ciselés. Ces éléments, probablement issus d'un moulage en sable, incluent des panneaux étroits de style maniériste et les têtes des chérubins.

La Vierge debout, fixée au socle par quatre tiges filetées et soudés à la base de la figure aux quatre points cardinaux, est constituée d'une épaisse plaque d'argent repoussé et ciselé, à l'exception de la tête, obtenue par moulage à cire perdue. Les bras et les épaules de la Vierge ont été produits séparément à partir

¹ Publié dans CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 120–127, et p. 152, cat. 41.



d'une plaque d'argent, puis soudés au corps, tandis que les mains, fabriquées à partir d'un moulage en sable, sont fixées à la tunique de la Vierge par des rivets.

La figure creuse de l'Enfant, obtenue, elle aussi, par moulage à cire perdue, est fixée à la figure principale par deux tiges filetées à la fine exécution : l'un plus long reliant le pied gauche de l'Enfant au bras gauche de la Vierge et l'autre, plus court (à la section plate), rattachant le bras droit de l'Enfant (levé en un geste de bénédiction) au torse de la Vierge, vissé à l'intérieur de celle-ci.

The hollow and equally sand-cast sculpture of the Child Jesus is fixed to the larger figure by two finely made bolts; a longer one, fixing the Child's left leg to the Virgin's left arm, and a shorter flattened headed bolt that fastens the Child's right arm, in raised, blessing gesture, to the Virgin's torso, from the interior of the body cavity.

The evidence of threaded orifices to the top of the Virgin's head suggests the presence of a now missing crown, while the two quatrefoil headed bolts attached to the sculpture's back might correspond to structural attachments for a missing element, perhaps a large silver radiant halo, similar to the one described further along in this text.

Gracious but rather hieratic, the figure betrays its Indian origin in its proportions, facial characteristics and obvious decorative *horror vacui*. The Virgin Mary, portrayed in profound contemplation and standing on the lunar crescent, holds the Child, of outstretched arms, on the left, while keeping Her right arm identically outstretched. Unveiled and with exposed ears — a detail characteristic of Hindu religious idols — and long curly hair, the figure is attired in a long draped robe that hides the feet. The whole costume is finely chased, in a European style 'ferroinerie' pattern that simulates damask or brocade, on a punctured ground, the lining decorated in a different lattice pattern.

A similar European textile design, albeit not as refined in execution, has been identified on the back of a late 17th century Goa made silver coated wooden reliquary that guards a fragment of Saint Francis Xavier (1506–1552) surplice. Once kept at Saint Paul's College it now belongs to the Museum of Christian Art at the former Convent of Saint Monica in Old Goa (inv. 01.1.119).² These complex textile patterns, in addition to the plinth's erudite late Mannerist decorative motifs, the 'obra de laço' and the acanthus leaves frieze, suggest and reinforce a second-half of the 17th century dating for this sculpture.

Iconography representing the Virgin of the Immaculate Conception acquires particular relevance in Goa from the mid-17th century onwards, once the Portuguese crown was formally gifted to the Virgin Mary by King João IV in 1646, as thanksgiving for intervening in freeing the Kingdom from 60 years of Spanish ruling (1580–1640).

This particular sculpture shares both stylistic and production characteristics with a well-known part gilt, repoussé and chiselled monumental image (143 cm) of Saint Francis Xavier. Made ca. 1670 from the silver bequeathed by a devoted Genoese, Geronima Maria

La présence d'orifices filetés au sommet de la tête de la Vierge suggère qu'elle aurait eu une couronne, aujourd'hui disparue, alors que deux vis (à tête en quatre-feuilles) fixées à l'arrière de la pièce pourraient avoir servi à tenir un élément également disparu, peut-être une grande gloire rayonnante en argent, à l'image de l'exemplaire mentionné plus loin.

Cette statue est à la fois gracieuse et solennelle. Ses proportions, les traits de son visage et l'*horror vacui* dont fait preuve la décoration ciselée laissent deviner son origine indienne. La Vierge, représentée dans une attitude de contemplation intérieure, debout sur un croissant de lune, a le bras droit tendu et tient l'Enfant sur son bras gauche. Ce dernier a les bras ouverts. Sans voile, les oreilles dégagées — détail caractéristique des représentations d'idoles religieuses hindoues —, les longs cheveux détachés en vagues ondulées, la Vierge porte une longue tunique plissée qui retombe sur ses pieds. Sa robe et sa cape sont finement ciselées selon un modèle européen de ferroinerie, imitant le damas ou le brocart sur fond gravé; la doublure de la cape est ornée d'un motif différent, réticulé.

Il est curieux de remarquer, sur la face arrière d'un coffret-reliquaire en bois recouvert d'argent, fabriqué à Goa à la fin du XVIIe siècle pour conserver un fragment du surplis de Saint François-Xavier (1506–1552), des motifs textiles occidentaux similaires, bien que moins raffinés dans leur exécution. Autrefois conservé au Collège de Saint Paul, il est actuellement au Musée d'Art chrétien, situé au Couvent de Sainte Monique, à Vieux-Goa (inv. 01.1.119).² Ces motifs textiles complexes, tout comme les motifs décoratifs érudiés de style maniériste tardif sur le socle, le motif ornemental de cuir découpé et la frise de feuilles d'acanthé, nous permettent de dater la pièce de la seconde moitié du XVIIe siècle.

L'iconographie de l'Immaculée Conception acquiert une place particulière au sein de la statuaire goanaise en ivoire à partir du milieu du XVIIe siècle, à la suite de l'offrande de la couronne du royaume lusitain à la Vierge par Dom João IV en 1646, en remerciement de la libération du royaume après soixante années de domination espagnole (1580–1640).

Cette Vierge à l'Enfant partage de nombreuses caractéristiques stylistiques et de production avec une célèbre sculpture monumentale (143 cm), en argent partiellement doré, repoussé et ciselé, représentant Saint François-Xavier. Fabriquée vers 1670 avec l'argent qu'une pieuse génoise, Geronima Maria Francesca Sopranis, avait légué pour produire un ornement destiné à la Basilique du Bon Jésus à Vieux-Goa, cette sculpture demeura pendant plusieurs

² SILVA, Nuno Vassallo e, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*, Lisboa, Santander Totta, 2008, pp. 188–191.

² SILVA, Nuno Vassallo e, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*, Lisbonne, Santander Totta, 2008, pp. 188–191.

Francesca Sopranis, specifically for the making of an ornament for Old Goa's Bom Jesus Basilica, it remained for centuries close to the saint's tomb.³ It was recorded in 1717 as holding as attributes an enamelled silver lily and a silver cross, reason why the arms were articulated, similarly to the Hindu *utsava murti*. Another silver example, albeit of earlier dating and probably depicting Saint Geracina, does also evidence identical local characteristics, its quality of execution clearly recognisable in the sophistication of the chiselled decoration.⁴

Also comparable in size (70.0 × 30.0 cm) and related in its iconography is a silver image of The Virgin and Child that, according to the inscription featured, was commissioned by Diogo de Brito.⁵ Now belonging to Evora Cathedral Museum this large sculpture keeps both of its gilt silver crowns and a large radiant halo, set with stones and coloured glasses, and holds a large gold Rosary in the Virgin's outstretched hands, details that allow for its identification as The Virgin of the Rosary, imagery of intense devotion in Portuguese controlled Asia. Of polychrome face and hands, details that somehow alter the Indian facial characteristics that the image might have portrayed, if indeed it is original, its chased decoration is of identical quality and follows an identical decorative repertoire which, as if produced by the best Lisbon workshops from the reign of King Pedro II, betrays the same erudition of models.

Despite the presence of the lunar crescent, the fact that the Virgin's hands are represented in a position identical to the Évora example, allows for an identification of the present silver sculpture as the Virgin of the Rosary.

Notwithstanding its size and importance, we are still unsure of the original provenance of our Virgin and Child. Research carried out on the inventories of the various Goan Religious Houses, mostly dated from the 19th century, have not shed light onto its original context. However, for its exceptional quality it is undoubtedly one of the most important silver objects ever made in Portuguese India that remain in private hands, having most certainly been produced by local Goan artisans under close Portuguese supervision. *HMC*

siècles auprès de la tombe du saint.³ On sait qu'en 1717 elle tenait un lys en argent émaillé et une croix d'argent, alors que ses bras articulés (à l'image de l'*utsava murti* hindou) lui permettaient de recevoir ses attributs.

Une autre pièce, plus lointaine encore, représentant une sainte en argent (probablement Gêracine), également fabriquée à Goa au début du XVIIe, présente des caractéristiques locales identiques, ainsi qu'un magnifique travail ciselé dans la décoration.⁴

Citons également un autre objet, aux dimensions (70,0 × 30,0 cm) et à l'iconographie similaires : une grande statue en argent de la Vierge à l'Enfant, portant l'inscription de sa commande par Diogo de Brito.⁵ Appartenant au Musée d'Art sacré d'Évora, cette pièce figure la Vierge et l'Enfant couronnés, agrémentés d'une grande gloire rayonnante. Elle est toute en argent doré, orné de gemmes et de verres colorés. Le grand rosaire de perles d'or retombant des mains tendues de la Vierge permet son identification en tant que Notre-Dame du Rosaire, représentation revêtue d'une grande importance en Asie sous influence portugaise. Elle a le visage et les mains teintés de polychromie, modifiant les traits indiens qu'elle aurait pu présenter à l'origine. Là aussi, le travail ciselé est de grande qualité. Le répertoire décoratif identique, semblant provenir des meilleurs ateliers lisboètes du règne de Dom Pedro II (r. 1683 – 1706), trahit un modèle érudit.

Malgré la présence du croissant de lune sur notre exemplaire, le fait que les mains de la Vierge soient dans la même position que celle de la pièce d'Évora nous permet d'émettre l'hypothèse d'une représentation de Notre-Dame du Rosaire.

En dépit de la dimension et de la qualité de cette pièce, sa provenance demeure non identifiée. Des recherches dans les inventaires existant des institutions religieuses de Goa, notamment ceux du XIXe siècle, n'ont fourni aucun indice à propos du lieu pour lequel elle aurait été conçue.

En vertu de sa qualité exceptionnelle, c'est l'un des plus précieux objets en argent fabriqués en Inde portugaise actuellement conservés dans une collection particulière. Il a sans aucun doute été produit à Goa par des artisans locaux, sous étroite surveillance portugaise. *HMC*

³ See: KRASS, Urte, "Qualche ornamento stabile, e perpetuo' Die Silberstatue des Hl. Franz Xaver in Goa und ihre performative Vereinnahmung im 17. Jahrhundert", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2013, pp. 72–93.

⁴ CRESPO, Hugo Miguel, *As Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 145–151, cat. 123.

⁵ See: GUEDES, Maria Natália Correia (ed.), *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missionação Portuguesa* (cat.), Lisboa, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, p. 227, cat. XV.219.

³ Voir : KRASS, Urte, « Qualche ornamento stabile, e perpetuo' Die Silberstatue des Hl. Franz Xaver in Goa und ihre performative Vereinnahmung im 17. Jahrhundert », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2013, pp. 72–93.

⁴ CRESPO, Hugo Miguel, *As Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2014, pp. 145–151, cat. 123.

⁵ Voir : GUEDES, Maria Natália Correia (éd.), *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missionação Portuguesa* (cat.), Lisbonne, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, p. 227, cat. XV.219.

Mother-of-pearl and tortoiseshell

Nacre et écaille de tortue

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

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

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

This territory was coveted by Portuguese traders since the early sixteenth century. The Portuguese State of India resulted essentially from the control of a network of ports of strategic geographical location. Very soon, the Portuguese tried to conquer

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

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

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

Ce territoire était convoité par les commerçants portugais depuis le début du XVI^e siècle. L'État Portugais de l'Inde résultait essentiellement du contrôle d'un réseau de ports à la localisation stratégique. Très vite, il tenta de s'approprier la ville de Diu, l'un des plus grands comptoirs commerciaux de ce sultanat, considéré à

the city of Diu, one of the largest trading posts of this sultanate, considered at the time as having an excellent strategic position. After several attempts at conquest, this city was offered to the Portuguese in 1535 as a reward for the military aid they had given to the sultan Bahadur Shah of Gujarat against the Great Mughal emperor in Delhi, thus promoting exchanges between the Portuguese and the sultans in power.

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

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

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

l'époque comme bénéficiant d'une excellente position stratégique. Après plusieurs tentatives de conquête, cette ville fut offerte aux Portugais en 1535 en guise de récompense pour l'aide militaire qu'ils avaient apportée au Sultan Bahâdûr Shâh du Gujarat contre le Grand Moghol de Delhi, favorisant dès lors les échanges entre les Portugais et les sultans au pouvoir.

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

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

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

Ces luxueux produits étaient également destinés à la cour Moghole elle-même, ainsi qu'à d'autres communautés indiennes.

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

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

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

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

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

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

Tortoiseshell, on the other hand, has its origin in the transformation of the scutes of two types of marine animals: the green turtle (*Chelonia mydas*) which since time immemorial is mainly used for inlays, and the hawksbill sea turtle or *Eretmochelys imbricata*,

Abul al-Fazl (vers 1595), important chroniqueur indo-pers, mentionne l'existence de cette industrie dans la région d'Ahmedabad. Ils présentent une technique et une décoration très semblables, évoquant les objets en pâte d'asphalte et en nacre produits pour le marché européen.

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

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

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

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

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

La production des pièces était principalement localisée au Gujarat. On y fabriquait des objets dénotant une technique arti-

which allows for autografting, the perfect fusion by means of heat of the various scutes from the carapace and the plastron of this animal. The cooled material allows for the structural stability of the objects.

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

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

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

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

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

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

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

14

A GUJARATI WINE CUP

Mother-of-pearl
India, Gujarat, 16th century
Dim.: 7,0 × 17,0 × 8,0 cm
F767

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon.

Assimilated by diverse peoples, these objects were used in the sixteenth century, particularly by the Safavid emperors, in Mughal India and later by the sultans of the Deccan, as wine cups. Boat-shaped vessels were also used by beggars, large bowls known as *kashkul*, larger in size and made of metal, and used for begging for food on the streets. Although several examples of these vessels from metal and jade are known, mother-of-pearl wine cups are extremely rare: there are some references in the literature of their existence, but from all the research made by São Roque, no other example could be found in the most important collections all over the world.

The huge appreciation for these artefacts in Europe at that time, objects made from rare and exotic materials such as coconut shell, coral, mother-of-pearl and tortoiseshell, resulted in their integration into large royal collections and European courts, mirroring the high status, power and the personality of its possessor. Fulfilling the eagerness to collect precious and exotic rarities, these objects were avidly sought after and highly coveted, giving form to well-known 'chambers of wonders' by great European collectors. Not only did these objects illustrate the natural wonders of the Universe, they were also believed to possess medicinal properties and magical virtues. Renaissance Humanism allegorically associated the spiral of the green turban snail with the forces of nature and as an element of growth and to the dimension of time.

Turbo marmoratus, or green turban snail is a large species of marine gastropod which lives in large tropical reefs in the Indian and Pacific Oceans. Its mysterious origins, unusual shape, symbolism, aphrodisiac powers, and hollow shape, have all made it into the quintessential vessel for drinking wine, at a time when the variety of shapes of cups and goblets was yet to be assimilated, vessels which were implements solely used by the aristocracy, either for display and ceremonial, and for hosting special guests.

This boat-shaped mother-of-pearl wine cup made from two hemispherical-shaped green turban snail conch plaques joined by square plaques. The rim is decorated with a pearl-like frieze terminating in elephant heads. The cup rest on oval base.

The charm of these precious object lies not only in the natural beauty of their material, but also in the ingenious craftsmanship.

14

COUPE À VIN DU GUJARAT

Nacre
Inde, Gujarat, XVIe siècle
Dim. : 7,0 × 17,0 × 8,0 cm
F767

Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne.

Coupe arrondie au profil de bateau, en forme de deux calottes ovoïdales en nacre provenant du *Turbo marmoratus*, constituées de plaques reliées entre elles. Leur rebord finement perlé se termine en tête d'éléphant. Elle repose sur un socle de forme ovale.

Le charme de ce précieux objet émane non seulement de la beauté naturelle du matériau qui les constitue, mais aussi de l'intelligente adaptation par la main de l'homme. En forme de bateau exotique terminé par deux têtes d'éléphant à la trompe symboliquement levée, qui symbolisent le bon augure pour qui y porterait ses lèvres.

Le profil en forme de bateau est empreint de symbolisme et dénote un profond respect envers les peuples ancestraux d'origine chinoise. Selon le célèbre poète Tao Yuanming qui vécut sous la dynastie Jin (265–420), l'origine de ce symbole remonte à une peuplade déjà disparue, originaire des montagnes Wuling du nord de la Chine, région traversée par de grosses rivières qui représentaient leur source de survie — « (...) des hommes qui vivaient dans l'eau et mouraient dans les bateaux (...) ».

Adoptées par d'autres peuples, ces pièces étaient utilisées au XVIe siècle comme coupes à vin, notamment par les empereurs Safavides et de l'Inde Moghole, puis, plus tard, par les sultans du Dekkan. Des récipients similaires en forme de bateau (les *kashkoul*s), de plus grande dimension et en métal, étaient également utilisés par les mendiants pour demander l'aumône dans la rue. Si l'on en connaît plusieurs en métal et en jade (voir : EXOTICA), ces coupes à vin en nacre sont extrêmement rares : bien qu'on en trouve la référence dans la littérature, on n'en a identifiées aucune dans les principales collections mondiales, et ce, malgré toutes les recherches menées par la Galerie São Roque.

L'Europe de l'époque était grande amatrice d'objets faits de matériaux rares et exotiques, comme la noix de coco, le corail, la nacre ou l'écaille de tortue, et ces pièces intégrèrent donc les grandes collections royales et celles des cours européennes, reflétant le statut, le pouvoir et la personnalité de leur détenteur. Comblant les désirs des collectionneurs de raretés précieuses et exotiques, ces objets étaient avidement recherchés et convoités par les grands collectionneurs européens pour les fameuses Chambres de Merveilles — non seu-





Featuring an exotic boat-shaped, the cup terminal are shaped as two elephant heads with their trunks upwards, which symbolises good luck for to those who drink from such a cup.

The boat-shaped profile is highly symbolic and entails a deep respect for an ancestral group of people of Chinese origin. According to the famous poet Tao Yuanming, who lived during the Jin Dynasty (265 – 420), the origin of boat-shaped vessels lies within the culture of a long-lost people from the mountains of Wuling in the north of China, a region crossed by dense rivers, the source of their survival (...) who lived in the water and died on board their boats (...).¹

¹See: CALVÃO, João, CURVELO Alexandra, [et al], *Presença Portuguesa na Ásia, Fundação Oriente*, 2008, p. 71; ROGERS, J. M.; ABRAHAM, Rudolf; [et al], *The arts of Islam: treasures from the Khalili Collection*, Overlook Press, New York, 2010, p. 35.

lement elles illustraient les merveilles naturelles de l'Univers, mais on pensait aussi qu'elles possédaient des vertus médicinales et magiques. L'humanisme de la Renaissance associait allégoriquement la spirale du coquillage turbo à la force de la nature, en tant qu'élément de croissance, et lui conférait également une dimension temporelle.

Le *Turbo marmoratus*, ou « turban de marbre », est une large espèce de gastéropodes marins qui vit sur les grands récifs tropicaux de l'Océan Indien et du Pacifique.

Son origine mystérieuse, sa configuration rare, le symbolisme qui lui est attribué, ses pouvoirs aphrodisiaques, son modèle de cavité, firent de ce coquillage le récipient par excellence pour boire du vin, à une époque où il existait une grande variété de coupes et de verres — des ustensiles destinés à l'aristocratie, qui les acquérait soit par esprit d'ostentation, soit lors d'occasions spéciales ou quand ils accueillaient des hôtes de marque.¹

¹Voir : CALVÃO, João, CURVELO Alexandra, [et al], *Presença Portuguesa na Ásia, Fundação Oriente*, 2008, p. 71; ROGERS, J. M.; ABRAHAM, Rudolf; [et al], *The arts of Islam: treasures from the Khalili Collection*, Overlook Press, New York, 2010, p. 35.

15

A GUJARATI BOX

Mother-of-pearl; iron fittings

India, Gujarat, 17th century

Dim.: 8.2 × 10.0 × 11.8 cm

F1405

Provenance: Private collection, Spain.

A small sized parallelepiped casket of flat cover and double walled structure integrally made of mother-of-pearl tesserae secured by iron pins, without a wooden, or other type of inner core.¹ This rare feature endows this casket with unique rarity amongst this Gujarati production, in which only highly complex objects, such as water jugs and bottles, do normally exhibit such characteristic.²

Its outer surfaces feature a mosaic-like decoration of fish scale tesserae, framed by rectangular elements and fishbone cover edge frieze. The mother-of-pearl raw material selected for the frontal, rear and lateral panels was extracted from *Turbo marmoratus*, a marine gastropod sought after for the strong iridescence of its shell. By contrast, the inner surfaces and underside mother-of-pearl elements, were, considering their dimension and colouring, probably obtained from *Pinctada maxima*, a species of pearl oyster favoured for coating or lining less noble and inconspicuous surfaces. Of Islamic type are the wrought iron fittings, including the lock escutcheon, the long hinges and the top handle.

Although complying with the customary construction techniques and materials, including the superb quality of the mother-of-pearl, the present casket features iron pins rather than the more usual brass, a nonetheless unsurprising detail considering the renowned masterly control by Indian craftsmen of ancestral blacksmithing techniques.

For its miniaturized dimensions, and for its design, this casket is a new addition to the group of Gujarati daily use mother-of-pearl objects, having most certainly been conceived for storing precious jewellery and gemstones. ↗ HMC

¹ Regarding double-walled Gujarati productions dating from the early modern period see: CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 26–42.

² Regarding construction aspects of this production, see: WILLS, Barbara, LA NIECE, Susan, MCLEOD, Bet, CARTWRIGHT, Caroline, 'A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum', *The British Museum Technical Research Journal*, 1 (2007), pp. 1–8.

15

PETIT COFFRET DU GUJARAT

Nacre; ferrures en fer

Inde, Gujarat, XVIIe siècle

Dim. : 8,2 × 10,0 × 11,8 cm

F1405

Provenance : Collection privée, Espagne.

Petit coffret au corps parallélépipédique et à couvercle plat entièrement constitué de tesselles de nacre formant une double paroi et fixées les unes aux autres au moyen de clous en fer. L'ouvrage est dépourvu de structure en bois¹, ce qui en fait un exemplaire rare de la production du Gujarat au sein de laquelle seuls des objets complexes tels que des cruches d'eau et des bouteilles adoptent ce type de construction.²

Les faces extérieures du coffret sont décorées d'une mosaïque géométrique de tesselles à motif en écailles simples, entourée d'un cadre de pièces rectangulaires, tandis que la ceinture du couvercle arbore une frise en épi.

La nacre utilisée sur les faces avant, arrière, latérales et du couvercle provient de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus*, très apprécié dans ces ouvrages pour son effet chatoyant. La nacre recouvrant l'intérieur et le fond de l'objet est, quant à elle, issue de la coquille d'huîtres perlières, probablement, à en croire leur dimension et leur couleur, de l'espèce *Pinctada maxima*, d'ordinaire employée au sein de cette production sur les faces arrière, les fonds et les intérieurs des ouvrages.

Les ferrures sont en fer forgé dans le style islamique. Elles incluent la platine de serrure, les longues charnières et l'anse du couvercle. Bien que ce coffret ait été fabriqué en utilisant les techniques et les matériaux habituels, dont une nacre de grande qualité, notons que les clous employés dans sa construction sont en fer et non en laiton, comme le voudrait l'usage. Le savoir-faire des artisans indiens et leur maîtrise des techniques ancestrales de travail de ce matériau sont notoires.

De petite dimension, ce coffret vient s'ajouter au groupe composé d'objets du quotidien fabriqués en nacre au Gujarat. Il a certainement servi à conserver des bijoux et des pierres précieuses. ↗ HMC

¹ À propos des objets à double paroi fabriqués au Gujarat au début de la période moderne, voir CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 26–42.

² Sur les aspects liés à la construction des objets de cette production, voir: WILLS, Barbara, LA NIECE, Susan, MCLEOD, Bet, CARTWRIGHT, Caroline, «A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum», *The British Museum Technical Research Journal*, 1 (2007), pp. 1–8.



16

A LARGE GUJARATI TORTOISESHELL CASKET

Tortoiseshell; silver fittings

India, Gujarat, second half of 16th century

Dim.: 29,5 × 17,5 × 13,5 cm

F1375

Provenance: Pedro Costa collection (1870–1958), Lisbon.

Rare 1500s parallelepiped casket of undulating ribbed cover, fully constructed with golden, translucent and mottled turtle shell plaques, after one of the rarest European casket typologies copied by Gujarati artisans in this autochthonous raw material.

Its prototype would have been a 15th century French *cuir bouilli* original (tooled leather coated wood) now at the Cluny Museum — Middle Ages National Museum, in Paris (inv. NNI 952) (Fig. 1). Similarly to other caskets destined for the safekeeping of small, but highly valuable illuminated Books of Hours, this Paris casket features a lock in one of its shorter sides, a detail unknown in extant Gujarati examples.¹ In addition, its usual system of reinforcing iron bands was, in this instance, enhanced by the tripartite cover profile.

Quite remarkable are our casket's probably Goan made silver fittings, of which the most striking and unique aspect is undoubtedly their Persian Timurid inspired decoration of waved friezes covering whole surfaces, including the scalloped corner pieces and lateral panels. This repousse decoration was achieved in an expeditious manner by using metal, possibly bronze or iron, matrices, a standard procedure in Indian goldsmithing and jewellery making. These silver fittings are attached to the turtle shell carcass by large round headed silver tacks, or star headed pins, also

¹ On these caskets, destined to hold books of hours, often with contemporary religious prints to their inner cover, see: LEPAPE, Séverine, HUYNH, Michael, VRAND, Caroline (eds.), *Mystérieux coffrets. Estampes au temps de La Dame à la licorne* (cat.), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Musée de Cluny — Musée National du Moyen Âge, Lienart, 2019.

16

GRAND COFFRET EN ÉCAILLE DE TORTUE DU GUJARAT

Écaille de tortue; montures en argent

Inde, Gujarat, seconde moitié du XVIe siècle

Dim. : 29,5 × 17,5 × 13,5 cm

F1375

Provenance: Collection Pedro Costa (1870–1958), Lisbonne.

Coffret au corps parallélépipédique et à couvercle ondulé ou cannelé en écaille de tortue, suivant un modèle rare européen de coffrets copié par les artisans du Gujarat dans ce matériau. Le prototype de notre pièce serait ainsi un coffret similaire à l'exemplaire français en cuir bouilli (bois revêtu de cuir travaillé) du XVe siècle inclus dans la collection du Musée de Cluny — Musée National du Moyen Âge, Paris (inv. NNI 952) (Fig. 1). Tout comme sur d'autres coffrets fabriqués pour contenir des livres d'heures enluminés petits mais luxueux, la serrure de ce coffret de Paris se situe sur l'une des plus petites faces, une disposition que l'on ne trouve jamais sur les exemplaires connus produits au Gujarat.¹ Le système habituel de bandes de fer est ici souligné par le profil ondulé ou cannelé du couvercle triparti.

Les montures en argent de ce coffret protègent toutes les arêtes de l'objet et pourraient y avoir été appliquées à Goa. L'aspect le plus curieux et original de cet exemplaire consiste en la décoration composée de frises d'ondulations remplissant toutes les montures en argent, y compris les cornières découpées d'inspiration timouride perse, et recouvrant intégralement les faces latérales du couvercle. Cette décoration en relief a été produite rapidement à l'aide de matrices en métal, probablement en bronze ou en fer, solution couramment adoptée dans l'orfèvrerie et la joaillerie indiennes.

¹ À propos de ces coffrets fabriqués pour contenir des livres d'heures, dont l'intérieur du couvercle arborait souvent une illustration religieuse d'époque, voir: LEPAPE, Séverine, HUYNH, Michael, VRAND, Caroline (éd.), *Mystérieux coffrets. Estampes au temps de La Dame à la licorne* (cat.), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Musée de Cluny — Musée National du Moyen Âge, Lienart, 2019.





FIG. 1 15th century French cuir *bouilli* casket at the Cluny Museum — Middle Ages National Museum, Paris (inv. NNI952).

FIG. 1 L'exemplaire français en cuir *bouilli* du XVe siècle inclus dans la collection du Musée de Cluny – Musée National du Moyen Âge, Paris (inv. NNI952).

made in a matrix. The square cased lock and its characteristic lizard shaped latch feature repousse and chiselled waved decoration. Additional silver elements include cast and finely chiselled side and top handles of lizard or snake finials (snake heads swallowing lizards). The fittings Timurid character is also evident in the palm shaped matrix made rear hinges.

Originally used as a jewellery box, this rare and precious casket was likely adapted for religious use. For this repurposing its inner surface was lined in a thin hammered silver sheet. In addition, a Greek cross of scallop shell finials and a central armorial shield, identified as the medieval heraldic for the Kingdom of Majorca, were also added, albeit surmounted by a count's coronet. Rather incongruous and of revivalist flavour, this heraldic is likely to date from the 19th century.²

The silver mounts are assay marked 'Elder's Head', a stamp used in Portugal from 1886 onwards on objects of artistic or archaeological worth.

One of the earliest documental references to a specific turtle shell casket, is one that refers to a now lost example in the 1556 *post mortem* inventory for the court bailiff Afonso de Castelo Branco: '*hũu quoffre de tartaruga guarnycido de prata vall — dois mil reais*'³ (a turtle shell casket mounted in silver worth two thousand reals). *↗ HMC*

² I must thank Miguel Metelo de Seixas for his assistance in interpreting this armorial, and in discussing its chronology.

³ CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, pp. 65–67.

Les bandes sont fixées au coffret au moyen de grands clous à tête en étoile, également fabriqués à l'aide d'une matrice. La serrure à caisson quadrangulaire est ornée d'un loquet typique en forme de lézard, mais son ornementation ondulée est, quant à elle, repoussée et ciselée. Les montures en argent incluent aussi les anses des faces latérales et celle du couvercle en argent fondu, aux extrémités en forme de têtes de lézard et de serpent (têtes de serpent avalant des têtes de lézard) finement ciselées. Les trois charnières sur la face arrière, produites au moyen d'une matrice, sont découpées en palmettes, dans le goût timouride. Sans doute pour l'adapter à un usage religieux postérieur, la quasi-totalité de l'intérieur de la pièce a été recouverte d'une fine plaque d'argent martelé. L'intérieur du couvercle arbore une croix grecque dont l'extrémité des branches est en forme de coquille Saint-Jacques, et le centre exhibe un écu d'armes. On identifie ce dernier comme représentant les armes médiévales du royaume de Majorque, bien que la couronne qui les surmonte corresponde au titre de comte. Cette configuration héraldique est assez incongrue, probablement revivaliste et datée du XIXe siècle.² Les montures sont marquées en divers endroits du poinçon « tête de vieillard », utilisé au Portugal à partir de 1886 sur des pièces de grande valeur artistique ou archéologique.

Ce rare et précieux coffret de la seconde moitié du XVIe siècle, servant à l'origine à garder des bijoux, a été entièrement fabriqué à base de plaques de tortue translucide aux teintes dorées et marquées des taches caractéristiques de ce matériau exotique. L'une des plus anciennes références documentaires à des coffrets en écaille de tortue concernant des exemplaires spécifiques aujourd'hui disparus surgit dans l'inventaire *post mortem* d'Afonso de Castelo Branco, grand officier de justice de la cour, établi en 1556: « un coffret en écaille de tortue garni d'argent — valeur deux mille reals ». ³ *↗ HMC*

² Je remercie Miguel Metelo de Seixas pour l'aide apportée à la lecture héraldique de ces armoiries ainsi que pour la discussion sur leur datation.

³ CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2015, pp. 65–67.



17

A LARGE MOTHER-OF-PEARL AND MASTIC GUJARATI CHEST

Teak, black mastic, mother-of-pearl and shellac;
gilt copper fittings

India, Gujarat, second half of 16th century

Dim.: 39.0 × 64.0 × 38.0 cm

F1366

Provenance: John Dixon collection, USA.

Exceptional Gujarati teakwood chest (*Tectona grandis*) of parallelepiped shaped case and truncated pyramidal cover, coated in black mastic and inlaid with mother-of-pearl elements, belonging to a group of utilitarian objects and small to medium sized furniture of mother-of-pearl decoration, made in Gujarat for the local market and for exporting.¹ Of uncharacteristically large size within the scope of this extensive production, it does nonetheless fit into a subgroup defined by objects of identical decorative characteristics.²

Its ancient design, as is often the case with other contemporary Gujarat productions, namely those made in turtle shell, corresponds to an Indian subcontinent typology characteristic of Islamic contexts predating the arrival of the Portuguese, and purposely conceived for storing, and safekeeping, Buddhist sacred texts, the *sutras*.³ The mother-of-pearl raw material for such objects was obtained from marine gastropod (*Turbo marmoratus*), and pearl oyster (*Pinctada maxima*) shells, the latter of whiter colour gradation than the former.

The lavish and intricate carpet like decoration reflects the long-lasting influence of the international Timurid style, as is evident on the cover decorative composition of three central lobate

¹ CRESPO, Hugo Miguel, *Índia in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 28–42.

² On this group, see Simon Digby, 'The mother-of-pearl overlaid furniture of Gujarat: the holdings of the Victoria and Albert Museum', in SKELTON, Robert, *et al* (eds.), *Facets of Indian Art*, London, Victoria and Albert Museum, 1986, pp. 213–222.

³ CRESPO, Hugo Miguel, *Índia in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 15.

17

GRAND BAHUT EN NACRE ET MASTIC DU GUJARAT

Teck, mastic noir, nacre et peinture à la gomme-laque;
ferrures en cuivre doré

Inde, Gujarat, seconde moitié du XVIe siècle

Dim. : 39,0 × 64,0 × 38,0 cm

F1366

Provenance : Collection John Dixon, EUA.

Ce bahut exceptionnel de grande dimension, au corps parallélépipédique et au couvercle tronco-pyramidal en toit à quatre pentes et dessus plat, a été fabriqué en teck (*Tectona grandis*), revêtu de mastic noir et décoré d'incrustations en nacre.

Ce grand coffre s'inscrit dans un groupe d'objets utilitaires et de pièces de mobilier de petite et moyenne dimensions produits en nacre au Gujarat et destinés aussi bien au marché intérieur qu'à l'exportation.¹ Au sein de cette production, il s'agit de l'un des plus grands exemplaires connus et il s'insère dans un petit groupe d'ouvrages décorés au mastic noir avec des incrustations en nacre.²

Comme c'est le cas d'autres objets fabriqués à la même époque au Gujarat en écaille de tortue, la forme de ce bahut correspond à un modèle d'influence islamique en usage sur le sous-continent indien, avant l'arrivée des premiers Portugais. Il s'agit d'une forme de boîte ancienne caractéristique de l'Extrême-Orient, utilisée pour protéger les sutras, textes sacrés du bouddhisme.³

La nacre provient de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus*, mais aussi de l'huître perlière, probablement de l'espèce *Pinctada maxima*, à la tonalité plus blanchâtre.

¹ CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 28–42.

² À propos de ce groupe, voir Simon Digby, «The mother-of-pearl overlaid furniture of Gujarat: the holdings of the Victoria and Albert Museum», in SKELTON, Robert, *et al* (éd.), *Facets of Indian Art*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1986, pp. 213–222.

³ CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 15.





medallions alternating with large, mirrored palm trees on a ground of foliage scrolls, Chinese inspired and stylised lotus flowers and six petalled rosettes. These palms can be identified as *Corypha umbraculifera*, or talipot palm, a species native to Eastern and Southern India and Sri Lanka, whose leaves were traditionally used as support for writing. The sloping cover surfaces are decorated with framed floral scroll motifs, that are repeated on the upper edges of the box elevations, and scalloped leaf friezes.

The frontal and rear decoration follows a type of arrangement identical to the cover, featuring three lobate medallions with arabesque decorative motifs alternating with fan shaped palms, most certainly *Borassus flabellifer*, the Palmyra palm, a southern Asia autochthonous species. The lateral panels feature identical decoration but of one single medallion.

The present chest is closely similar to the well-known example (dim.: 40.0 × 55.0 × 32.0 cm) at the *Descalzas Reales* Monastery collection, in Madrid (inv. 00612591)⁴, although the latter does not feature decorative medallions, it does however include identical Palmyra palms and Chinese inspired lotus flower motifs. It would have probably entered this Royal Monastery of Barefoot Clarisses, as a gift from Empress Maria of Austria (1528 – 1603) destined to protect the Martyr Saint Margaret of Antioch's relics, which had been donated by the religious house's founder, Joana of Austria (1535 – 1573), Princess of Portugal, and sister to King Filipe II of Spain. Together with another two mother-of-pearl and turtle shell Gujarati chests, this latter example was part of the 'Relics Cabinet' (*Relicario*), formerly the Princess's private oratory.

⁴ SANZ, Ana García, GSCHWEND, Annemarie Jordan, 'Via Orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales', in *Reales Sitios 138* (1998), pp. 25–39, and pp. 29 and 31; and SANZ, Ana García, 'Relicarios de Oriente', in MOLA, Marina Alfonso, SHAW, Carlos Martínez (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales Españolas* (cat.), Madrid, Palacio Real de Madrid — Patrimonio Nacional, 2003, pp. 128–141, and pp. 130 and 135, cat. VII.1.

La somptueuse décoration complexe en tapis reflète l'influence durable du style timouride international, comme en atteste le couvercle dont le champ central arbore trois médaillons polylobés séparés par de hauts palmiers en miroir sur fond d'entrelacs végétaux, composés de fleurs de lotus stylisées d'inspiration chinoise et de rosettes à six pétales. On peut identifier ces palmiers comme appartenant à l'espèce dite talipot (*Corypha umbraculifera*), originaire de l'est et du sud de l'Inde et du Sri Lanka, dont les feuilles étaient traditionnellement utilisées comme support à l'écriture. Les faces inclinées du couvercle sont décorées d'entrelacs floraux encadrés d'une frise de motifs répétitifs en forme de feuille découpée, reprise sur toutes les faces de l'objet.

La décoration des faces avant et arrière suit une configuration semblable à celle du couvercle : trois médaillons polylobés ornés d'arabesques, séparés par d'exubérants palmiers en forme d'éventail, figurant certainement le palmier de Palmyre (*Borassus flabellifer*) originaire du sud de l'Asie. Les faces latérales présentent une décoration identique, composée d'un seul médaillon sur fond d'entrelacs végétaux et de fleurs de lotus.

Ce bahut est très semblable au célèbre coffre-reliquaire (dim. : 40,0 × 55,0 × 32,0 cm) du monastère de las Descalzas Reales, à Madrid (inv. 00612591).⁴ Si la décoration de l'ouvrage de Madrid n'inclut pas de médaillons, elle comporte des palmiers de Palmyre et des fleurs de lotus stylisées d'inspiration chinoise identiques. Les Descalzas Reales, couvent de Clarisses déchaussées sous protection royale, auraient peut-être reçu ce coffre en cadeau de l'impératrice Marie d'Autriche (1528 – 1603), qui l'aurait offert pour qu'il conserve les reliques de la martyre Sainte Marguerite d'Antioche, données par la fondatrice du couvent, Jeanne d'Autriche (1535 – 1573), princesse de Portugal. Rejoignant d'autres coffrets du Gujarat en nacre et écaïlle de tortue, il fut intégré à sa chambre des reliques, anciennement son oratoire privé.

Notre bahut du Gujarat a fait partie de la célèbre collection de Jim Dixon (1943 – 2020), architecte paysagiste connu pour sa précieuse collection de tapis et autres textiles. Ses vastes connaissances botaniques et sa passion pour les représentations artistiques du monde naturel ont pu motiver l'acquisition de cette pièce. Ce bahut subit quelques modifications probablement au XIXe ou au début du XXe siècle. Il perdit ses compartiments intérieurs et on ajouta aux ceintures du couvercle et de la base des frises en bois sculpté,

⁴ SANZ, Ana García, GSCHWEND, Annemarie Jordan, « Via Orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales », *Reales Sitios 138* (1998), pp. 25–39, en particulier aux pp. 29 et 31 ; et SANZ, Ana García, « Relicarios de Oriente », in MOLA, Marina Alfonso, SHAW, Carlos Martínez (éd.), *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales Españolas* (cat.), Madrid, Palacio Real de Madrid — Patrimonio Nacional, 2003, pp. 128–141, en particulier aux pp. 130 et 135, cat. VII.1.



The chest has belonged to the famous Jim Dixon (1942–2020) collection. Dixon was a landscape architect known for his rugs, and other historic textiles, collection. His vast botanical knowledge and his passion for artistic depictions of the natural world, might have encouraged the purchasing of this object that has, probably in the 19th or early 20th century, undergone some alterations to its appearance. In addition to the loss of the pigeon-holes that it originally had in its interior, it was also supplemented with carved wooden mouldings to the cover rim and raised socle, alongside brass corner fittings and lock plate, elements that have been recently removed to return the chest to its original appearance. The inner surfaces have also been restituted to their painted decoration, and the minor losses to the mother-of-pearl inlays refilled, according to traditional techniques and materials. The wooden socle, as well as the cast gilt copper mounts fitted to the original positions, are now compatible with those from other chests of identical production and chronology, in public and private collections. *HMC*

ainsi que des cornières et une serrure en laiton. Ces ajouts furent retirés lors d'une intervention récente, afin de rendre à l'ouvrage son apparence originale. On restaura l'intérieur d'origine peint et les petites pertes dans la décoration en nacre furent remplies au moyen de techniques et de matériaux traditionnels. La base en bois correspond désormais à celle des exemplaires connus appartenant à des collections publiques et privées, tout comme les ferrures en cuivre doré, en métal coulé, placées aux emplacements primitifs suivant le modèle d'ouvrages inscrits dans la même production et datant de la même période. *HMC*

18

A GUJARATI PEN CASE (QALAMDAN)

Teak, black mastic, mother-of-pearl, and shellac painting;
brass fittings

India, Gujarat, second half of 16th century

Dim.: 10,0 × 31,3 × 10,9 cm

F1352

Provenance: Private collection, Spain.

Gujarati luxury goods produced with precious and exotic raw materials, such as turtle shell and mother-of-pearl, were amongst the earliest Portuguese imports carried aboard the ships allocated to the India run. Gujarati mother-of-pearl caskets were, specifically, some of the first Indian objects to be mentioned in early 16th century royal inventories, both in Portugal and in France.

Objects originating from this Gujarati mother-of-pearl production can be split into two groups.¹ One first group that includes pieces fully manufactured in mother-of-pearl, or pieces formed by a wooden carcass onto which was applied an outer shell of this valuable material. And a second group, comprising of wooden objects coated in dark mastic, and inlaid with finely sliced mother-of-pearl elements forming complex geometric and floral patterns or, more

¹ See: DIGBY, Simon, 'The mother-of-pearl overlaid furniture of Gujarat: the holdings of the Victoria and Albert Museum', in SKELTON, Robert *et al.* (eds.), *Facets of Indian Art*, London, Victoria and Albert Museum, 1986, pp. 213–222; FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; FELGUEIRAS, José Jordão, 'Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works', in SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de São Roque — Santa Casa da Misericórdia de Lisboa — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128–155; SANGL, Sigrid, 'Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen', *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3 (2001), pp. 262–287; SANGL, Sigrid, 'Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista', in SOUSA, Francisco António Clode, PAIS, Teresa Azeredo (eds.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes — Museu, 2005, pp. 23–27; and SANGL, Sigrid, 'Begegnung der Kulturen: Indische Perlmutterobjekte mit deutschen Montierungen', in KRAUS, Michael, OTTOMEYER, Hans (eds.), *Novos Mundos — Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen* (cat.), Berlin — Dresden, Deutsches Historisches Museum — Sandstein Verlag, 2007, pp. 257–265.

18

ÉCRITOIRE DU GUJARAT (QALAMDAN)

Teck, mastic noir, nacre et peinture à la gomme-laque;
ferrures en laiton

Inde, Gujarat, seconde moitié du XVI^e siècle

Dim. : 10,0 × 31,3 × 10,9 cm

F1352

Provenance : Collection privée, Espagne.

Parmi les premiers objets ramenés d'Inde par les Portugais à bord des navires empruntant la route des Indes, on trouve de luxueux ouvrages produits au Gujarat en matériaux précieux et exotiques, comme de l'écaille de tortue ou de la nacre.

Les coffres en nacre du Gujarat figurent d'ailleurs parmi les premières pièces indiennes répertoriées dans les inventaires royaux au début du XVI^e siècle au Portugal et en France.

Les pièces en nacre produites au Gujarat peuvent être classées en deux groupes.¹ Le premier groupe inclut des objets intégralement en nacre ou à la nacre appliquée sur une structure en bois. Le second se compose d'ouvrages en bois recouverts de mastic noir et ornés d'incrustations en nacre finement découpée et figurant des motifs géométriques ou floraux complexes ou, plus

¹ Voir: DIGBY, Simon, «The mother-of-pearl overlaid furniture of Gujarat: the holdings of the Victoria and Albert Museum», in SKELTON, Robert *et al.* (éd.), *Facets of Indian Art*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1986, pp. 213–222; FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114–122; FELGUEIRAS, José Jordão, «Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works», in SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbonne, Museu de São Roque — Santa Casa da Misericórdia de Lisboa — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128–155; SANGL, Sigrid, «Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen», *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 3 (2001), pp. 262–287; SANGL, Sigrid, «Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista», in SOUSA, Francisco António Clode, PAIS, Teresa Azeredo (éd.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes — Museu, 2005, pp. 23–27; et SANGL, Sigrid, «Begegnung der Kulturen: Indische Perlmutterobjekte mit deutschen Montierungen», in KRAUS, Michael, OTTOMEYER, Hans (éd.), *Novos Mundos — Neue Welten. Portugal und das Zeitalter der Entdeckungen* (cat.), Berlin — Dresde, Deutsches Historisches Museum — Sandstein Verlag, 2007, pp. 257–265.





rarely, figurative of calligraphic motifs. The latter technique was adopted in the production of a variety of typologies, that included caskets, cabinets, games boards, large basins, writing cases such as the one described, and even round shields.

Probably emerging from the same production centres, both techniques favoured highly iridescent mother-of-pearl, in shades of pink, green and blue, extracted from the *Turbo marmoratus* shell, a marine gastropod once abundant in the Indian Ocean, in the large sized shells that were essential for producing the thick gauged marquetry compositions and double-walled constructions of domestic items.²

Our present knowledge of these sophisticated items derives from extant accounts compiled by European travellers' such as Pyrard de Laval, or by Abu'l-Fazl in his 1595 work *Ain-i Akbari*. In this account of Emperor Akbar's reign, Abu'l-Fazl ibn Mubarak (1555–1602), refers the Province of Ahmedabad as an export centre for this production made in Cambay, Surat, and in the capital city of Ahmedabad.³ Clues on manufactural dates for such objects can be inferred from the stylistic evolution observed in a group featuring figurative iconography, and from very rare, dated pieces. From this small latter group stand out two pen cases, from the Freer Gallery of Art, in Washington D.C. (inv. F1986.58a–c) and from the Benaki Museum, in Athens (inv. 10181), both signed by Shaykh Muhammad Munshi Ghaznavi and dated AH 995 (1587 CE).⁴

Our *qalamdan*, from the Persian for 'pen or quill case' fits into a reduced assemblage destined for storing pens, quills, and other writing paraphernalia. Resting onto two rails, it is composed of dovetail joined teak panels coated in black mastic and inlaid in finely sliced mother-of-pearl elements composing intricate decorative motifs. The attractive design follows the International Timurid style through an ogival reticulated pattern of stylized lotus flower scrolls, of Chinese origin, and comma-shaped foli-

rarement, des dessins figuratifs ou des inscriptions calligraphiques. Ce second groupe comprend des coffres, des écrivoires à abattant et des écrivoires à l'image de notre exemplaire, des plateaux de jeu à double face, mais aussi de grands bassins et même des boucliers.

Ces deux techniques, sans doute employées dans les mêmes centres de production, utilisaient de la nacre extrêmement iridescente, de couleur rose, verte et bleue, provenant de la coquille du *Turbo marmoratus*, gastéropode marin courant dans l'océan Indien, dont la taille était adaptée à la marqueterie épaisse et aux doubles parois des objets à usage domestique.²

Les connaissances que l'on possède sur cette production s'appuient sur les récits de voyageurs européens, comme celui de Pyrard de Laval, mais aussi sur le texte *Ain-i-Akbari* de l'écrivain et historiographe persan Abul al-Fazl, écrit en 1595. Dans sa chronique du règne de l'empereur Akbar, Abul al-Fazl ibn Mubarak (1555–1602) mentionne la province d'A Ahmedabad en tant que centre d'exportation de ce type d'ouvrages fabriqués à Khambhat, Surate et dans la capitale, Ahmedabad.³ Des informations concernant leur date de production nous sont fournies grâce aux variations stylistiques observées sur un ensemble de pièces, notamment celles qui incluent des motifs figuratifs, et à de rares objets datés. Ainsi, deux écrivoires, l'une appartenant à la Freer Gallery of Art, à Washington (inv. F1986.58a–c), et une autre conservée au Musée Benaki, à Athènes (inv. 10181), portent la signature de Shaykh Muhammad Munshi Ghaznavi et la mention «AH 995», c'est-à-dire 1587.⁴

Notre écrivoire, appelée en persan *qalamdan*, «boîte à calame [ou à plume]», s'inscrit dans un petit groupe d'objets employés pour ranger des calames, des plumes et autres outils d'écriture. Reposant sur deux règles en bois, elle est constituée de panneaux en teck assemblés les uns aux autres et recouverts de mastic noir, orné d'incrustations en nacre finement découpées et formant des motifs complexes. L'ornementation de ce *qalamdan* correspond au

² See: CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 28–37.

³ ALLAMI, Abu'l-Fazl, *Ain-i-Akbari*, ed. H. Blochmann, vol. 1, Calcutta, Rouse, 1873, pp. 485–486.

⁴ BALLIAN, Anna, *Benaki Museum. A Guide to the Museum of Islamic Art*, Athens, Benaki Museum, 2006, p. 180, cat. 248.

² Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 28–37.

³ ALLAMI, Abu al-Fazl, *Ain-i-Akbari*, éd. H. Blochmann, vol. 1, Calcutta, Rouse, 1873, pp. 485–486.

⁴ BALLIAN, Anna, *Benaki Museum. A Guide to the Museum of Islamic Art*, Athènes, Benaki Museum, 2006, p. 180, cat. 248.



age. A similar Timurid composition can be identified in a large, recently published casket of identical production.⁵ Additionally, our box features discreet brass corner brackets, hinges and lock escutcheon, its inner surfaces being coated in bright red shellac. The underside is defined by blue and yellow decoration of stylized Timurid floral motifs.

In addition to the other two items of the same group that were mentioned above, one of sliding flat top, we must also refer another single-drawer case (dim.: 6.3 × 34.6 × 7.6 cm) with calligraphic decorative motifs and shellac painted floral decoration to the drawer inner panels, from the Los Angeles County Museum collection (inv. M73.5.340). Unlike the mentioned examples, likely made for the local market, our *qalamdan* was most likely destined for exporting to Europe. *HMC*

⁵ See: CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 31–36, cat. 23, figs. 12–13.

style timouride international : composition ogivale formée d'enroulements de fleurs de lotus d'origine chinoise et de feuilles en forme de virgule. On retrouve une ornementation similaire sur un grand coffre issu de cette production et récemment publié.⁵

L'intérieur de notre pièce est revêtu de gomme-laque rouge brillant, tout comme la face inférieure, également agrémentée de motifs floraux stylisés jaunes et bleus dans le style timouride.

Ses ferrures incluent des cornières, des charnières et une platine de serrure en laiton.

Parmi les autres écritoires inscrites dans le même groupe, citons notamment les deux ouvrages mentionnés ci-dessus d'Athènes et de Washington (à abattant coulissant), ainsi qu'une autre en forme de tiroir (6,3 × 34,6 × 7,6 cm), décorée de motifs calligraphiques et de branches fleuries peintes à la gomme-laque sur les faces latérales du tiroir intérieur, appartenant au Los Angeles County Museum (inv. M73.5.340).

Contrairement aux exemplaires cités, probablement conçus pour le marché local, notre *qalamdan* a probablement été fabriqué pour être exporté en Europe. *HMC*

⁵ Voir : CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 31–36, cat. 23, fig. 12–13.

Indo-Portuguese furniture

Mobilier indo-portugais

The classification of 'Indo-Portuguese Art' is applied to a large group of objects and artefacts that were manufactured in and originate from the former Portuguese State of India, particularly from the Malabar Coast workshops operating from Goa and Cochin, two major commercial outposts that would reach their zenith in the 16th and 17th centuries.

Soon after Vasco da Gama opened the sea route to India in 1498, the Portuguese Crown defined a clear and aggressive expansionist policy, focusing intensely on developing and securing a permanent contact with Asia, which, beyond the evangelical arguments, had a strong and undeniable commercial purpose.

Domestic furniture, as it was known in Europe, had no counterpart in early 16th century India. That fact drove the need for the new colonising elites to commission replicas or adaptations of the various typologies required, following European prototypes, which the local cabinet makers readily adapted to their traditions and decorative references.

It is therefore possible to suggest that India's role in the History of Furniture from the 16th century onwards is related to this reinterpretation and adaptation of European typologies and decorative models, which were reworked in local and exotic materials and impacted by local iconography, symbolism and decorative detail. It was this successful symbiosis that created the concept of an Indo-Portuguese style, whose production would become highly admired and desirable in the West, rapidly acquiring an allure of exotic luxury, status and good taste.

This interesting and successful miscegenation of differing cultural references can be admired in the outstanding extant piec-

L'« art indo-portugais » désigne les pièces fabriquées dans l'ancien Empire portugais d'Inde, essentiellement dans les ateliers de la Côte du Malabar, et en particulier à Goa et à Cochin qui faisaient souvent office d'entrepôts à la croisée de plusieurs routes. Ce style connut son apogée aux XVI^e et XVII^e siècles. À partir de 1498, la couronne portugaise mit en place une politique d'expansion qui établissait un contact permanent avec l'Asie. Au-delà du dessein de christianisation — l'une des mesures proclamées pour justifier l'expansion —, les intérêts commerciaux demeuraient de première importance.

La fabrication du mobilier domestique, tel qu'on le conçoit en Europe, n'était pas traditionnelle en Inde avant le XVI^e siècle, ce qui incita les colonisateurs à se munir de prototypes européens adaptés à leur mode de vie. Ces modèles furent par la suite copiés par les autochtones, se destinant à la fois au marché local et à l'exportation.

C'est ainsi que le rôle de l'Inde dans l'histoire du mobilier consista, en grande partie, à transformer et à adapter des typologies et des morphologies occidentales, tout en leur conférant un caractère local. Cette singularité se manifeste dans le choix des matériaux, ainsi que dans l'iconographie, le symbolisme, la densité et les détails décoratifs, donnant naissance au genre de meubles appelé « indo-européens », fortement admirés et convoités en Occident. La fascination et l'attraction suscitées par ce style au XVII^e siècle lui conféra le statut de mobilier de luxe — des pièces résultant d'un remarquable croisement de cultures qui coexistaient paisiblement et avec élégance dans un même meuble.

En témoignent les exemplaires de mobilier liturgique et civil exposés dans certains musées et collections particulières,

es preserved in international museums and private collections, testifying to the creative strength of this hybrid Indo-Portuguese production throughout the Modern Age.

Some of the most relevant and admired examples of Indo-Portuguese furniture are certainly the pieces with elaborate inlaid decoration that were so attractive to 17th century taste. Usually made in teak they are often elaborately inlaid in sissou and ebony, occasionally with plain or dyed ivory elements, and often adorned with pierced metal mounts. This inlaying technique, favoured by Indian cabinet-makers, enhances the interesting dark/light effect and is of great visual impact and aesthetic harmony.

The decorative language adopted by Indian cabinet makers in the manufacturing of these highly desirable pieces is also deeply rooted in Hindu models full of subtle contrasts of light and shade, geometric patterns, elaborate stylised floral motifs often associated to human, animal or mythological figures.

It is safe to argue that Furniture is one of the most successful chapters in the context of Indo-Portuguese Decorative Arts. In no other area was the fusion between east and west so successfully achieved. ✨

qui attestent de la force créative de la production luso-indienne à l'Époque Moderne.

Signalons la magnifique décoration de marqueterie qui leur confère brillance et éclat, en parfait accord avec le goût européen. Le plus souvent, ils sont constitués d'une structure en bois de teck décorée d'incrustations d'ébène et de sesham, voire d'ivoire naturel ou teinté, et sont garnis de ferrures découpées en métal doré. La technique de marqueterie soulignée par l'effet de clair-obscur dote les pièces d'un grand équilibre esthétique, donnant l'illusion de volume et de richesse ornementale. Ce langage décoratif, plein de contrastes d'ombre et de lumière, est clairement d'influence hindoue. Il se décline en découpages géométriques, en motifs végétaux stylisés et composites, auxquels se mêlent figures humaines, animales et mythologiques.

Le mobilier constitue, sans aucun doute, l'un des plus brillants chapitres de l'art indo-portugais. Il semblerait en effet qu'en aucun autre domaine l'Orient et l'Occident n'aient fusionné de façon aussi homogène. ✨

19

AN INDO-PORTUGUESE CHAUL PAINTED VENTÓ

Wood, dyed shellac and silver

India, probably Chaul, early 17th century

Dim.: 30.0 × 27.0 × 36.5 cm

F1396

Provenance: Private Collection, Paris.

Such rare storage furniture typologies — boxes with one door to their narrower sides, opening towards the right and featuring inner drawers of various formats — became known in Portuguese as *ventó*, from the Japanese word *bento*. Nonetheless, and according to the earliest Nippo-Portuguese dictionary, the '*Vocabulario da lingua de Iapam*', published in 1603, the Japanese *bentō*, refers, even nowadays, to a food box.

The original Japanese prototype for the *ventó* is known as *kakesuzuri-bako*, literally a 'portable writing box'. However, when featuring a single door to one of its shorter sides, and robust safe like hardware, this box is named *dansu*, or 'sea chest' — a 'seal box' destined for storing writing paraphernalia or valuables such as coins.¹

As such, and contrary to most other typologies, the *ventó* reflects a Japanese, rather than a European model, a detail that grants it a unique position in the context of Asian made furniture for the European market.

Of teakwood carcass (*Tectona grandis*), this *ventó* features unique bright coloured and vibrant shellac painted decoration, characterised by three horizontal rows of stylized flowering plants, bushes and trees, on all its outer elevations and inner door. This rug-like pattern composition comprises of large central grounds filled with floral rows, whose stylization does not allow for botanical identification, and narrow, purely geometrical borders.

The box silver fittings include ring pulls, hinges and a shield shaped and pierced lock escutcheon that is reminiscent of European

¹ CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15.

19

AN INDO-PORTUGUESE VENTÓ DU CHAUL

Bois, gomme-laque colorée et argent

Inde, probablement Chaul, début du XVIIe siècle

Dim. : 30,0 × 27,0 × 36,5 cm

F1396

Provenance : Collection privée, Paris.

Ce rare et important meuble de rangement — un cabinet à porte frontale ouvrant vers la droite, doté de tiroirs intérieurs de tailles diverses — est appelé « *ventó* » en portugais, mot qui vient du japonais « *bentō* ». Cependant, selon la définition du premier dictionnaire japonais-portugais, le *Vocabulario da Lingoa de Iapam* publié en 1603, le terme japonais « *bentō* », désignait, et désigne encore, une boîte à déjeuner. Le prototype original japonais, qui servit de modèle au *ventó*, est appelé en japonais « *kakesuzuri-bako* », qui signifie littéralement « boîte-écrivain portable ». Avec sa porte à l'avant et ses ferronneries le rendant inviolable comme un coffre-fort, cet objet est appelé « *dansu* », autrement dit « malle de navire » : c'est une boîte servant à conserver des outils d'écriture et des objets de valeur tels que des monnaies, munie d'une porte unique articulée par des charnières et agrémentée de ferrures complexes.¹ Au sein du mobilier asiatique, le *ventó* est un cas unique de pièce fabriquée pour le marché européen dont la forme est d'origine locale, donc asiatique et non européenne comme la plupart des autres types de meubles connus.

Ce *ventó* est en teck (*Tectona grandis*) et il arbore une décoration exceptionnelle, peinte à la gomme-laque de couleurs vives et vibrantes, figurant trois rangées horizontales de plantes fleuries stylisées, d'arbustes et d'arbres, sur toutes ses faces extérieures — à l'exception de la face inférieure — ainsi que sur la face intérieure de la porte frontale. Cette décoration est en tapis, organisée en grands champs centraux entièrement occupés par les rangées florales — dont le degré de stylisation ne permet pas d'identifier les espèces botaniques —, entourés de bordures étroites purement géométriques.

¹ CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15.



Mannerist heraldic. Also of far eastern influence, as expected in this type of object and production, the metalware finely chiselled ornamentation of foliage scrolls and *ruyi* shaped motifs, does however reveal Chinese, rather than Japanese, inspiration.

Once open, the box exhibits a group of five different drawers arranged over four tiers, with a larger, double height square drawer to the lower left side, their brightly dyed shellac painted decoration following a reticulated textile pattern of stylized serrated leaves and white highlighted three petalled flowers.

This *ventó* belongs to a specific group of boxes featuring dyed shellac decoration. Despite the existence of furniture with identical ornamentation produced in India's north-western coast for exporting to the Portuguese and other European markets, this cluster suggests an entirely different origin.² Recent documental research points to Chaul, then a part of Portuguese India's northern province, and modern day Revdanda Fort, in Maharashtra, as the origin for this uncommon production.³

In his travel journal, François Pyrard de Laval (ca. 1578 – ca. 1623), refers that '[Chaul's] main production are the silks fabrics, made in such quantities that almost supply the needs of Goa and all of India, being completely different from those made in China'. Besides these silk textiles, this author also reports that Chaul produces 'a large quantity of caskets, chests, boxes and writing cabinets in the manner of China and very well made' and 'lacquered cots and beds of every colour'.⁴

In addition to our recently identified example, only a handful of similarly decorated *ventós* are known. Two of these, from the Celso Roboredo Madeira Almendra collection, were for several decades exhibited at the National Museum of Ancient Art, in Lisbon. One other, (dim.: 36.5 × 33.0 × 46.0 cm), of floral reliefs decoration similar to one of the above, belongs to the Távora-Sequeira Pinto collection, in Oporto.⁵ Both of black coloured ground surface, they feature more formal floral arrangements, possibly inspired by contemporary botanical prints.

The inner door and drawer fronts of the Roboredo Madeira *ventó* feature scenes depicting Portuguese architectures, including a church, couples attired in contemporary Portuguese costume, and even African servants holding parasols, as well as peculiar

Les ferrures en argent incluent les poignées en anneau des tiroirs intérieurs, les deux charnières de la porte frontale et la platine de serrure ajourée et découpée en forme d'écu, réminiscence de l'héraldique maniériste européenne. Dotées de la même influence extrême-orientale emblématique de ce type d'objet et de cette production, la décoration finement ciselée des ferrures se caractérise par une influence chinoise et présente des entrelacs végétaux et des motifs en forme de sceptre *ruyi*.

L'intérieur de l'ouvrage comporte cinq tiroirs de tailles diverses disposés en quatre rangées, dont le plus grand, carré, de la hauteur de deux rangées, occupe la moitié inférieure gauche. La décoration peinte à la gomme-laque colorée sur la face avant des tiroirs reprend un motif textile en maille composé de feuilles dentées stylisées et de fleurs à trois pétales rehaussés de blanc.

Ce *ventó* s'inscrit dans un groupe rare de pièces à la forme similaire, décorées à la gomme-laque colorée. En dépit de l'existence de pièces de mobilier décorées à la gomme-laque colorée produites dans les centres de production du nord de l'Inde, le long de la côte occidentale, et destinées à l'exportation vers le marché portugais et d'autres marchés européens, ce groupe de *ventós* semble se rattacher à un centre de production totalement différent.²

Ainsi, une preuve documentaire récemment analysée situerait leur production à Chaul (actuel fort Revdanda, dans l'État du Maharashtra), faisant à l'époque partie de la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde.³ François Pyrard de Laval (ca. 1578 – ca. 1623), dans son récit de voyage, affirme que «la principale marchandise [de Chaul], [ce] sont les soies qui s'y trouvent en telle quantité qu'elles fournissent presque seules Goa et toute l'Inde, et [c]est tout autre chose que celle de la Chine». Outre ces textiles de soie, nous informe Laval, Chaul produit «grand nombre de coffres, boîtes, étuis, cabinets [à la] façon de la Chine, très riches et bien élaborés», ainsi que «des couches et châlits peints de laque de toutes [les] couleurs». ⁴

Hormis cet exemplaire récemment identifié, on ne connaît qu'une poignée de *ventós* arborant une décoration similaire. Deux d'entre eux sont inclus dans la collection de Celso Roboredo Madeira, à Almendra (Portugal), et furent exposés pendant plusieurs dizaines d'années au musée national d'Art ancien à Lisbonne. Un autre (dim. : 36,5 × 33,0 × 46,0 cm), présentant une décoration florale en relief semblable à celle de l'un des *ventós* de la collection Roboredo Madeira,

² Regarding this production, see: CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 86–88.

³ Regarding Portuguese ruled Chaul and the type of export furniture therein produced, see: CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 104–108.

⁴ LAVAL, François Pyrard de, *Voyage de Pyrard de Laval aux Indes orientales (1601–1611)*, ed. BOUCHON, Geneviève, CASTRO, Xavier de, vol. 2, Paris, Chandeigne, 1998, p. 757.

⁵ CARVALHO, Teresa Nobre de, SERRA, Clara, *As Flores do Imperador. Do Bolbo ao Tapete* (cat.), Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, 2018, p. 24, cat. 26.

² À propos de ces objets décorés à la gomme-laque, voir CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 86–88.

³ À propos de Chaul sous domination portugaise et le type de mobilier pour l'exportation que l'on y produisait, voir CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 104–108.

⁴ LAVAL, François Pyrard de, *Voyage de Pyrard de Laval aux Indes orientales (1601–1611)*, éd. BOUCHON, Geneviève, CASTRO, Xavier, vol. 2, Paris, Chandeigne, 1998, p. 757.



hunting depictions such as a Franciscan friar shooting birds with an arquebus, hunters on horseback, and scenes with tigers and deer. All these aspects corroborate the suggestion of Portuguese ruled Chaul as its likely production centre.

On its door interior, of bright orange-red ground, the second Roboredo Madeira box depicts a landscape with a Portuguese building, with characteristic high pitched tiled roof, and a large flowering tree like the one present on our box.

All these examples, contrary to the varnished furniture produced in northern India, namely in Sindh and in the European taste, share a common far eastern, or even a Chinese influence, in their ornamental grammar. The present *ventó* textile patterning of floral reticulated motifs does most certainly suggest a more southern Indian artistic tradition. *HMC*

appartient à la collection Távora-Sequeira Pinto, à Porto.⁵ Ces deux *ventos* sont ornés de compositions florales plus formelles sur fond noir, possiblement inspirées de gravures botaniques européennes de l'époque. Le premier des deux, inscrit dans la collection Roboredo Madeira, comporte des scènes sur la face intérieure de la porte et sur les faces avant des tiroirs représentant des éléments architecturaux d'origine portugaise, dont une église, ainsi que des couples en costume portugais de l'époque et des serviteurs noirs portant des ombrelles pour protéger leurs maîtres. On y aperçoit également de curieuses scènes de chasse : prêtre franciscain tuant des oiseaux avec son arquebuse, chasse à cheval et combats d'animaux, dont des tigres tuant des cerfs. Tous ces éléments corroborent l'identification de Chaul sous domination portugaise comme centre de production des ouvrages. Le second *ventó* de la collection Roboredo Madeira, sur fond rouge orangé vif, présente sur la face intérieure de sa porte un paysage avec une construction d'origine portugaise, caractérisée par les typiques toits hauts pyramidaux revêtus de tuiles, et un grand arbre fleuri semblable à ceux de notre pièce.

Contrairement aux pièces de mobilier décorées à la gomme-laque fabriquées dans le nord de l'Inde — notamment dans le Sind et dans le goût européen —, tous ces *ventós* ont en commun une conception d'influence extrême-orientale, voire chinoise. La disposition textile de la décoration florale de notre pièce, avec son motif en maille, la rattache aux traditions artistiques situées plus au sud du sous-continent indien. *HMC*

⁵ CARVALHO, Teresa Nobre de, SERRA, Clara, *As Flores do Imperador. Do Bolbo ao Tapete* (cat.), Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian, 2018, p. 24, cat. 26.

20

A SUFI DECORATION GUJARATI WRITING CABINET

Teak, sissoo, ebony, ivory, green dyed bone, sandalwood, brass, and iron; brass fittings

India, Gujarat, ca. 1580–1620

Dim.: 28.4 × 21.0 × 16.0 cm

F1358

Provenance: Edric van Vredenburg collection, Brussels.

This rare fall front cabinet was made in Gujarat ca. 1580–1620.¹ Its teakwood (*Tectona grandis*) carcass is veneered in sissoo (*Dalbergia latifolia*) and inlaid in teak, ebony, ivory, green dyed bone, and brass filleting, forming elaborate decorative marquetry compositions. The brass hardware elements comprise of the front lock escutcheon and the inner drawer pulls.² The outer surfaces, as well as the inner fall front writing top, feature carpet-like compositions centred by figural scenes, framed by peripheral borders of stylized Chinese inspired cloud motifs, that seem to be unique to this specific writing cabinet.

Unlike other extant pieces of identical origin, the archetypal ornamental motifs of symmetrical flowering branches and birds are, in this instance, complemented by Iranian style, rather off the scale figures.

The front and lateral elevations are characterized by two male figures in Iranian attire flanking a flowering tree. An older man, seemingly a scholar or a sage, reclining and reading a book, and another, a kneeling youth, reading a *safineh*, an oblong shaped book, probably of poetry. The latter is portrayed in a sleeveless tunic over a shirt, or *pirahan*, and both display large turbans, characteristic of the Safavid period. Contrasting with these motifs, the

¹Regarding this production see: CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 10–58.

²For a cabinet of this origin at the Victoria and Albert Museum collection (inv. 122–1906), but without the Persian figures, see: JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15. and CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.

20

ÉCRITTOIRE DU GUJARAT DÉCORÉ AVEC UN THÈME SOUFI

Teck, sesham, ébène, ivoire, os teint en vert, santal, laiton et fer; ferrures en laiton

Inde, Gujarat, vers 1580–1620

Dim. : 28,4 × 21,0 × 16,0 cm

F1358

Provenance: Collection Edric van Vredenburg, Bruxelles.

Cette rare et importante écritoire à abattant a été produite au Gujarat vers 1580–1620.¹ Comportant une structure en teck (*Tectona grandis*), elle est recouverte de plaque de sesham (*Dalbergia latifolia*) et décorée d'incrustations en teck, ébène, ivoire, os teint en vert et fil de laiton. La structure du fond des tiroirs est en teck et en ébène.

Les ferrures en laiton incluent la platine de serrure de la face avant et les poignées des tiroirs intérieurs.²

La décoration des faces extérieures et de la face intérieure de l'abattant est en tapis. Elles arborent des scènes figuratives dans le champ central, entourées d'une bordure de nuages stylisés d'inspiration chinoise, un motif exceptionnel qui fait la singularité de cette écritoire.

Se distinguant des autres écritoires issues de cette production du Gujarat, la décoration de cette pièce se compose, outre du motif typique des plantes fleuries symétriquement disposées et parsemées d'oiseaux, de personnages de grande dimension dans le style persan. Sur la face avant et les faces latérales, deux figures masculines se font face de part et d'autre d'un arbre fleuri : l'une représente un homme âgé sous les traits d'un sage lisant un livre, l'autre, un jeune homme lisant un *safineh*, livre oblong, probablement de poésie. Le jeune homme est habillé d'une tunique à manches courtes au-dessus de

¹À propos de cette production, voir: CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 10–58.

²À propos d'une écritoire de la même production mais sans les figures persanes, appartenant au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 122–1906), voir: JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15. Voir aussi CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.




top panel surface features two floor seated female figures, with one knee resting on the ground and playing tambourines.³ These figures, rather than following a regular Gujarati portraiture style, copy the pictorial Iranian model that is evident in contemporary Safavid paintings and in luxurious figural silk textiles.⁴

Made according to the same techniques, with brass pins fixing the larger inlaid elements, and adopting the same materials, ivory and dyed bone of incised black highlighted lines, the figures are contemporary to the box and represent iconographic inclusions, certainly resulting from a specific commission, for which the cabinetmaker adapted a writing cabinet routinely made for the Portuguese market but restyled for an Iranian customer or for an Indian of Persian cultural sensibilities.

When open, the cabinet would originally expose six drawers arranged in three tiers: one long upper drawer, now missing, a central double-height square drawer, and two pairs of smaller, identical drawers. The drawer fronts, of inlaid decoration, are defined by flowering branches flanked by mirrored face-to-face hares. Similarly to the other box surfaces, the inlaid motifs include green dyed bone elements that lend added sophistication and contrast to the marquetry surface. Alongside teak, the drawer bottoms are cut in ebony.

The central drawer displays a couple in local Indian costume, probably emphasizing the marriage character often associated to this type of object. The male figure is attired in *jama* (coat), *pay-jama* (tight fitting trousers), *patka* (waist band) e *kulahdar* (small turban), while the female features *ghaghra* (long pleated skirt), *odhani* (transparent veil) over the head, and a *choli* (fitted short bodice).


This Gujarati writing cabinet seems to correspond to a unique example of adaptation to the demands of an Iranian or Indian-Persian customer, for a product generally destined to the European market. Its iconography, derived from painted models and Safavid silk textile patterns, is an unequivocal demonstration of the Indian artisans capacity for adapting its artistic productions to a widely varied clientele.  HMC

sa chemise, ou *pirahan*; les deux personnages portent un turban typique de la période safavide. Par contraste, la face supérieure de l'objet est ornée de deux femmes agenouillées, jouant du tambourin.³ Au lieu de suivre le style de représentation habituel du Gujarat, ces figures reprennent des motifs de la peinture iranienne safavide et des luxueux panneaux en soie de cette période.⁴ Réalisés selon les mêmes techniques que les motifs des autres faces (épingles en laiton pour fixer les plus grandes incrustations) et à l'aide des mêmes matériaux (ivoire et os teint en vert avec lignes incisées soulignées de noir), ces personnages datent de la même époque que l'écrivoire; il s'agirait ainsi d'un ajout iconographique correspondant à une commande spécifique, visant à adapter l'ouvrage, habituellement conçu pour être exporté vers le marché portugais, à la demande d'un client iranien ou indien à forte influence persane.

Une fois ouverte, cette écrivoire présente six tiroirs disposés sur trois rangées (dont la rangée supérieure, la plus longue, a aujourd'hui disparu), avec un tiroir carré, central, de plus grande dimension.

La décoration marquée de la face avant des tiroirs consiste en des plantes fleuries entourées de deux lièvres placés face à face. Tout comme sur les autres faces de l'objet, les incrustations incluent de l'os teint en vert, conférant une plus grande richesse et un plus grand contraste à l'ouvrage de marqueterie.

La face avant du tiroir central est ornée d'un couple face à face, habillé d'un costume local indien, choix iconographique probablement destiné à renforcer le caractère nuptial de ce type d'objets. La figure masculine porte un *jama* (veste longue), un *pay-jama* (pantalon moulant), un *patka* (longue ceinture) et un *kulahdar* (petit turban), tandis que la figure féminine est vêtue d'un *ghaghra* (jupe longue plissée), d'un *odhani* (long voile transparent) sur la tête et d'un *choli* (blouse courte et moulante).

Cette écrivoire du Gujarat semble représenter un cas unique d'adaptation d'un produit, habituellement conçu pour être exporté vers le marché européen, aux exigences d'un client iranien ou indien à forte influence persane. Son iconographie, puisant dans la peinture et dans les luxueux textiles de soie safavides, surgit comme un puissant témoignage de la capacité d'adaptation des artistes indiens aux demandes des différents clients.  HMC

³For a similar depiction of tambourine players, see a painting portraying a 'Prince being entertained at night in the countryside', attributed to Muhammad Qasim, Isfahan, ca.1650 at the British Museum, London, inv. 1920,0917,0.275 — see: CANBY, Sheila R., *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, London, The British Museum Press, 2009, pp. 226–227, fig. 73.

⁴Regarding Safavid Iran and its art, see: MELIKIAN-CHIRVANI, Assudullah Souren, *Le chant du monde. L'Art de l'Iran safavide 1501–1736*, Paris, Somogy, 2007; and CANBY, Sheila R., *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, London, The British Museum Press, 2009.

³Pour une représentation similaire de joueuses de tambourin, voir la peinture *Les divertissements d'un prince la nuit à la campagne*, attribuée à Muhammad Qasim, Isfahan, vers 1650, appartenant au British Museum, à Londres, inv. 1920,0917,0.275 — voir: CANBY, Sheila R., *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, Londres, The British Museum Press, 2009, pp. 226–227, fig. 73.

⁴À propos de l'Iran safavide et de ses arts, voir: MELIKIAN-CHIRVANI, Assudullah Souren, *Le chant du monde. L'Art de l'Iran safavide 1501–1736*, Paris, Somogy, 2007; et CANBY, Sheila R., *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran*, Londres, The British Museum Press, 2009.



NOTES ON A MUGHAL TABLETOP CABINET

Small sized teakwood cabinet, characterised by decorative compositions of inlaid exotic timbers, and part-engraved white and green dyed ivory elements, fixed to the carcass by small brass pins and enhanced by silver filleting. This type of luxury production was unique to the Mughal ruled western Indian regions of Sindh and Gujarat.

When open, the cabinet interior reveals an arrangement of variously sized drawers distributed over three tiers. Comparative analysis with other identical boxes, suggests with some certainty, that the missing full length upper drawer would simulate a sequence of three small drawer fronts, separated by ivory veneered divider frames, in an arrangement reinforcing the harmonious symmetry rules repeatedly typified in this typology.

The drawer fronts decorative compositions follow a pattern that is common to the cabinet's other exposed surfaces; the presence of a stylised, centrally placed flowering tree that evokes a garden, and remits to a terrestrial image of Paradise. This simultaneously symbolic and allegoric imagery, emerging from an evidently Persian heritage, becomes the main subject of an iconographic repertoire that is enhanced by inlaid metal thread branches. On the frontal elevation, a depiction of a young male with an older wise man or scholar. Excepting the top panel, this theme is repeated on all the cabinet's exterior planes, as well as on the fall front inner writing surface.

NOTES D'ÉTUDE SUR UN CABINET MOGHOL

Ce cabinet miniature à abattant, en bois de teck, présente un répertoire décoratif incrusté en bois exotiques, ivoire et os teinté (vert), partiellement gravé, enrichi de picots de laiton et de filets d'argent.

Ce travail est caractéristique des productions luxueuses des anciens territoires de l'Inde Moghole de l'Ouest, Sind ou Gujarat.

L'abattant ouvert découvre une série de tiroirs de différentes tailles. La comparaison avec des cabinets de même typologie permet de penser que le tiroir supérieur (manquant ici) simulait une succession apparente de trois tiroirs, séparés les uns des autres par des méplats en ivoire; ceux-ci étant situés dans la continuité des bandes verticales cernant le tiroir central inférieur, répondant aux règles de symétrie de construction usitée sur ce type de cabinet, tout en conférant à l'ensemble une belle harmonie.

L'abattant fermé présente une rencontre entre un jeune homme et un vieux sage. Ce thème se retrouve à l'identique sur toutes les faces du cabinet à l'exception de la face supérieure du cabinet qui représente des musiciennes jouant du tambourin.

Les saynètes représentées tant sur les façades des tiroirs que sur chaque face du cabinet, présentent une caractéristique similaire. En effet, la composition de chaque scène figurée est systématiquement ordonnancée autour d'un motif central stylisé: un arbre fleuri évoquant l'espace d'un jardin, image terrestre du Paradis.



DECORATIVE REPERTOIRE

THE CABINET'S INTERIOR

THE TREE OF LIFE

On the main drawer front, an elegantly dressed couple is portrayed in profile. Both figures seem to point to the Tree of Life emerging in front of them, which features a bird centrally perched in the canopy and flowering branches terminating in elegant scrolls. In contemporary codified language, birds associated to flowering trees were references to the Garden of Paradise, a theme favoured by 17th century Mughal miniature painters.

The remaining drawer fronts feature small, mirrored face to face animals, probably rabbits, flanking small mounds from which emerge stems of bifid leaves. These mammals, alongside hares, are often associated to nature's fertility.

At each drawer frame outer edge, another bifid stem seems to enclose the figurative space, reinforcing the suggestion of a walled garden, also highlighted by the composition's axial symmetry and repetition.

Idyllic and Edenic scenes such as these, correspond to a classical grammar that was already present in the second half of the 16th century. The tree is a strong and ancient life symbol. In ancient Persian thought, as in Mughal India, this tree is leafy, flowering and populated with birds. Alluding to a feeling of belonging and attachment, it evokes the strength of life and its origins, symbolising the axis that joins the various world levels, and acting as the link between earth and heaven.

THE GARDEN OF PARADISE

Historians seem to agree that the Persians created the Art of Gardens. They invented those enclosed spaces protected from wild beasts, undesirable thugs, sand, and the unforgiving semi-desert climate of their homeland. Persian gardens evolved in a variety of formal typologies tightly ruled by geometry, and by the proposition of a terrestrial image of Paradise. Significantly, the ancient Persian expression for «walled garden» was *pari-daiza*, and as such, Persian gardens emerged as a divine metaphor for divine order, unity, and harmony. They were first and foremost, a landscaped

Cette image allégorique et symbolique, issue de l'héritage persan, constitue le sujet principal du répertoire iconographique de ce cabinet, comme en témoigne le traitement particulier des arbres avec leurs branches réalisées en fils d'argent. Il écarte ainsi toute interprétation profane des sujets en privilégiant une approche plus hermétique.

ANALYSE DU RÉPERTOIRE DÉCORATIF DU CABINET

L'INTÉRIEUR DU CABINET

L'ARBRE DE VIE

Le tiroir principal représente un couple figuré de profil, richement vêtu. L'homme et la femme semblent désigner par leur gestuelle l'arbre de vie dont l'extrémité des tiges fleuries se terminent en volutes. Un oiseau est perché au centre de l'arbre. Dans le langage poétique et codé de l'époque, les oiseaux associés à des arbres fleuris font systématiquement référence au jardin de paradis et comptent parmi les sujets de prédilection des miniaturistes de l'époque.

Les autres tiroirs présentent des petits animaux, probablement des lapins, placés systématiquement de part et d'autre d'un monticule de terre d'où émergent des faisceaux de tiges aux feuilles bifides. Ces animaux sont dessinés en position inversée tel leur reflet. Le lièvre ou le lapin sont traditionnellement rattachés à la fécondité de la nature. À chaque extrémité du cadre, une autre tige feuillagée vient refermer l'espace, accréditant l'illusion d'un jardin, image renforcée par la répétition des saynètes.

La composition d'ensemble de ces décors est régie par les règles de la symétrie axiale et de l'image en miroir.

Les représentations paradisiaques et édéniques figurant sur les tiroirs de ce cabinet correspondent à un répertoire classique déjà mis en place dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Le motif de l'arbre est un symbole de vie important et très ancien. Dans la conception persane passée comme dans celle de l'Inde moghole, cet arbre est feuillu, porteur de fleurs et peuplé d'oiseaux. Faisant référence à un sentiment d'ancrage, il évoque la force de la vie et ses origines. Il symbolise l'axe de correspondance des différents niveaux du monde et sert de lien entre la terre et le ciel.

JARDINS DE PARADIS

Les historiens s'accordent à reconnaître que les Persans ont conçu l'art des jardins. Ils ont inventé des lieux clos à l'abri des bêtes sauvages, des brigands, du sable et de la redoutable sécheresse sub désertique de leur pays.

Le jardin persan se décline selon plusieurs typologies formelles régies par la géométrie. Il offre toujours une image terrestre du Paradis; le mot ancien iranien pour «espace clos» était *pari-daiza*. En tant que tel, il apparaît comme une métaphore de l'ordre divin, de

world, intentionally conceived and created as a space integrated in a specific environmental context, which served aesthetic and spiritual purposes.

A Persian garden is, therefore, a resting place fitting into the realm of thought and spirituality, but also of recreation and entertainment. In that well-defined space, enclosed by walls and sometimes by galleries, inhabited by tanks and running water, multicoloured flowers, carefully selected fragrant plants and trees and populated by multitudes of birds, the Persians created an environment propitious to the exultation of the senses. These gardens were not strictly designed for walking, but rather for assembling and observing, for feeling and listening. For Persian scholars and elites, Edenic landscapes were not imaginary or unreal, but rather spaces concealing symbolic contents, that promoted contemplation and the pursuit of spiritual hermeneutics.

l'unité et de l'harmonie. C'est d'abord un jardin paysager, conçu et créé intentionnellement comme un espace intégré dans un contexte environnemental particulier, répondant à un objectif esthétique et spirituel. C'est donc un lieu de repos qui relève autant du domaine de la pensée et de l'esprit que de celui du récréatif et du divertissement. En ce lieu rectangulaire, entouré de murs et parfois de galeries, les bassins et l'eau jaillissante, les fleurs multicolores, les arbres et arbustes odorants, soigneusement choisis, peuplés d'une multitude d'oiseaux, concourent à composer un décor propre à l'exaltation des sens. On ne s'y promène pas à proprement parler, mais l'on s'y recueille afin de voir, sentir et écouter. Pour les lettrés et les élites de l'époque, les paysages édéniques n'avaient rien d'imaginaire ou d'irréel, mais recelaient un contenu symbolique appelant à la contemplation et à la mise en œuvre de toute une herméneutique spirituelle. Voici donc posé le cadre où se déroulent les scènes dépeintes ci-après.



**THE FALL FRONT AND THE LATERAL ELEVATIONS
ENCOUNTER BETWEEN A YOUTH AND A WISEMAN**

Immediately noticeable is the fact that the tree is slightly off-centre to the right, a solution that reinforces the importance of the character seated cross legged on the left, possibly a Sufi scholar, as suggested by his attire comprising of long shirt, dark coat and turban, a traditional accessory in Shiite Muslim communities. He is holding a book in his left hand, perhaps the sacred texts, that

**L'ABATTANT ET LES FACES LATÉRALES
RENCONTRE ENTE UN JEUNE HOMME ET UN VIEUX SAGE**

Ici, on remarque de prime abord que l'arbre est légèrement désaxé sur la droite, donnant implicitement une plus grande importance au personnage assis à gauche, probablement un érudit Soufi comme le laisserait penser son costume. Il paraît en effet être vêtu d'une grande chemise et d'un manteau sombre et porte un turban — accessoire traditionnel dans les pays Chiites. Il tient un livre



Young man serving wine to an elder. Reza Abbasi (1565 – 1635), drawing highlighted in colour and gold, ca. 1605 – 1615 (©RMN – Grand Palais (Musée du Louvre)/ Hervé Lewandowski).

Jeune homme tendant une coupe à un vieux homme. Reza Abbasi (1565 – 1635), dessin avec rehauts de couleur et or, vers 1605 – 1615 (©RMN – Grand Palais (Musée du Louvre)/ Hervé Lewandowski).

mirror's the one being read by the young man kneeling respectfully, opposite him. It was customary for a student to choose a spiritual guide, who would introduce him to various other subjects, towards the end of his exoteric studies.

The youth is attired in 17th century Safavid fashion, with long-sleeved shirt under a button front short-sleeved coat, of open collar. The loose-fitting trousers are tied by a sash at the waist, revealing a straight handled dagger — a *kard*. The turban shape remits to late – 16th and early-17th century miniature paintings.

The scene seems to illustrate the old Sufi master's meditation on the path to follow, to rise, if not to get closer, to God. Sufism is a way of living according to religious doctrines destined to purify the soul for reaching the Truth, or God. Its purpose, and its highest stage, is akin to mysticism, which pursues the reality of mysteries through inner illumination. The repetition of such scene on five of the cabinet's faces, testifies to the insistence on the message. This powerful imagery on a cabinet has no known equivalent, a fact that endows this box with extreme rarity and remarkable uniqueness.

MINIATURE PAINTING

The Great Mughals rule in India, marked the outset of Iranian influence over Indian painting, the art of Persian miniature being introduced by disciples of Kamaledin Behzad upon the return of Humayun, second Mughal Emperor, to Delhi in 1555. The circulation of the Persian language, Mughal India's official language, would also

(peut-être le livre saint) qui fait fait écho à celui que semble lire le jeune homme, à droite, agenouillé devant lui, en signe de respect.

Le jeune homme est habillé à la mode en usage au XVIIe siècle sous la dynastie safavide. Il porte une chemise à manches longues et par-dessus, un long manteau à manches courtes, à col à rabat ouvert, se fermant avec des boutons. Le pantalon très large est serré par une écharpe en ceinture laissant apercevoir un poignard à manche droit (*kard*). La forme de son large turban se retrouve dans des miniatures de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle.

À l'époque, il était d'usage qu'un étudiant choisisse son guide spirituel à l'issue de ses études exotériques. Ce guide l'initiait dans une ou plusieurs disciplines.

UNE MINIATURE COMME MODÈLE

L'influence de la miniature dans la représentation de cette scène ne semble pas faire de doute. Le règne des Grands Moghols en Inde marque le développement de l'influence de la peinture iranienne sur la peinture indienne. La miniature persane est en effet introduite par les disciples de Kamaledin Behzad lors du retour d'Humâyûn, le second empereur moghol, à Delhi en 1555. Il faut se remémorer ici que la circulation de la langue persane a eu un rôle remarquable dans ce parcours puisque le persan était la langue officielle de l'Inde moghole. D'autre part, il y a eu d'autres vagues d'émigrations de poètes et de peintres iraniens vers l'Inde, notamment sous le règne de Shah Abbas 1er (1571 – 1629), participant ainsi à l'émergence d'une nouvelle tradition, celle de la peinture moghole. Enfin, derniers éléments, et non des moindres, c'est l'intérêt manifesté par les empereurs Moghols pour les confréries Soufies et leur influence au sein des élites mogholes.

De tels thèmes dépeignant des assemblées de sages musulmans, des derviches ou la visite d'un grand personnage à un ascète ou à un maître, sont relativement fréquents dans les miniatures exécutées durant le règne de Shâh Jahân (1627 à 1658).

Le sujet et le traitement des personnages ici font peut-être écho aux miniatures de Reza Abbasi (1565 – 1635) — l'un des maîtres incontestés de l'école d'Ispahan sous Shah Abbas 1er — ou à une miniature de l'un de ses élèves ou suiveurs (voir image ci-dessus). On y retrouve quelques-unes de ses caractéristiques avec ce goût de la simplification dans le rendu des personnages, rarement nombreux. Ceux-ci sont peints dans des poses et des attitudes convenues qui gommant toute personnalité ou identité personnelle. Leurs corps sont peints avec soin, selon des modes de stylisation constants, mais ce sont des formes dont le modèle est effacé. Ils sont toujours habillés de vêtements longs et amples.

Tout l'intérêt réside dans le traitement de leurs visages. Mais là encore, la représentation respecte des codes fermes reproduisant les types décrits dans la poésie. Ces visages sont des faces de



The friezes of clouds.
Le motif du nuage dans les bordures.



Cloud motif. 16th century Persian rug (detail).
©Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.
Motif de nuage, détail d'un tapis persan du XVIe siècle.
©Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

have a role in this journey, particularly via the immigration waves of Iranian poets and painters during the reign of Shah Abbas I (1571 – 1629), who contributed for the spreading of this painting tradition. Also relevant was certainly the interest manifested by Mughal Emperors for Sufi brotherhoods, and the influence these brotherhoods exerted on the Mughal elites.

Images portraying assemblies of Muslim wisemen, dervishes or the visit of an important character to an ascetic or to a wise master, do occur frequently in miniatures dating from Shah Jahan (1728 – 1658) reign. In terms of the cabinet herewith described, both the subject and the treatment of the figures echo works by Reza Abbasi (1565 – 1635), undisputed master of the Isfahan School under Shah Abbas I, or by one of his disciples or followers. The simplification in the rendering of the figures, one of Abasi's characteristics, can be easily recognised in our cabinet.

In miniatures works, the figures are portrayed in predetermined poses and attitudes that exclude any hints at personality or individual identity. Their bodies are carefully painted according to clearly defined stylisation principles, that maintain the forms but erase the models. They are always portrayed in long, loose clothing. All focus seems to be on the treatment of the faces but, here again, the depiction follows firmly established codes that repeat types described in poetry. The faces are beautiful, elegantly oval, and finely outlined, almost sublimate, and dominated by glowing whiteness. No colour animates these radiantly pure faces. They are archetypes of the 'perfect man', in a non-figurative space in which the representation of the world is synthetised and metaphoric. The Tree of Paradise guides the interpretation of the scenes in an almost transcendent dimension.

THE FRIEZES OF CLOUDS

Originally a Chinese motif, the stylised omega shaped clouds that frame the cabinets figurative panels, are organised in a meticulous sequence that plays on the principles of geometry, with median axis's, spandrels, and reversal alternating sequence.

beauté avec la tête ovale, aux traits finement ébauchés, presque sublimes, où domine l'éclat de la blancheur. Aucune couleur ne vient animer ces visages à la pureté rayonnante. Il s'agit d'archétypes de « l'homme parfait » dans un espace non figuratif où la représentation du monde se résume en une forme synthétique et métaphorique.

L'arbre de Paradis oriente l'interprétation de la scène figurée ici qui semble posséder une dimension transcendante. La « peinture » de ce panneau semble illustrer la recherche de la voie auprès d'un vieux maître soufi et s'apparenterait alors à une méditation sur la conduite à suivre pour s'élever si ce n'est se rapprocher de Dieu.

Le soufisme est une voie et une manière pieuse de vivre selon des doctrines religieuses destinées à purifier l'âme pour parvenir à la Vérité ou à Dieu. Son but et sa dernière étape s'apparentent au mysticisme, qui tend à connaître la réalité des mystères par le biais de l'illumination intérieure.

La reproduction de cette scène sur cinq faces témoigne de l'insistance de son message.

Un tel sujet figuré dans un cabinet n'a pas d'équivalent répertorié et confère à cet objet une vraie rareté si ce n'est un caractère unique remarquable.

LE MOTIF DE NUAGE DANS LES BORDURES

Ici, les nuages sont rangés selon un ordre minutieux jouant sur les principes de la géométrie avec les axes médians, les écoinçons et le retournement selon un ordre alterné.

Le motif des bandes de nuages est d'origine chinoise. Il représente un nuage en forme de ruban disposé en oméga. Si la Perse a été en contact avec de multiples sources culturelles et artistiques asiatiques depuis le XIIIe siècle, dont la Chine, c'est véritablement au XVe siècle que le motif du nuage dans les arts visuels s'épanouit. On le retrouve dans les tapis persans — notamment ceux d'Herat — mais aussi dans les tapis indiens du XVIe siècle comme encore dans les miniatures persanes. Ce motif investit le plus fréquemment les bordures où il se pare d'une symbolique liée à l'immortalité tout en servant de lien avec le divin.



The top panel.
La face supérieure.



Detail of a wall tile from the hammam baths in Ganj Ali Khan, Iran, Kerman. Safavid. Period, ca. 1611 – 1631.
Détail de carreau de revêtement de la salle des bains, hammam de Ganj Ali Khan, Iran, Kerman. Période Safavide, construit vers 1611 – 1631.

Although Persia was, from as early as the 13th century, in contact with other Eastern cultural and artistic centres, including with China, it was not until the 15th century that the cloud motif flourishes in the visual and decorative arts, being often present in Persian rugs, particularly from Herat, in 16th century Indian rugs, and in Persian miniature paintings. When represented in banded borders, this motif assumes a symbolic meaning linked to immortality and the divine.

THE TOP PANEL

The scene resumes a symmetrical mirrored composition. It portrays two figures holding tambourines with bells, and kneeling on either side of a flowering tree animated by birds. The figures are attired in a long tunic, fastened at the waist by a sash, and coat. On the head a long veil, fashioned as a headscarf and tied by a flowing headband. Similarly to the other figures, their ivory robes are studded with brass pins forming a gracious floral motif that fixes the ivory inlays to the carcass, while simultaneously simulating the richness of the suggested textiles, in a technique associated to Sindh's and Gujarat's workshops.

It is not unusual to see musicians playing in miniatures featuring garden scenes. In this instance however, the scene must be

LA FACE SUPÉRIEURE

La scène reprend une composition symétrique et en miroir. Elle représente deux musiciennes agenouillées de part et d'autre d'un arbre fleuri animé par des oiseaux. Celles-ci tiennent un grand tambourin à claquettes, ces pièces en généralement en cuivre que l'on ajoute sur le côté du cadre.

Elles sont vêtues d'une large robe large, d'une ceinture étroite et d'un manteau. Elles portent un voile coiffé en foulard, descendant dans le dos, et maintenu par un bandeau à flots. Comme pour les autres personnages, leurs robes en ivoire sont piquetées de clous en laiton formant un motif floral tant pour maintenir la plaque que pour simuler la richesse du textile. Ce mode de fixation est néanmoins caractéristique des ateliers moghols de l'ouest (Gujarat, Sind).

Il n'est pas rare de voir dans des miniatures dépeignant des scènes de jardins, des musiciens jouant ou dansant. Toutefois ici, cette scène doit être mise en regard des autres faces pour prendre



contextualised and appreciated jointly with the others, as it probably embodies an allusion to the role of music in the mystical experience. In such practices, the recitation of mantras or the rhythm of tambourines, boosted the field of individual consciousness and facilitated access to the mysteries of other, higher worlds. ↗

*Thierry-Nicolas Tchakaloff
Musée des Arts Décoratifs et du Design
de l' Océan Indien.
We thank Edric van Vredenburg for
permission to publish this essay.*

son sens. Il s'agit vraisemblablement d'illustrer le rôle dévolu à la musique dans l'élan mystique. Dans les pratiques mystiques, la récitation des chants, ou le rythme des tambourins servaient à élargir le champ de la conscience individuelle ; ces modes étant censés permettre l'accès aux arcanes des mondes supérieurs. ↗

*Thierry-Nicolas Tchakaloff
Musée des Arts Décoratifs et du Design
de l' Océan Indien.
Nous tenons à remercier chaleureusement
Edric van Vredenburg pour ce texte, qu'il
nous a gracieusement offert.*

21

AN INDO-PORTUGUESE THANE WRITING BOX

Teak, ebony, Indian rosewood, exotic wood, ivory, bone, brass and gilt copper

India, probably Thane, second half of 16th century

Dim.: 17.0 × 43.0 × 32.0 cm

F1382

Provenance: Private collection, Portugal.

A rare writing box of ebony veneered (*Dyospirus ebenum*) teakwood carcass (*Tectona grandis*), densely decorated in Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*), exotic wood, ivory and green dyed bone inlaid motifs, resting on gilt copper ball feet.

The box upper surface features a delicate quatrefoils frame and broad foliage border of serrated leaves, flowers, and dragon head terminals; Large star shaped rosettes mark the midpoints, while the corners are filled by *nāginī*, Hindu mythological figures with female heads and torsos, touching their own breasts in an allusion to fertility, and snake-like lower body. On the central ground, equally delimited by a quatrefoil motif, a large flowering plant, rising from a vase, with peacocks perched on its branches. The frontal, rear and side panels ornamentations are defined by foliage scroll motifs of dragon terminals, similarly emerging from vases.

Conceived as a box with a drawer, its design is characterised by a single half-depth sliding case with a frontal tilt top compartment of ebony framed individual lock, and, to the right, an open receptacle for quills and other writing paraphernalia, as well as ebony inkwell and sand pot. Below this upper case, two secret compartments take over the box's full length. These are accessible from the main drawer's lateral panels as concealed lockable ebony framed containers sliding in opposite directions.

Pierced and scalloped, the cast and gilt copper fittings include corner pieces, two spiralled front handles, two side handles, and lock escutcheon shaped as a double headed eagle, or *gandabherunda*, Hindu mythological bird imbued with magical strength for warding off evil and protect the box's precious contents.

21

ÉCRITTOIRE INDO-PORTUGAISE DU THANÁ

Teck, ébène, palissandre de l'Inde, bois exotique, ivoire, os, laiton et fer; ferrures en cuivre doré

Inde, probablement Thaná, seconde moitié du XVIe siècle

Dim. : 17,0 × 43,0 × 32,0 cm

F1382

Provenance : Collection privée, Portugal.

Rare tiroir-écritoire à la structure en bois de teck (*Tectona grandis*) recouverte de fines plaques d'ébène (*Dyospirus ebenum*) et aux faces entièrement décorées en tapis avec des incrustations de palissandre de l'Inde (*Dalbergia latifolia*), de bois exotique, d'ivoire et d'os teint en vert. Il repose sur des pieds en cuivre doré au mercure, en forme de boule.

La face supérieure, à la décoration plus complexe, est entourée d'un fin pourtour de quatre-feuilles, suivie d'une large bordure d'entrelacs végétaux, formés de tiges à feuilles dentées et à fleurs s'achevant en têtes de dragon. Les points médians de cette bordure sont marqués par de grandes rosettes étoilées, et les coins par des *nāginī*, figures de la mythologie hindoue formées d'une tête et d'un torse de femme se touchant les seins — symbole de fertilité — et d'une queue de serpent. Le champ central, également encadré d'un fin pourtour de quatre-feuilles, est orné d'une grande plante fleurie surgissant d'un vase, soutenant sur ses branches deux paons disposés face à face.

La décoration des faces avant, latérales et arrière est composée d'enroulements végétaux aux tiges terminées en dragon, jaillissant d'un vase central.

Conçu comme une boîte, ce tiroir-écritoire comporte un seul compartiment à mi-hauteur, renfermant deux casiers : l'un, à l'avant — à couvercle basculant, serrure individuelle et encadrement d'ébène — et l'autre, du côté droit, ouvert, servant à ranger plumes et autres outils d'écriture, agrémenté d'un sablier et d'un encrier, tous deux entièrement constitués d'ébène. Ce compartiment dissimule deux secrets : en effet, les faces latérales du tiroir







Drawing of Pedro Barreto de Resende, *Bandora e Tana*, *Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povoações do Estado da Índia Oriental*, Goa, 1635.

Dessin de Pedro Barreto de Resende, *Bandora e Tana*, *Livro das Plantas de todas as Fortalezas, Cidades e Povoações do Estado da Índia Oriental*, Goa, 1635.

This type of writing box, replicating 16th and 17th century European prototypes, is rare. Made for exporting in Portuguese ruled furniture making centres, such as Goa or Kochi, and others along India's western coast, it is decorated in exotic raw materials that were both robust and of powerful decorative effect.

Since that Portuguese contemporary records refer the village of Thane, nowadays absorbed by the city of Mumbai, as a flourishing community of Muslim craftsmen producing precious marquetry furniture, it is likely that the writing box herein described originates

ouvert donnent accès à deux petits tiroirs cachés occupant la partie inférieure de ce compartiment et s'ouvrant de part et d'autre. Leur face avant est encadrée d'ébène et comporte une serrure.


Les ferrures en cuivre doré, ajourées et découpées, incluent les cornières, la platine de serrure en forme d'aigle bicéphale ou *gandabherunda* — oiseau mythologique hindou doté de pouvoirs magiques, dont le rôle ici est probablement d'écarter le mal et de protéger les préciosités contenues dans l'écritoire —, les deux poignées en spirale du tiroir, ainsi que les poignées latérales produites par un procédé de moulage.

Ce genre de tiroir-écritoire, répliquant des modèles européens des XVIe et XVIIe siècles extrêmement rares de nos jours, était produit pour l'exportation dans des bois exotiques, résistants et possédant un effet décoratif indubitable, dans les différents centres de production de l'État portugais de l'Inde, comme Goa, Cochin et autres localités situées le long de la côte occidentale de l'Inde.


Les documents portugais du XVIe siècle font référence au village de Thana, ou Thane — actuellement compris dans la ville de Mumbai — dans lequel s'épanouit une grande communauté d'artisans musulmans qui auraient donné le jour à de précieux meubles marquetés. On peut donc raisonnablement attribuer la production



from one of such workshops, then located within the Portuguese Indian State Northern Province.¹

This specific production belongs to an intriguing group of rare early Indian furniture made for the Portuguese European market, and only recently attributed in terms of its geographic origin, decorative influences and historic production context.² A similarly shaped writing box (dim.: 17.4 × 44.0 × 36.6 cm), albeit of purely foliage ornamentation and certainly made in Goa, belongs to the *Museu Nacional de Arte Antiga*, in Lisbon (inv. 1670 Mov).³  HMC

de ce tiroir-écritoire à cette localité, qui faisait à l'époque partie de la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde.¹

Cet ouvrage s'inscrit dans un curieux ensemble comprenant de rares pièces de mobilier plus lointaines, fabriquées pour le marché portugais et dont l'origine géographique, les sources d'inspiration décoratives et le contexte historique de production n'ont été identifiés que récemment.² Un tiroir-écritoire de la même forme (dim. : 17,4 × 44,0 × 36,6 cm), mais arborant une décoration exclusivement végétale et produit certainement à Goa, est conservé dans la collection du Musée national d'Art ancien, à Lisbonne (inv. 1670 Mov).³  HMC

¹ On Portuguese ruled Thane, see: MENDIRATTA, Sidh Losa, 'Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia', in SHARMA, Yogesh, MALENKANDATHIL, Pius (eds.), *Medieval Cities in India*, Nova Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

² CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; and CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 88–105.

³ Published in: FRANCO, Anísio, 'A Circulação de Modelos na Criação do Barroco Português', in FRANCO, Anísio, et al. (eds.), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* (cat.), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2015, pp. 112–122, ref. p. 118, cat. 41.

¹ À propos de Thana sous la domination portugaise, voir MENDIRATTA, Sidh Losa, « Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia », in in SHARMA, Yogesh, MALENKANDATHIL, Pius (éd.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

² CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; et CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 88–105.

³ Publié dans FRANCO, Anísio, « A Circulação de Modelos na Criação do Barroco Português », in FRANCO, Anísio, et al. (éd.), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* (cat.), Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 2015, pp. 112–122, réf. p. 118, cat. 41.

22

A LARGE CABINET WITH PORTUGUESE NOBLES AND HUNTING SCENES

Exotic wood, ebony, ivory, bone, brass, iron and gilt copper

India, Gujarat, late 16th century

Dim.: 38,5 × 80,5 × 36,5 cm

F1399

Provenance: Private collection, Spain.

This large sized cabinet can be considered one of the best pieces of furniture commissioned, and produced, in late-16th century Gujarat for a Portuguese patron.¹ The so far unidentified exotic wood carcass is veneered in ebony (*Dyospirus ebenum*), and lavishly decorated in ivory and green dyed bone inlaid elements. This sophisticated ornamentation combines, rather skilfully, the erudite repertoire of Chinese inspired foliage scrolls and stylised lotus flowers, with the International Timurid style of impactful figurative scenes. Originally it would have been supported on, possibly, an ebony stand or plain table.

Arranged around a large central drawer, the cabinet front features fifteen additional smaller drawers, simulating eighteen. Each drawer front is decorated with hunting scenes depicting elephants, tigers and deer, as well as a Portuguese nobleman, attired in contemporary costume and accompanied by his indigenous servant. On the larger drawer, a representation of a high-ranking couple reinforces the cabinet's marriage character, as is often evident in

¹ Regarding this production, see: CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 26–58.

22

GRAND CABINET DÉCORÉ AVEC DES NOBLES ET DES SCÈNES DE CHASSE

Bois exotique, ébène, ivoire, os, laiton, fer et cuivre doré

Inde, Gujarat, fin du XVIe siècle

Dim. : 38,5 × 80,5 × 36,5 cm

F1399

Provenance : Collection privée, Espagne.

On peut considérer ce cabinet de grande dimension comme l'une des plus belles pièces de mobilier fabriquées au Gujarat sur commande portugaise à la fin du XVIe siècle.¹ Construit dans un bois exotique non identifié, il est recouvert d'une fine plaque d'ébène (*Dyospirus ebenum*) et somptueusement décoré d'incrustations d'ivoire et d'os teint en vert. Il associe avec grand savoir-faire le répertoire érudit d'entrelacs végétaux et fleurs de lotus stylisées d'inspiration chinoise dans le style timouride international, avec des scènes figuratives à fort impact visuel. À l'origine, il aurait été posé sur un piétement ou une table simple, probablement en ébène.

Ce cabinet contient quinze tiroirs qui en simulent dix-huit, de tailles diverses, disposés autour d'un grand tiroir central. Les faces avant des tiroirs sont décorées de scènes de chasse avec des éléphants, des tigres et des cerfs, et un noble portugais en costume d'époque accompagné de son serviteur d'origine indienne. Le tiroir central arbore un couple portugais de haut rang, figuration qui sou-

¹ À propos de cette production, voir : CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 26–58.







much of this luxurious export production. The couple is dressed in the typical Portuguese costume adapted to the region's climate. The male wears jerkin over shirt and broad ruff collar, loose trousers and tall hat, in 1560s–1570s fashion. The female is portrayed in short waisted (*saio*) bodice — similar to her companion's jerkin — and long skirt, her hair tied in a chignon, the standard female hairstyle in Portuguese India, particularly in Goa.

The box top and lateral panels, of typically local decorative style, follow the international Timurid ornamental grammar of carpet like patterns, featuring a cartouche motif on the top and central lobate medallions in the laterals, on fields framed by foliage scroll borders of eight petalled rosettes and comma shaped foliage.

Despite its lesser quality, in terms of inlaying techniques and design, we must refer an oblong writing box of single, long and narrow drawer, at the Metropolitan Museum of Art, in New York (inv. 2000.301).² Made in teak veneered in ebony and opulently

ligne le caractère matrimonial de la pièce, à l'image d'une grande partie de la production de luxe destinée à l'exportation.

Le couple est habillé du costume typique utilisé en Inde portugaise et adapté aux conditions climatiques locales. L'homme porte une veste au-dessus de sa chemise, une fraise — large colerette tuyautée — et un chapeau haut à la mode dans les années 1560–1570. La femme est vêtue d'une veste avec corset — très semblable à celle de la figure masculine — et d'une longue jupe; elle a les cheveux attachés en chignon, coiffure féminine en usage en Inde portugaise, et notamment à Goa.

Les faces supérieure et latérales du cabinet sont décorées dans un style typiquement local, suivant le répertoire ornemental du style timouride international. La décoration est en tapis: la face supérieure arbore un cartouche et les faces latérales des médaillons centraux polylobés sur une surface en réserve, entourés d'une bordure ornée d'entrelacs végétaux formés de rosettes à huit pétales et de feuilles en virgule.

Citons un tiroir-écrivain oblong, comportant un seul tiroir long et étroit, similaire à notre cabinet mais de qualité inférieure en ce qui concerne la technique d'incrustation et le dessin, apparte-

² EKHTIAR, Maryam, SOUCEK, Priscilla P., CANBY, Sheila R., HAIDAR, Navina (eds.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 341, 378–379, cat. 267.





inlaid in ivory, exotic wood and green dyed bone elements, it portrays hunting scenes with tigers and deer, as well as Portuguese figures riding elephants and horses, attired in identical costume to those in our cabinet. *HMC*

nant au Metropolitan Museum of Art, à New York (inv. 2000.301).² Fabriqué en teck recouvert de fines plaques d'ébène, il est richement décoré d'incrustations d'ivoire, de bois exotique et d'os teint en vert, dessinant des scènes de chasse incluant des Portugais vêtus du même type de costume, montant des éléphants ou à cheval, ainsi que des tigres et des cerfs semblables à ceux de notre pièce. *HMC*

² EKHTIAR, Maryam, SOUCEK, Priscilla P., CANBY, Sheila R., HAIDAR, Navina (éd.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011, pp. 341, 378–379, cat. 267.

23

**INDO-PORTUGUESE WRITING CABINET WITH TWO
PORTUGUESE NOBLEMEN SITTING**

Teak, Indian rosewood ivory, brass and iron; iron fittings

India, Gujarat, late 16th century

Dim.: 28.0 × 44.0 × 31.0 cm

F1394

Provenance: Private collection, Portugal.



This fall-front writing cabinet, produced in late 16th century Gujarat for the Portuguese market, replicates a well-known European prototype.¹ The teak carcass (*Tectona grandis*), veneered in Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) and inlaid in elephant tusk ivory, features wrought iron fittings that include two robust side handles and fall front and central drawer double headed eagle lock escutcheons. This motif portraying the *gandabherunda*, mythological Hindu bird imbued of magical strength, wards off evil and protects the cabinet's precious contents. The drawers do also feature delicate turned ivory pulls.²

The outer decorative composition, as well as the fall front inner surface, are characterized by rug like patterns of lobate cen-

¹ Regarding these productions, see: CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 10–58.

² For a cabinet of identical production, and similar decoration, at the Victoria & Albert Museum, London (inv. 122–1906), see: JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; and CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.

23

**ÉCRITTOIRE INDO-PORTUGAISE ARBORANT DEUX
NOBLES PORTUGAIS ASSIS**

Teck, palissandre de l'Inde, ivoire, laiton et fer; ferrures en fer

Inde, Gujarat, fin du XVIe siècle

Dim. : 28,0 × 44,0 × 31,0 cm

F1394

Provenance : Collection privée, Portugal.

Cette écritoire à abattant a été produite pour le marché portugais à la fin du XVIe siècle, suivant le modèle européen.¹ Comportant une structure en teck (*Tectona grandis*), elle est recouverte d'une fine plaque de palissandre de l'Inde (*Dalbergia latifolia*) et décorée d'incrustations en ivoire d'éléphant. Les ferrures en fer forgé incluent deux lourdes poignées latérales et les platines de serrure de la face avant et du tiroir central intérieur en forme d'aigle bicéphale ou *gandabherunda* — oiseau mythologique hindou doté de pouvoirs magiques, dont le rôle ici est probablement d'écarter le mal et de protéger les préciosités contenues dans l'écritoire. Les poignées des tiroirs sont en ivoire tourné.²

¹ À propos de ces productions, voir : CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 10–58.

² Pour une écritoire de la même production arborant une décoration similaire, incluse dans la collection du Victoria and Albert Museum, Londres (inv. 122–1906), voir : JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; et CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.





tral cartouches and inner band, filled by foliage elements, and by a broad border with foliage scrolls of eight petalled rosettes and comma shaped leaves, typical of this Gujarati production derived from the International Timurid grammar.

When exposed, the cabinet inner front exhibits an arrangement of six drawers, simulating eight, arranged over three tiers centred by one double height drawer with individual lock. The drawer fronts inlaid decoration consists of flowering plants flanked by face-to-face placed goats; On the larger drawer the composition rests on a European type of balustrade, thus copying the architectural elements of European made cabinets.

From the inner fall front ornamental composition, densely filled by flowering trees, stand out two seated Portuguese male figures, seemingly in conversation, attired in long sleeved jerkins, loose trousers, ruff collars and tall hats.

Besides tabletop and dais cabinets, the present example replicates a European prototype that ranked highly amongst the most prestigious 16th century storage furniture typologies. The fall front formed a surface suitable for writing, while the multiple drawers provided easy access to the precious objects and writing paraphernalia therein stored. Such luxury cabinets predominated in the elites' homes and portable examples, such as the one described, would become indispensable for European officials and merchants settled in or travelling through Asia.³

Such Eastern objects, produced with exotic and costly raw materials, were much desirable and sought after by Europeans for their practical design, technical mastery and decorative fineness. ↗ HMC

La décoration des faces extérieures est en tapis. Elle est formée d'un cartouche central et d'un encadrement intérieur polylobés (dont les surfaces sont remplies d'éléments végétaux), ainsi que d'une large bordure ornée d'entrelacs végétaux rythmés par des rosettes à huit pétales et des feuilles en forme de virgule, typiques de cette production du Gujarat puisant son inspiration dans le répertoire timouride international.

Lorsque l'on ouvre cette écritoire, on découvre, disposés sur trois rangées, huit tiroirs qui, en réalité, en sont six (la rangée supérieure ne contient qu'un seul long tiroir), dont un central, de plus grande taille, comportant une serrure individuelle. La décoration incrustée de la face avant des tiroirs présente des plantes fleuries entourées, de part et d'autre, de deux chèvres face à face. Sur le tiroir central, cette composition repose sur une balustrade dans le goût européen qui copie la forme architecturale des écritoires européennes. Le champ central de l'intérieur de l'abattant arbore une scène entièrement remplie d'arbres fleuris, au milieu desquels se détachent deux nobles portugais, en costume typique : veste, pantalon large, collerette et chapeau haut. Ils sont assis chacun sur une chaise et semblent occupés à converser.

Tout comme les cabinets de table et d'estrade, cette écritoire est la copie d'un modèle européen ayant conquis la première place parmi les plus prestigieuses pièces de mobilier de rangement du XVI^e siècle. L'abattant servait de table d'écriture et les nombreux tiroirs contenaient le matériel prévu à cet effet, ainsi que d'autres objets précieux. Ce type de mobilier de luxe se trouvait principalement dans les demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie et, en vertu de son caractère portatif, était devenu indispensable aux fonctionnaires européens, aux marchands et aux négociants qui vivaient et voyageaient sur le continent asiatique.³ Des pièces de ce type ont été produites en Asie dans des matériaux exotiques et luxueux, comme le précieux ébène. Elles étaient très admirées et avidement recherchées en Europe, en raison de leur forme, mais aussi de leur perfection technique et de leur richesse décorative. ↗ HMC

³ See: JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; and CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.

³ Voir: JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, p. 18; et CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.



24

AN INDO-PORTUGUESE CHAUL FOLDING GAMES BOARD

Indian rosewood, ivory, and coloured mastic;
wrought iron and gilt copper fittings
India, probably Chaul, 2nd half of 16th century
Dim.: 18,5 × 61,0 × 61,0 cm (open); 23,0 × 61,0 × 23,0 cm (closed)
F1401

Provenance: Private collection, Portugal.



This rare folding games board for chess, draughts and backgammon is crafted from East Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) and lavishly decorated with floral ivory inlays, highlighted in coloured mastic (resin mixed with pigments). The square-shaped board unfolds through hinges into three equal sections, featuring two falling leaves that, when closed, elegantly conceal the sides of an inner box. Positioned at right angles to the falling leaves, two crenellated boards function as feet when the board is open, tightly enclosing the inner box. Within the inner rectangular box are three compartments: a central squared compartment and two oblong ones, with one fitted with a locked drawer for storing game pieces. Similar to other surviving game boards of this production, opening the drawer triggers the appearance of a carved ivory female figurine. This figurine rises from the board floor through a trap door in the centre, signalling the end of the game.¹ The back compartment functions as a music box, with the cords similarly triggered by the opening of the drawer.

¹ CARVALHO, Pedro de Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008, p. 55.

24

PLATEAU DE JEU PLIABLE INDO-PORTUGAIS DU CHAUL

Palissandre de l'Inde, ivoire, mastic, fer forgé et cuivre doré
Inde, Chaul (probablement), seconde moitié du XVIe siècle
Dim. : 18,5 × 61,0 × 61,0 cm (ouvert) ; 23,0 × 61,0 × 23,0 cm (fermé)
F1401

Provenance : Collection privée, Portugal.

Ce rare plateau de jeu pliable adapté aux jeux d'échecs, de dames et de backgammon, est entièrement construit en palissandre de l'Inde (*Dalbergia latifolia*) et richement décoré d'incrustations florales en ivoire, rehaussées de mastic colorés (résine mélangée à des pigments).

Ce plateau à forme carrée est articulé en trois parties égales au moyen de charnières. Lors que les deux volets latéraux sont repliés vers le bas, ils entourent les faces latérales d'une boîte intérieure. En biseau par rapport aux volets latéraux, deux faces dentées servent de pieds lorsque le plateau est ouvert. Quand on les rabat, elles s'assemblent pour former une boîte parallélépipédique.

La boîte intérieure, de la même forme, contient trois compartiments : un central, carré, et deux rectangulaires, dont l'un muni d'un tiroir et d'une serrure, destiné à conserver les pièces du jeu. Comme sur d'autres plateaux de la même production, le tiroir, en s'ouvrant, déclenche l'ascension d'une figure féminine taillée dans l'ivoire ; elle surgit par une petite trappe centrale qui brise le plan du plateau et marque la fin du jeu.¹ Le compartiment

¹ CARVALHO, Pedro de Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008, p. 55.







Folding game board, c. 1580–1620 Inde, Sind (present-day Pakistan), private collection.
Plateau de jeu pliable, c. 1580–1620 Inde, Sind (Pakistan actuel), Collection privée.

When open, the board reveals a central chequered area for draughts and chess, featuring sixty-four spaces inlaid with ivory rosettes, further engraved and highlighted in alternating green and red mastic. The top of the board is decorated with several borders. The inner one alternates quatrefoils and lozenge-shaped rosettes. A wide border with large lotus-flower rosettes, with a stylised vegetal scroll motif set on the angles, holds two raised escutcheons at opposite sides for each player's dice cups. A raised rim, with a similar frieze of quatrefoils and lozenge-shaped rosettes, features a crenellated ruler on each side of the board for stacking the backgammon draughtsmen. The triangular-shaped feet boast stylised lotus-flower rosettes emerging from a leafed stem. The front of the drawer, left plain, is fitted with a central iron lock plate. The Chinese-style gilt copper fittings are finely chased with vegetal scrolls on a punched ground, and include four corner brackets and two hook fastenings on either side of the closed folding board.

Games boards, flat and reversible, spread rapidly through Asia. They were introduced by the Portuguese on the ships of the India Run and locally replicated using the exotic and durable Indian woods, employing refined techniques like *sadeli*. These games boards were commissioned by wealthy merchants, courtly officials, and captains of the Portuguese State of India. Chess, a board game that was thought to have originated in India, gained significant popularity at the Portuguese court during the sixteenth-century. King Sebastião I (r. 1557–1578) was particularly renowned as a skilled player.² Chronicler João de Barros, documenting the Portuguese Expansion in Asia in his *Décadas*, recounts a curious episode from 1509. It occurred during the initial contacts with Malacca when

² MARKL, Dagoberto L., 'O Xadrez e os Descobrimentos. O Tempo de João de Barros (1496–1570)', *Oceanos* 27 (1996), p. 97.

arrière fonctionne comme une boîte à musique dont les cordes sont également actionnées par l'ouverture du tiroir.

Ouvert, le plateau présente une zone centrale en damier, destinée aux jeux de dames et d'échecs, comportant soixante-quatre cases, ornées de roses incrustées et incisées, remplies alternativement de mastic vert ou rouge. Ce champ central est entouré de plusieurs bordures : une étroite frise intérieure ornée d'une suite de quatre-feuilles et de rosettes en losanges, suivie d'une large bande décorée de grandes rosettes de fleurs de lotus et de motifs végétaux stylisés dans les coins, sur laquelle sont placés deux écussons en relief, diamétralement opposés, servant à placer le gobelet et les dés de chaque joueur ; enfin, un rebord surélevé s'achevant par une frise de quatre-feuilles et de rosettes en losanges, reprise sur la ceinture du plateau, et dont le bord intérieur du côté des joueurs est découpé en demi-cercles contigus, symétriquement disposés des deux côtés de l'écusson, où l'on place les pions du backgammon.

Les pieds triangulaires sont décorés de grandes rosettes de fleurs de lotus stylisées aux tiges ponctuées de feuilles. La face avant du tiroir, lisse et dépourvue de décoration, comporte une platine de serrure lisse en fer. Les ferrures en cuivre doré dans le style chinois — quatre cornières et deux crochets servant à refermer le plateau sur les petites faces latérales — sont finement ciselées et arborent des enroulements végétaux sur fond gravé.

Les plateaux de jeu, plats ou à double face, emmenés par les Portugais sur les navires de la Route des Indes, se diffusèrent rapidement en Asie, où ils furent fabriqués dans les bois exotiques et résistants d'Inde et à l'aide des techniques locales raffinées telles que le *sadeli* sur commande de riches commerçants, d'officiers et de capitaines de l'État portugais de l'Inde. En effet, les échecs — jeu que l'on croyait originaire d'Inde — était l'un des jeux les plus appréciés à la cour portugaise du XVI^e siècle et dans lequel se serait distingué le roi Dom Sebastião I^{er} (r. 1557–1578).² João de Barros, chroniqueur de l'expansion portugaise en Asie, raconte dans ses *Décades* un curieux épisode dans lequel le navigateur Diogo Lopes de Sequeira — lors des premiers contacts établis à Malacca en 1509 — aurait été surpris par un habitant local, ennemi, alors qu'il jouait aux échecs dans son navire.³

Les plateaux pliables comme le nôtre, produits pour le marché européen le long de la côte occidentale de l'Inde, sont rares et auraient été fabriqués à Chaul sous domination portugaise.⁴ Sa forme et son complexe encastrement géométrique semblent

² MARKL, Dagoberto L., «O Xadrez e os Descobrimentos. O Tempo de João de Barros (1496–1570)», *Oceanos* 27 (1996), p. 97.

³ IDEM, *ibidem*, p. 95.

⁴ IDEM, *ibidem*, p. 104–110.



Diogo Lopes de Sequeira, aboard his ship, was surprised by a local individual, an enemy of the Portuguese, while playing chess.³

Folding game boards made for export to the European market in western Indian coastal centres, such as the present one, are rare. Their shape and complex geometrical design appear unique, with no known parallel, either locally or in Europe. Some boards, richly decorated with exotic woods, ivory, and green-dyed bone inlays of contrasting colours, were likely made in Thane, also part, like Chaul (present-day Fort Revdanda, Maharashtra), of the Northern Province of the Portuguese State of India. Others boards, featuring *sadeli* in their decoration were seemingly made in Thatta, in present-day Pakistan.⁴ As with the present example, a third group of folding game boards were probably produced in Portuguese-ruled Chaul.⁵ These include one that belonged to the Portuguese royal family collection, housed in the *Palácio Nacional da Ajuda*, Lisbon (inv. 65971), as well as four others in private collections in Portugal.⁶ The present folding games board, with its rarer, strictly floral decoration, is a new important addition to the corpus of known objects with this decoration. ✦ HMC

São Roque thanks Margarida Cavaco for her collaboration.

³ IDEM, *ibidem*, p. 95.

⁴ CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 83–86, cat. 52.

⁵ IDEM, *ibidem*, p. 104–110.

⁶ IDEM, *ibidem*, p. 108, fig. 64.

uniques — on n'en connaît pas de comparables, ni en Europe ni en Asie. Il en existe de richement marquetés de bois exotiques, ivoire et os teint en vert, probablement produits à Thane qui — tout comme Chaul (actuel Fort Revdanda, dans l'État du Maharashtra) — faisait partie de la Province du Nord de l'État portugais de l'Inde. Un troisième groupe de plateaux, ornés de *sadeli*, serait originaire de Thatta, dans l'actuel Pakistan.⁵

Ce groupe d'ouvrages fabriqués à Chaul inclut le plateau ayant appartenu à la collection de la famille royale portugaise et actuellement conservé au palais national d'Ajuda, à Lisbonne (inv. 65971), ainsi que quatre autres inclus dans des collections particulières au Portugal.⁶ Notre exemplaire, avec sa décoration exclusivement florale plus rare, représente un nouvel apport important au corpus de pièces semblablement décorées. ✦ HMC

São Roque remercie Margarida Cavaco pour sa collaboration.

⁵ CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 83–86, cat. 52.

⁶ IDEM, *ibidem*, p. 108, fig. 64.

25

AN INDO-PORTUGUESE MARQUETRY DAIS TABLE¹

Teak, ebony, East Indian rosewood, ivory and dyed bone;
gilt copper elements

Portuguese State of India, Northern Province, probably Thane,
Bombay (Mumbai), late 16th century

Dim.: 60,0 × 77,5 × 52,0 cm

A562

Provenance: Private collection, Portugal.

This precious table, of a typology recorded in contemporary sources as a *bufete* and probably made in Thane, near Bombay (present-day Maharashtra), is a worthy representative of the best marquetry furniture produced in that Portuguese controlled territory during the second half of the 16th century. Characterised by its ebony (*Dyospiros ebenum*) veneered teak (*Tectona grandis*) carcass and solid Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) legs, it is masterfully inlaid in ivory, green dyed bone and teak.

The table top decorative composition consists of a central field with isometric pattern of cubes, alternating ebony, rosewood, ivory and green dyed bone elements, framed by a broad foliage border, symmetrical and Persian in nature as is typical of this production, in a language often confused with Mughal influence. This mirrored decoration is repeated on the two drawers' fronts and on the lateral panels of quatrefoil borders, also characteristic of this earlier manufacture. The leg's stretchers adopt the original European prototype, albeit with *jatayu* shaped feet.

Luxurious furniture, and other imported exotic items, were prevalent in late-16th century European aristocratic and other wealthy households. These included portable writing and table top cabinets alongside a range of tables, such as the present example,

¹ A table that was placed on top of platforms, usually the height of a step, covered with rich carpets. Commonly used in Portugal, a country with Islamic roots, it was where the ladies of the court sat, propped up on cushions, for various tasks such as embroidery, writing, reading and conversation. Its use can be found in various documents from the 16th century and its reference extends mainly to the end of the 18th century.

25

TABLE D'ESTRADE INDO-PORTUGAISE EN MARQUETERIE¹

Teck, ébène, sesham, ivoire, os teint en vert et
ferrures en cuivre doré

Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde, probablement
Thaná, Bombay (Mumbai), fin du XVIe siècle

Dim. : 60,0 × 77,5 × 52,0 cm

A562

Provenance: Collection privée, Portugal.

Cette précieuse table d'estrade — un type de meuble inscrit dans les documents sous le nom de « buffet » —, datant de la seconde moitié du XVIe siècle et produit probablement à Thana (dans l'État actuel du Maharashtra), non loin de Mumbai, dans la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde, est un exemple de ce qui se produisait de meilleur en matière de mobilier marqueté dans ce comptoir sous domination portugaise.

Comportant une structure de tiroirs et un plateau en teck (*Tectona grandis*) recouvert d'une fine plaque d'ébène (*Dyospiros ebenum*), ainsi qu'un piètement en sesham (*Dalbergia latifolia*) massif, ce meuble est magistralement décoré d'incrustations en ivoire, en os teint en vert et en teck.

Le plateau est décoré d'un motif isométrique composé de cubes dans le panneau central (alternant ébène, sesham, ivoire et os teint en vert), entouré d'une frise végétale typique de cette production, symétrique et dans le goût persan, à laquelle on a erronément attribué une influence moghole.

Cette décoration florale en miroir orne également la face avant des deux tiroirs, ainsi que les faces latérales de la ceinture,

¹ Table que l'on plaçait au-dessus d'une petite estrade, généralement de la hauteur d'une marche d'escalier, recouverte de luxueux tapis. Il s'agissait d'une disposition spatiale courante au Portugal, pays aux racines islamique, qui permettait aux dames de la Cour de s'installer sur cette estrade, appuyées contre des coussins, où elles s'adonnaient à diverses occupations, telles que la broderie, l'écriture, la lecture ou la conversation. On trouve la référence à cet usage dans plusieurs documents du XVIe et ce, principalement jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.





which were also basic requirements for European officials, merchants and traders settling or travelling in Asia.² Small sized and precious, these tables were made of exotic and precious materials, which were much admired, and avidly sought after in Europe, for their appealing design and technical accomplishment.

Given that contemporary Portuguese records refer the village of ‘Taná’, or Thane (now part of Mumbai), as a flourishing Muslim craftsmen community and source of valuable marquetry furniture, it is highly likely that this precious dais table originates from that production centre, then part of Portuguese India Northern Province.³

The present table belongs to the exceptional group of rare furniture made for the Portuguese market, which has only recently been identified in regards to its geographical origin, decorative inspiration sources (Iranian, Ottoman, and European) and historical production context.⁴ *HMC*

² See: JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002; and DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2006.

³ On Portuguese-ruled Thane, see MENDIRATTA, Sidh Losa, ‘Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia’, in SHARMA, Yogesh, MALENKANDATHIL, (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

⁴ See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; and CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 88–104.

sous forme de panneaux encadrés d’une frise de fleurs quadrilobées en ivoire, motifs tout aussi typiques de cette lointaine production.

Les traverses latérales sont découpées selon le modèle européen, tandis que les pieds sont taillés en forme de *jatayu* (oiseau de la mythologie hindoue).

Pièces essentielles du mobilier des demeures des familles de la noblesse et de l’aristocratie en Europe, les écritoires et les cabinets de table, ainsi que les tables buffets et les tables d’estrade portables comme celle-ci représentaient des objets fondamentaux pour les fonctionnaires, les marchands et les négociants européens qui vivaient et voyageaient en Asie.²

De petite dimension, ces meubles furent produits en Asie dans des matériaux exotiques et luxueux et étaient très admirés et avidement recherchés en Europe, en raison de leur forme, mais aussi de leur perfection technique.

Les documents portugais du XVI^e siècle font référence au village de Thana, ou Thane — actuellement compris dans la ville de Mumbai — dans laquelle s’épanouit une grande communauté d’artisans musulmans qui auraient donné le jour à de précieux meubles marquetés. On peut donc raisonnablement attribuer la production de cette table d’estrade à cette localité, qui faisait à l’époque partie de la Province du Nord de l’État Portugais de l’Inde.³

Cette précieuse table d’estrade s’inscrit dans un curieux ensemble comprenant de rares pièces de mobilier plus lointaines, fabriquées pour le marché portugais et dont l’origine géographique, les sources d’inspiration décoratives (perses, ottomanes et européennes) et le contexte historique de production n’ont été identifiés que récemment.⁴ *HMC*

² Voir: JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002; et DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis.

³ À propos de Thana sous la domination portugaise, voir MENDIRATTA, Sidh Losa, ‘Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia’, in SHARMA, Yogesh, MALENKANDATHIL, Pius (éd.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

⁴ Voir: CRESPO Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; et CRESPO, Hugo Miguel, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 88–104.



26

AN INDO-PORTUGUESE MARQUETERY NĀGINI CABINET STAND

Teak, ebony, sissoo, ivory and gilt copper
Portuguese Indian State Northern Province (Thane?),
Late 16th century
Dim.: 82.0 × 45.7 × 36.0 cm
F1126

Provenance: Private collection, Lisbon.

Ebony veneered parallelepiped teak cabinet on stand, richly decorated in exotic timbers marquetry and natural and green died ivory fixed by small ivory pins. The copper mounts and other hardware are mercury gilt.

The cabinet front, composed of six drawers, simulating nine, are arranged over three identical tiers framed by ivory filleting adorned by lines of regularly spaced convex headed copper tacks.

The ebony veneered drawer fronts, framed by double ivory fillets, are filled by stylised symmetrical vegetal elements in white and green died ivory, encircling the elegantly cut and pierced lock escutcheon.

On the cabinet top and sides the decorative compositions are centred by a large field of juxtaposed cubes of alternating colour faces in white, green and brown, framed by a border of symmetrical eight petalled flowers, interspersed with parallel ivory pins. This central panel is encased in a wide band of exuberant vegetal elements, identical to those adorning the front of the cabinet, terminating in a second border of eight petalled rosettes, highlighted by double filleting and protected by cut and pierced gilt copper corner pieces.

The cabinet stand, of two drawers on its upper section and a large open compartment or shelf at mid-height, is elegantly designed with arched front and sides framed by *alfiz*, an Islamic architectonic ornament consisting of a mould rectangular frame enclosing the outward side of an arch, decorated by vegetal elements encased by bands of corolla.

The stand legs and feet are defined by *nāgini*, Hindu deities connected to water, depicted with women's torsos — touching their own breasts in an allusion to fertility, and a coiled snake tail

26

CABINET INDO-PORTUGAIS EN MARQUETERIE ORNÉ DE NAGINI

Teck, ébène, sesham, ivoire et cuivre doré
Province du Nord de l'État portugais de l'Inde (Thaná?)
Fin du XVIe siècle
Dim. : 82,0 × 45,7 × 36,0 cm
F1126

Provenance : Collection privée, Lisbonne.

Meuble composé de deux parties : le caisson ou cabinet proprement dit et le piètement qui le soutient. La structure est en teck bordée d'ébène, décorée en marqueterie de grande somptuosité et richesse décorative. En sesham, bois exotiques et ivoire de couleur naturelle ou teintée de vert la marqueterie est fixée par des épingles de cuivre qui viennent rehausser la beauté et la finesse de l'ornementation. Les ferrures, quant à elles, sont en cuivre doré au mercure (amalgame d'or et de mercure).

Le cabinet, de forme parallélépipédique, comporte une structure à six tiroirs, qui en simulent neuf autres, répartis en trois rangées, séparés par des encadrements en filets d'ivoire et animés par des têtes de clous en cuivre doré, placées à intervalles réguliers.

La face des tiroirs a un fond en ébène et est délimitée par un encadrement en double filet d'ivoire. Elle est entièrement décorée d'éléments phytomorphes, d'une symétrie complexe, composée de fleurs et de feuilles stylisées en bois exotiques, en ivoire de couleur naturelle ou teintée de vert, qui viennent encadrer la platine de la serrure en cuivre doré, découpé et dentelé.

Sur la partie supérieure et sur les côtés, des rectangles remplis de cubes échiquetés juxtaposés accrochent le regard grâce à un subtil jeu de couleurs alternées de leur faces respectives, en blanc, vert et marron. Ce motif central géométrique est encadré sur chaque panneau par une bande de fleurs à huit pétales, piquées de chevilles d'ivoire de couleur naturelle. Ces parallélogrammes sont entourés d'éléments végétaux, identiques à ceux qui composent la partie avant du cabinet. Ils se terminent par une rangée de rosettes juxtaposées mises en évidence par un double filet. Les angles sont protégés par des cornières de cuivre doré découpé et dentelé.





in place of legs. In this instance they are also represented with an ajna, a third eye between the eyebrows that alludes to their intuitive capacities. The figures stand on rectangular plinths.

In the history of Indo-Portuguese art, marquetry decorated furniture has been allocated to four main production centres: Goa, Cochin, the Portuguese Indian State Northern Province and Sindh in Northern India (present day Pakistan), the latter of Mughal influence, an Empire whose main artistic and cultural achievements emerge at the end of the 16th century with Emperor Akbar the Great (r. 1556–1605) and mainly with Shah Jahan (r. 1628–1658) and Aurangzeb (r. 1658–1707).

It is historically known that from the mid-16th century, the Portuguese were importing marquetry pieces of furniture to decorate the domestic interiors of wealthy courtiers and merchants houses. Most certainly these pieces originated from the Portuguese Indian State Northern Province from such cities as Chaul, Bassein, Diu and Thane (close to Mumbai), where various cabinet making workshops, known for the quality and detail of inlaid decorative details, had established themselves. In a recently published cargo manifest, compiled by the Portuguese Indian State treasurer Manuel Leitão in 1559, detailing the contents of the Portuguese ship *Garça* there is effectively a listing for ‘a new marquetry writing cabinet on stand made in Thane’.¹ Other references to the Northern Province are rather common along the 17th century, namely the following description by Friar João dos Santos (1560–1622) in *Ethiopia Orientale Vária História de Cousas Notáveis do Oriente*, ‘by this Chaul river, up from our part of the city, about half a league away, there is the village of our Muslim neighbours, caller Upper Chaul. In it live other pagans, mostly merchants and craftsmen, particularly textile weavers, marquetry cabinets and campaign bed makers and of other pieces’ clearly specifying that the workshops were located in an Hindu village close the city of Chaul.²

Cabinets were such popular typologies in aristocratic and wealthy merchant homes that in the inventory for the widow of Garcia de Melo Torres there are listed as having come from India in between 1583–1592 and 1605–1614, ‘a teak cabinet embellished in ebony and ivory marquetry...’ and ‘another Indian cabinet of green and white marquetry...’.³ Additionally, in 1635, António Bocarro

Le piètement sur lequel repose le cabinet est constitué d’un alignement de deux tiroirs soutenus sur le devant et sur les côtés par des arcs en plein cintre surmontés d’un alfiz — cadre rectangulaire fréquemment utilisé dans l’architecture islamique — décoré d’éléments végétaux et entouré d’une corolle s’ouvrant sur un vaste compartiment. Les montants latéraux et les pieds sont formés par des *nagini* sculptées — divinités féminines de la mythologie hindoue liées à l’élément « eau » — portant sur le front des *ajna*, ou « troisième œil entre les sourcils », destinées à se souvenir de la capacité intuitive. Le corps présente un buste féminin dont les mains viennent se reposer sur la poitrine — symbole de fertilité — et se termine en queue de serpent enroulée. Ces figures hybrides reposent sur un piédestal de section quadrangulaire.

Dans l’historiographie de l’art indo-portugais, le mobilier en marqueterie a été attribué à quatre grands centres ou zones de production: Goa, Cochin, la Province du Nord de l’État portugais de l’Inde, et l’Inde du Nord ou Pakistan (Sindh) d’influence moghole — un empire dont les réalisations artistiques et culturelles émergent à la fin du XVIe siècle, avec l’empereur Akbar (1556–1605), et plus sensiblement durant les règnes de Shâh Jahân (1628–1658) et de Aurangzeb (1685–1705).

Nous savons que à partir du milieu du XVIe siècle arrivèrent au royaume du Portugal des meubles en marqueterie qui ornaient les maisons des nobles et des riches marchands portugais. Ces meubles provenaient de la Province du Nord de l’État Portugais de l’Inde où des ateliers avaient été établis dans des villes telles que Chaul, Fort de Bassein, Diu et Thane (près de Bombay). Ils sont très reconnaissables à une décoration extrêmement précieuse et faite d’incrustations. Dans un inventaire de 1559, récemment divulgué, contenant la liste des pièces expédiées à Goa sur le navire *Garça*, réalisé par Manuel Leitão, trésorier de l’État portugais de l’Inde à Goa, il est fait mention d’« un grand écrioire neuf, sur pied, en marqueterie, fabriqué à Thane ».¹ Les références à la production de la Province du Nord se sont prolongées jusqu’au XVIIe siècle. Plusieurs documents en témoignent, notamment chez Frei João dos Santos (1560–1622) dans *Ethiopia Orientale Vária História de Cousas Notáveis do Oriente*, [Éthiopie orientale — Diverses histoires de choses notables sur l’Orient], qui nous apprend que « sur la rivière Chaul, au-dessus de cette partie de notre ville, à une demie lieue, se trouve le village des Maures, nos voisins, que l’on appelle, Chaul du Haut. Nombre de païens y vivent, presque tous des mar-

¹ See: PINTO, Pedro, *Um olhar sobre a decoração do efêmero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino; o Inventário dos bens do Vice-Rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do Vice-Rei D. Jerônimo*, 2008, p. 244/245; CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2014, pp. 71–72; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, p. 150.

² See: DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Oporto, V.O.C. Antiguidades, 2002, p. 40.

³ See: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. III, Oporto, Lello & Irmão, 1990, p. 143.

¹ Voir: PINTO, Pedro, *Um olhar sobre a decoração do efêmero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino; o Inventário dos bens do Vice-Rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do Vice-Rei D. Jerônimo*, 2008, p. 244–245; CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2014, pp. 71–72; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, p. 150.





(1594 – 1642), official chronicler and keeper of Goa's Archives, reports that in Thane were made '...excellent writing boxes, cabinets and tables, with ebony and ivory marquetry, more lasting than any others from this part of the state...'⁴

On the subject of some inlaid furniture pieces known as 'from Goa', and considering the absence of clear references to such productions, several doubts remain as to their truly Goan origin. The only certainty is that, beyond the religious nature of some pieces, undoubtedly of Goan manufacture for their large dimensions or commissioned for specific locations, there were also other pieces made in that territory in some considerable numbers, which were inlaid in timbers of various shades, forming geometric patterns with ivory detailing, known as 'diaprés', whose production can be confidently dated to the 17th century.

The shape of this rare cabinet, influenced by European prototypes, suggests a Portuguese order to Thane, a city that, as we have seen, was exporting as early as 1559. Of clear Persian influenced decoration, usual in Mughal pieces and in those produced in the Portuguese State of India Northern Province, with some characteristics of the luxurious decorative grammars from the Sultanates of the Deccan, particularly Bijapur and Ahmednagar, both resulting from the political disintegration of the Sultanate of Bahmani (1347 – 1518), a well-known bastion of Persian culture in the Indian sub-continent before the 16th century.⁵

chands et des artisans de divers métiers, travaillant en particulier les couvertures de toutes sortes, les écritoires en marqueterie, les lits et beaucoup d'autres choses....», soulignant ainsi que les ateliers étaient situés dans un village hindou, à quelques kilomètres de la ville de Chaul.²

Les cabinets étaient si populaires dans les maisons nobles et bourgeoises que, dans la lettre de succession de la veuve de Garcia de Melo Torres, ils sont répertoriés comme venant de l'Inde entre 1583 et 1592 et 1605 – 1614: «... un cabinet en teck orné d'ébène du Mozambique et marqueté d'ivoire...» et «...un autre cabinet d'Inde marqueté de vert et blanc...».³ Également en 1635, António Bocarro (1594 – 1642), chroniqueur officiel et gardien de la Torre do Tombo [les archives] de Goa, nous apprend qu'à Thane, dans les alentours de Bombay, sont fabriqués «...[d'] excellents écritoires, cabinets et buffets marquetés en ébène du Mozambique et en ivoire, beaucoup plus solides que dans n'importe quelle autre partie de cet État...».⁴

En ce qui concerne les meubles décorés d'incrustations, dits 'de Goa', il existe des doutes quant à leur lieu de fabrication en raison de l'absence de références explicites concernant cette production. La seule certitude est que – en plus des pièces de nature religieuse dont celles destinées aux sacristies, sans aucun doute produites à Goa car étant de grandes dimensions et commandées pour un lieu bien précis – étaient expédiées, en quantité non négligeables, des pièces à décoration incrustée utilisant des bois de couleurs et de tons divers, formant des motifs géométriques, appelés diaprés, utilisant ponctuellement l'ivoire, et dont la production appartient déjà au XVIIe siècle.⁵

La forme de ce meuble, rare et précieux, influencée par des prototypes européens, indique une commande portugaise, produite à Thane, centre connu depuis 1559, comme mentionné précédemment.

L'ornementation est d'influence perse, dont les caractéristiques décoratives se retrouvent également dans les meubles d'influence moghol ainsi que dans ceux fabriqués dans les territoires de la Province du Nord de l'État portugais de l'Inde. La décoration riche et somptueuse est typique des sultanats islamiques du Deccan, en particulier de Bijapur et d'Ahmadnagar, résultant de l'effondrement politique du sultanat de Bahmani (1347 – 1518), l'un des bastions de la culture persane sur le continent indien avant le début du XVIe siècle.⁵

² Voir: DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Porto, V.O.C. Antiquidades, 2002, p. 40.

³ Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1990, p. 143.

⁴ Voir: DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Porto, V.O.C. Antiquidades 2002, pp. 57 e 58.

⁵ Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, p. 149.



The rarity of this cabinet is defined by its perfect proportions, the exceptional quality of manufacture and the highly sophisticated decoration, all adapted to its reduced scale, which suggests a piece of furniture made specifically for use on a platform (*estrado*), a domestic raised area, retained in Portugal from the long Islamic presence, where women sat or kneeled. This possibility is reinforced by the plain, undecorated back surface that would have been placed against a wall.

For all its characteristics this small cabinet, dated to the late-16th century, is one of the most important examples of Thane's inlaid furniture production. ✓ TP

La rareté du modèle est due à la rigueur des proportions, à la haute qualité d'exécution et à sa décoration précieuse, ici adaptée à un format plus réduit qui renvoi au meuble d'estrade, d'usage féminin, courant depuis plusieurs siècles dans les pays d'influence islamique, comme le Portugal.

Ainsi on peut affirmer que ce petit cabinet, de la fin du XVI^e siècle, est l'un des plus importants exemples documentés de cette production originaire de Thane. ✓ TP

27

EXCEPTIONAL CABINET (DRESSOIR) FROM SIND

Teak, ebony, ivory, exotic wood, green-dyed bone and iron; gilt copper fittings

India, probably Sind (Pakistan), ca. 1580–1630

Dim.: 182.0 × 97.0 × 61.0 cm

Provenance: Casa da Costeado, J.A.F. collection, Portugal.

This cabinet, made from teak (*Tectona grandis*), is thickly veneered in ebony (*Diospyros ebenum*) and lavishly decorated with ivory inlays and micro-mosaic (*sadeli*). The piece is structured into three sections, with the two lower portions seamlessly joined, and a detachable, open baldachin-shaped upper section. The upper section features four turned columns resting on gilt copper collets, elegantly crowning the uprights on the corners of the middle and lower sections. This heavy, sturdy cabinet rests on four solid ebony feet carved in the shape of a crouched dragon, with eyes inlaid in ivory and decorated with gilt copper dome-shaped studs. Throughout the piece, hemispherical studs are strategically employed to highlight its surfaces complementing the cabinet's gilt copper fittings, which include corner brackets, side handles, hinges, escutcheon-shaped pierced openwork lock plates, and drawer pulls. The upper section was used to showcase display silver as a dresser (from the French *dressoir*) or as a buffet — a sideboard to display cups and dishes featuring a high back or an overhanging canopy. The two-door middle section was intended for the secure storage of valuables and documents, while the lower section served to store fine table linens and other precious textiles.¹

The lower section is a chest fitted with two large drawers, mimicking four, decorated on the fronts with oblong Timurid-style cartouches featuring ebony borders highlighted with ivory

¹ A contemporary Scottish dresser (291.0 × 112.0 × 88.0 cm), with a canopy and a central two-door cupboard, dated 1613 and made from oak, belongs to the Victoria and Albert Museum, London, inv. W.28–2022.

27

EXCEPTIONNELLE ARMOIRE-DRESSOIR DU SIND

Teck, ébène, ivoire, bois exotique, os teint en vert, fer et cuivre doré

Inde, probablement Sind (Pakistan), ca. 1580–1630

Dim. : 182,0 × 97,0 × 61,0 cm

Provenance : Casa da Costeado, collection J.A.F., Portugal.

Armoire exceptionnelle en teck (*Tectona grandis*) recouvert de fines plaques d'ébène (*Diospyros ebenum*), richement décorée d'incrustations d'ivoire et de micromosaïque (*sadeli*), formée de trois sections ou corps. Les deux sections inférieures constituent une pièce unique. La section supérieure, ouverte et en baldaquin, peut être démontée. Elle comporte quatre colonnes tournées, encastrées sur des viroles en cuivre doré, couronnant les montants s'élevant aux angles des sections moyenne et inférieure. Lourde et robuste, cette armoire repose sur quatre pieds en ébène sculpté en forme de dragon accroupi aux yeux incrustés d'ivoire et décorés de clous en cuivre doré.

Ces clous hémisphériques décorent toutes les surfaces, conférant un grand effet ornemental en harmonie avec les ferrures en cuivre doré du meuble. Ces dernières incluent les cornières, les poignées latérales, les charnières, les platines de serrure en forme d'écu, découpées et ajourées, ainsi que les poignées des tiroirs.

La partie supérieure de cette pièce servait à exposer de l'argent d'apparat, dans l'idée d'un dressoir — vaisselier à dossier haut et baldaquin saillant, destiné à l'exposition de plats. La section centrale comporte deux portes, comme un cabinet, et aurait servi à conserver des objets de valeur et des documents, tandis que la partie inférieure se destinait à ranger des nappes raffinées et autres précieuses étoffes.¹

¹ On trouve un dressoir de la même époque (291,0 × 112,0 × 88,0 cm), avec baldaquin et armoire à deux portes, daté de 1613 et fabriqué en bois de chêne, dans les collections du Victoria and Albert Museum, à Londres, inv. W.28–2022.





fillets. The middle section is fitted with two doors, each decorated with Timurid-style star-shaped polylobed ebony medallions on particularly beautiful figured or curly grain of teak wood, similarly highlighted with thin ivory fillets. The doors open to reveal twelve drawers, mimicking sixteen arranged in four tiers. The fronts of the drawers are richly decorated with oval-shaped medallions in *sadeli*, bordered by a frieze of contrasting triangles in exotic wood and ivory. The interior sides of the doors follow a carpet-like arrangement boasting a central field with a large circular medallion and an Islamic-type eight-pointed star featuring a complex star pattern of finely-made *sadeli*.

This large micro-mosaic star contrasts with the dark ebony ground, decorated with vegetal scrolls of coma-shaped leaves. The corners of the central field are similarly decorated with vegetal scrolls and star-like *sadeli* motifs. The central field is bordered by a narrow frieze of triangles in alternating colours and a wide border of vegetal scrolls dotted with small *sadeli* circles. The square overhanging canopy or baldachin-shaped upper section comprises: four turned ebony columns on the corners; a rear board decorated on the front with two facing large oval-shaped polylobate Timurid-style cartouches in ebony over the teak ground highlighted in ivory; and the multi-arched cornice on top in ebony similarly accentuated with ivory fillets and large gilt copper studs. While the back is in plain, undecorated teak of fine quality, the sides are decorated *en suite* with the middle and lower sections, boasting elegant Timurid-style cartouches.

Following a European prototype, this large cabinet was made for a wealthy aristocratic household, reminiscent of contemporary opulent ebony, marquetry or *pietre dure* (hardstones) cabinets made at the most affluent courts of Europe. Bridging Western furniture types with local, highly elaborate decorative techniques and costly exotic materials, this cabinet epitomises the refined taste of the Portuguese clientele that commissioned it. Based on furniture types, preferred materials, and Iranian-derived decorative techniques such as the time-consuming *sadeli*, this elegant and sombre production, when compared with furniture made for export in Gujarat, has recently been attributed to Thatta in Sind (present-day



La partie supérieure ou dais, à la section quadrangulaire en forme de baldaquin, est composée de quatre colonnes en ébène tourné placées dans les coins et supportant une corniche en arcade, en ébène rehaussé d'ivoire et ponctué de grands clous décoratifs en cuivre doré. La face avant du dossier est ornée de deux grands cartouches ovales polylobés en ébène sur fond de teck rehaussé d'ivoire, dans le style timouride.

Le corps central du meuble présente deux portes décorées de médaillons polylobés en ébène en forme d'étoile dans le style timouride et soulignés de fins filets d'ivoire, sur fond découpé en bois de teck à grain échevelé. Ouvertes, ces portes donnent accès à douze tiroirs qui en simulent seize, disposés en quatre rangées dont les faces avant sont richement décorées de médaillons ovales selon la technique du *sadeli*, délimités par une bordure de triangles en bois exotique contrastant avec l'ivoire. L'ornementation des faces intérieures des portes est en tapis: le champ central est occupé par un grand médaillon circulaire contenant une étoile à huit branches dans le goût islamique, remplie de motifs étoilés complexes en fin *sadeli*. Cette grande étoile en micromosaïque contraste sur le fond sombre d'ébène, orné d'enroulements végétaux et de feuilles en forme de virgule. Les angles de ce tableau central arborent des entrelacs végétaux et des motifs en *sadeli* en forme d'étoile et il est délimité par une étroite frise de triangles aux couleurs alternées, suivie d'une large bordure d'entrelacs végétaux ponctuée de petits cercles en *sadeli*.

La partie inférieure du meuble, telle une commode, présente deux grands tiroirs qui en simulent quatre, dont les faces avant sont décorées de cartouches ovales dans style timouride et de bordures en ébène soulignées de filets d'ivoire.

Alors que la face arrière du dossier est en teck lisse dépourvu de décoration, mais d'excellente qualité, les faces latérales présentent une ornementation reprenant celle des corps inférieurs, avec de beaux cartouches dans le style timouride.

Copiant un prototype européen, cette grande armoire se destinait à une riche famille de l'aristocratie. Elle évoque les opulentes armoires de l'époque en ébène, marqueterie ou *pietre dure* (pierres dures) produites dans les cours les plus riches d'Europe.



Pakistan).² Examples of such large pieces of furniture made for export in the western coastal centres of India are exceptionally rare. A decade ago, a single identical and similarly decorated cabinet (dim.: 181.0 × 90.0 × 64.0 cm) was published, differing solely in the decoration of the inner drawers and the later sledge-form feet.³ The present cabinet, a magnificent example of export furniture made in India under Portuguese patronage, adorned until recently the *Casa do Costeado* in São Miguel de Creixomil, Guimarães — a manor house in the north of Portugal built in the late eighteenth century on an estate documented since the late sixteenth century. *HMC*

² CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, pp. 76–88.

³ DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 259–262.

Associant des typologies du mobilier occidental, de complexes techniques décoratives locales et de luxueux matériaux exotiques, elle est l'expression parfaite du goût raffiné de la clientèle portugaise à l'origine de sa commande.

En s'appuyant sur les typologies les plus fréquentes, les matériaux de prédilection et les techniques décoratives d'origine iranienne, comme le délicat *sadeli*, l'origine de cette élégante production — qui s'avère plus sobre que celle du mobilier du Gujarat destiné à l'exportation — a été récemment attribuée à la ville de Thatta dans le Sind (au Pakistan actuel).²

Des exemplaires de cette dimension sont très rares au sein de la production d'exportation issue des centres côtiers du nord-ouest de l'Inde. Citons un seul ouvrage identique et arborant une décoration similaire (181,0 × 90,0 × 64,0 cm), se distinguant uniquement dans la décoration des tiroirs intérieurs et dans les pieds postérieurs en patin, référencé il y a une dizaine d'années.³

Notre armoire, magnifique exemplaire du mobilier fabriqué pour l'exportation en Inde sur commande portugaise, ornait jusqu'à récemment la *Casa do Costeado* à São Miguel de Creixomil (près de Guimarães, dans le nord du Portugal), manoir bâti à la fin du XVIIIe sur une propriété documentée depuis la fin du XVIe siècle. *HMC*

² CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 76–88.

³ DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 259–262.

28

**SACRISTY CHEST FROM THE
CONVENT OF ST. AUGUSTINE, OLD GOA**

Teakwood and ebony
Goa, 17th century
Dim.: 392.0 × 119.0 × 129.0 cm
A262

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon.

Published: Artes e Leilões (2009), L+Artes (2009) and DIAS, Pedro, 'Mobiliário Indo-Português' (2013).

A truly exceptional Indo-Portuguese vestment chest (*arcas*) made by two Portuguese cabinetmakers, Diogo Moniz and Manuel Rodrigues (1620–1635), in charge of the woodworks at the Church of Our Lady of Grace in the Convent of St Augustine in Monte Santo, Old Goa.

It comprises two symmetric sections made from teak with ebony mouldings. The front, set with two doors on the sides in ebony inlay and gilded decorative nails, features two double headed eagles, the insignia of the Augustinian Order; four large drawers are set in the centre with crenelated ebony mouldings. Given their size, the drawers slide on small ebony pulleys set on the inner rulers to facilitate their opening. It is set on top of lion-dogs carved from teak. While the structure is teak, the openwork fittings are gilded copper.

The construction of this monastery, the largest convent of Old Goa, started in 1587 and was completed in 1602. With the expulsion of the religious orders from Goa, it was abandoned in 1833, while the dome fell to the ground in 1842 and the frontispiece of the building finally collapsed in 1931. Originally there

28

**MEUBLE À PAREMENTS LITURGIQUES DU COUVENT DE
SAINT-AUGUSTIN, VIEUX-GOIA**

Teck et d'ébène
Goa, XVIIe siècle
Dim. : 392,0 × 119,0 × 129,0 cm
A262

Provenance : M.H.R. collection, Lisbonne.

Publié : Artes e Leilões (2009), L+Artes (2009) et DIAS, Pedro, « Mobiliário Indo-Português » (2013).

Commode exceptionnelle indo-portugaise, réalisée par les charpentiers du royaume Diogo Moniz et Manuel Rodrigues (1620–1635), qui dirigeaient la menuiserie de l'église de Notre-Dame de la Grâce dans le Couvent de Saint-Augustin, sur le Monte Santo, à Vieux-Goa.

Elle est composée de deux corps en teck avec marqueterie d'ébène. La face présente deux portes latérales, ornées d'« aigles bicéphales », insignes de l'ordre de Saint-Augustin, incrustées d'ébène et de clous décoratifs, flanquées chacune de quatre grands tiroirs encadrés d'ébène. En raison de leur dimension, les tiroirs coulissent sur les glissières grâce à de petites roulettes en ébène, pour faciliter leur ouverture. Le meuble repose sur des pieds en teck représentant des lions. Les intérieurs sont également en teck.

Les ferrures sont en cuivre dentelé et doré.

La construction de ce couvent, le plus grand de Vieux-Goa, débuta en 1587 et s'acheva en 1602. Avec l'expulsion des ordres religieux, il fut abandonné en 1833; sa coupole s'effondra en 1842 et son frontispice en 1931. Dans la sacristie du Couvent, il existait deux meubles à parements liturgiques qui furent retirés avant son





Ruins of the Convent of St. Augustine, Old Goa.
Ruines du Couvent de Saint-Augustin, Vieux Goa.



was a pair of vestment chest inside the sacristy of the convent, which were removed before it collapsed, the second one being in the Church of St Anne (Santana) in Talaulim, Old Goa, in a poor state of preservation.

In Prof. Vítor Serrão's words: (...) *it is a very important piece of Luso-Goan art from the time of D. Aleixo de Meneses and his cultural milieu in his so-called 'Rome of the East', and a very important testimony of the artistic heritage of the former Portuguese Empire, produced in the so-called Goan Mannerism, at a time when the city, then at the height of its splendor, was considered to be the 'Rome of the East' (...) the large vestment chest in exotic wood featuring a geometric design and set with emblems of the Order of Saint Augustin and decorated fittings, is a rare piece of liturgical furniture of the Counter-Reformation, conveying an erudite, deliberately austere taste, and yet with its mixed decoration, a testimony to an ancient grandeur. It belonged to the same Augustinian monastery of Our Lady of Grace in Goa where it decorated the large Sacristy, which composes the once sacristy chest, known from archival documents (Historical Archives of Goa), to be made in 1617 by two mas-*

effondrement. Le second meuble se trouve dans l'église de Santana, à Talaulim, Vieux-Goa, en très mauvais état de conservation.

Citons le professeur Vítor Serrão: (...) il s'agit d'une pièce exceptionnelle de l'art portugais de Goa du temps de Dom Aleixo de Meneses et de l'environnement créé par ce prélat dans cette « Rome de l'Orient », un exemplaire non négligeable du patrimoine artistique de l'ancien empire portugais, produit dans la phase du Maniérisme de Goa, à une époque où cette ville, à l'apogée de sa splendeur, était considérée comme la « Rome de l'Orient » (...) ce grand meuble à parements liturgiques en bois exotique qui présente une décoration géométrique, avec emblèmes de l'Ordre de Saint Augustin et ferrures travaillées, constitue un rare exemple du mobilier liturgique du temps de la Contre-réforme, de goût érudit, délibérément austère mais avec des ornements hybrides, témoignant d'un prestige ancien. Il appartenait à ce même monastère augustinien de Notre-Dame de la Grâce à Goa, où il décorait la grande sacristie. Grâce à des documents (provenant des Archives historiques de Panjim), nous savons que cette grande commode fut réalisée en 1617 par deux maîtres charpentiers du royaume, Diogo Moniz et Manuel



ter carpenters, Diogo Moniz and Manuel Rodrigues, of which half was transferred in the nineteenth century — after the collapse of the church of Our Lady of Grace — to the sacristy of the church of Talaulim, where a fragment of the vestment chest still remains, of which we know that it comprised two sections which decorated the side walls of the sacristy. We owe to the art historian José Meco the identification of the origin of this second section in Talaulim, a key element for ascertaining the origin of the first section which is now in Lisbon (...).

The architect Helder Carita adds that: (...) the first time I saw the Augustinian chest, I was somewhat stunned by the presence of

Rodrigues, et qu'une partie de l'ensemble à laquelle elle appartenait fut transférée, au XIXe siècle — après la destruction de l'église des Gratiens — dans la sacristie de l'église Talaulim. Celle-ci conserve encore aujourd'hui un reste de ce meuble à parements qui, d'après ce que l'on sait, était composé de deux corps jumeaux décorant les parois latérales de la sacristie. On doit à l'historien d'art José Meco l'identification de l'origine du meuble de Talaulim, donnée fondamentale pour définir celle du meuble qui se trouve à Lisbonne (...).

Et également l'architecte Helder Carita d'affirmer: (...) lorsque j'ai vu pour la première fois la commode des Augustins, j'ai été étonné





such an exceptional piece in Portugal — I could not believe it. If in our museums and rich private collections there is an abundance of cabinets, chests, bedframes, tables and oratories, no similar artwork seems to have been preserved (...). With scholarly works, not only by Professor Pedro Dias, but also by Professor Vítor Serrão, we arrived at the conclusion that we were really in the presence of the old sacristy vestment from the Convent of the Augustinians (...). ↗

par la présence d'une pièce aussi exceptionnelle au Portugal — j'avais peine à y croire. Si nos musées et nos grandes collections particulières renferment un grand nombre de cabinets, coffres, lits, tables et oratoires, on n'y voit aucune pièce de ce genre (...). Grâce aux travaux menés non seulement par le professeur Pedro Dias mais également par le professeur Vítor Serrão, on a pu déterminer avec certitude que nous nous trouvions réellement face à l'ancienne commode de la sacristie du Couvent des Augustiniens (...). ↗

29

AN INDO-PORTUGUESE COVERLET OR WALL HANGING

Cotton and silk

India, possibly Bengal,

1st – quarter of the 17th century

Dim.: 290.0 × 215.0 cm

F1290

Provenance: M.L., Lisbon.

Exhib.: 'Presença Portuguesa na Ásia', M. Oriente, Lisbon, 2008–21.

29

COURTEPOINTE (OU TENTURE) — INDO-PORTUGAISE

Coton et soie (Bombix mori)

Inde, probablement du Bengale

1ere quart du XVIIe siècle

Dim. : 290,0 × 215,0 cm

F1290

Provenance : M.L., Lisbonne.

Exp. : 'Presença Portuguesa na Ásia', M. Oriente, Lisbonne, 2008–21.

Indo-Portuguese coverlets, or wall hangings, are important testimonies of the symbiosis between the Indian and the European cultures, both for their aesthetic references and iconographical and iconological repertoire, as well as in terms of techniques and choice of materials, all expressive elements of the Portuguese presence in India.

Jointly with other precious objects of identical origin, Indian embroidery was highly appealing to the wealthy European elites, who became avid consumers of such exotic goods, mainly produced in Bengal and Gujarat, cotton producing regions renowned for the qualified manufacturing of such embroidered pieces.

João de Barros (1496 – 1570), Portuguese chronicler and overseer at 'Casa da Índia' between 1533 and 1578, described the Bengal region as being one where 'so much cotton is harvested and where there are so many weavers producing the finest cloth, that they could dress the whole of Europe. (...) and as can be seen in the embroidered cloths, in the finest coverlets and in the other

Les courtepointes indo-portugaises constituent un important témoignage du métissage et du croisement profond entre les cultures indienne et européenne, sur le plan des références esthétiques, des répertoires iconographiques et des techniques et matériaux utilisés, révélant la présence civile et missionnaire des Portugais en Inde.

Tout comme les autres objets précieux, les borderies indiennes eurent tôt fait d'attirer l'attention des élites portugaises et européennes, qui se mirent à les acquérir et à les intégrer dans leur quotidien.

Ces courtepointes étaient principalement manufacturées au Bengale et au Gujarat, les deux régions d'Inde où le coton abondait et où la main-d'œuvre excellait dans les travaux de broderie. João de Barros (1496 – 1570), chroniqueur portugais et administrateur de la Casa da Índia (Maison des Indes) entre 1533 et 1578, décrit le territoire de Bengale comme un lieu « où l'on cueille tellement de coton et où il y a tant d'artisans tissant des tissus très fins qu'il pourrait habiller toute l'Europe. (...) comme on le voit dans les





things that arrive from there'.¹ In relation to Gujarat, often referred to as Cambay, he registers that 'in that kingdom there is more use of silk and gold thread for the production of all sorts of textiles, than in the rest of India'.²

Textiles became one of the most important and valuable exports of Portuguese India. Goa and the Gujarati territories of Diu, Daman and Bassein, developed intense trading and diplomatic links with the Mughal Empire which, from the reign of Akbar (154–1605) onwards, promoted the opening of mills in Fatehpur Sikri, Agra, Lahore and Ahmedabad, exclusively destined to the production of luxury textile products.

Impressed by the unfamiliar local atmosphere, the Portuguese that had contact with India became enthusiastic consumers of embroidered coverlets, both for the fineness of the material and exuberance of polychromy as well as for the exoticism of patterns. This progressive involvement with the Indian taste however, did not curtail the demand for western motifs, such as those with Christian associations', in the pieces that they commissioned. As prestigious Eastern luxury items, Indo-Portuguese coverlets were also eloquent social status and wealth markers for their owners.

First-half of the 17th century Bengal woven and embroidered coverlet or wall hanging made for the Portuguese market, featuring a centrally placed pelican in its piety, hunting scenes, animals, birds and instrument playing mermaids.

The two white cotton panels are embroidered in red and yellow silk (*bombyx mori*) using the chain stitching technique, with white backstitched quilted ground. It has a fringe of identical colours and taffeta lining. Following the characteristic geometric pattern of Mughal and Islamic embroidered coverlets, this specific example is also rectangular shaped and framed by a wide symmetric border. This rectangle is subdivided into three parts; the central square that occupies its total width — the ground — between two long, rectangular bands. Narrow strips that intersect each other perpendicularly, segment the various sections of both ground and border.

The central ground is defined by a double framed circular medallion — tangential to the four smaller square sides — featuring an exuberant pelican piercing its own breast to feed its young with its own blood — a symbolic allusion to Jesus Christ Sacrifice and to the Eucharist transubstantiation of the Body and Blood of Christ — on a field of floral and foliage motifs. The outer circular band is defined by a composition of foliage scrolls that surround alternating depictions of birds and deer. The medallions

¹ BARROS, João de, *Ásia — 4 Décadas*, Livre 9, Chap. I, Lisbon, 1946, p. 503.

² IDEM, *ibidem*.

ouvrages brodés et les courtepointes extrêmement précieuses et autres articles qui nous viennent de là». ¹ Au sujet du Gujarat — que l'on appelait « Cambay » à l'époque — il affirme que dans ce royaume « on utilisait davantage de soie et de fils d'or pour des tissus de divers types que dans tout le reste de l'Inde ». ²

Les textiles représentèrent l'un des plus importants et des plus précieux biens d'exportation de l'ancien État portugais de l'Inde. Goa et les territoires de Diu, Daman et Baçaim, au Gujarat, établirent d'intenses contacts commerciaux et diplomatiques avec l'empire moghol qui, à partir du règne d'Akbar (1542–1605), installèrent des fabriques à Fatehpur-Sikri, Agra, Lahore et Ahmedabad; celles-ci produisaient des textiles de luxe.

Influencés par l'atmosphère locale, les Portugais qui passaient par là se mirent à apprécier les courtepointes brodées, tant pour la richesse des matériaux que pour l'exubérance des couleurs et l'exotisme des dessins. Ce goût pour les produits indiens n'empêchait pas l'incorporation de motifs occidentaux — tirés de la symbolique chrétienne, par exemple — dans les pièces de commande.

En tant qu'articles asiatiques de luxe, les courtepointes indo-portugaises étaient également le signe de la position hiérarchique élevée de leur propriétaire, ainsi que de son fort pouvoir économique.

Courtepointe indo-portugaise tissée et brodée très probablement au Bengale pendant la première moitié du XVIIe siècle, dont le dessin représente un pélican et sa piété, des scènes de chasse, des animaux, des oiseaux et des sirènes jouant des instruments de musique.

Elle est brodée en fil de soie rouge en points de chaînette sur fond surpiqué en soie jaune, formant un matelassé sur deux toiles de coton blanc. La frange est dans les mêmes tons que les broderies. La doublure est en soie beige.

Suivant le schéma de composition hautement géométrique des courtepointes mogholes et islamiques, notre pièce est rectangulaire, entourée d'une large bordure. Le champ central est divisé en trois parties : la partie centrale, carrée, qui occupe toute la largeur du champ, et les deux bandes larges, rectangulaires, qui l'enserrent. Des bandes décoratives étroites s'entrecroisent perpendiculairement, subdivisant les différentes parties du champ central et de la bordure.

Le carré central est formé d'un double médaillon circulaire et bordé d'une frise tangente aux quatre côtés du carré. Le médaillon central est orné d'un exubérant pélican qui se blesse la poitrine pour alimenter ses petits avec son propre sang — symbole du

¹ BARROS, João de, *Ásia — 4 Décadas*, Livre 9, Chap. I, Lisbonne, 1946, p. 503.

² IDEM, *ibidem*.

are framed by sinuous vines and grapes — symbols of Eucharist and Resurrection. Two face-to-face peacocks separated by a Tree of Life fill the corner spaces that complete the ground.

From the two wide bands, above and below the centre, emerge four pairs of face-to-face and mirrored mermaids. These creatures, with their large fish-scale covered tails, are likely to portray an iconography resulting from the crossing of European prints with Indian mythological beings, such as the *Nagini*, demi-goddesses associated to fertility and protection. With their lower bodies submerged in the sea amongst numerous fish, and their upper bodies above the water surrounded by floral and foliage elements, they are each playing a different musical instrument of European origin.

The broad border is decorated with boar and deer hunting scenes on a field of exuberant foliage and floral motifs interspersed with parrots — Hindu symbols of fertility. The various horsemen figures holding spears and attired in early-17th century western fashion with doublet and ruff collar shirt, fashionable accessories up until ca. 1630, are accompanied by hunting dogs. They have short hair and their head is covered by semi rigid wide brimmed hats adorned with plumes.

In the four corners, depictions of western heraldic rampant lions, symbols of power but also transport vehicles of the supreme Hindu goddess Durga, the protective Mother of the universe.

All the narrow bands framing the various sections of the coverlet are filled by sinuous vines and grapes which, associated to wine, refer to the Blood of Christ in the Eucharist.

The group of coverlets, or wall hangings, to which the one herewith described belongs, allude to illustration patterns of Islamic books, with scenes and compositions that convey paintings from Mughal albums, such as the dense hunting scenes and the conceptualisation of paradise. But the carefully depicted motifs of pelican, rampant lions and musical instruments, were extracted from European printed models.³ The perfect symmetry of the pattern is only interrupted by the central pelican that becomes dominant and unavoidable, hence reducing the decorative program, not only

³ Models inspired by prints that travelled alongside the maritime routes and had a significant impact on Northern Indian Mughal Art. Easy to carry printed books were sent to Goa and, from there, divulged throughout India, not just by missionaries but also by travellers and merchants, particularly those supplying patterns to local artisans, as was the case of Bengal manufactured textiles. These source books, not all imported from Europe as there had been a working print in Goa since 1556, were used as models for narratives but also as inspiration for decorative elements such as borders and vine scrolls. Ex.: Ovid's *Metamorphoses* illustrated by Virgil Solis (1514–1564) feature maritime scenes with mermaids and sea monsters Cf.: KARL, Barbara, *Embroidered Histories — Indian Textiles for the Portuguese Market during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Bohlau Verlag GmbH & Co KG, Wien Köln Weimar, 2016, p. 91.

sacrifice de Jésus-Christ et de l'Eucharistie, emblème du corps et du sang du Christ, mais aussi de la dynastie portugaise d'Avis — sur fond de ramages et de fleurs. Ce médaillon central est entouré d'une large bande circulaire, décorée de rinceaux encerclant tour à tour des oiseaux et des cerfs. Ces deux parties du médaillon sont délimitées par une frise remplie d'une composition sinieuse de grappes de raisins — attribut de l'Eucharistie et de la Résurrection. Deux paons face à face séparés par l'arbre de la vie ornent les coins du carré, complétant la composition centrale.

Dans chacune des deux larges bandes enserrant le centre surgissent quatre paires de sirènes, face à face et en miroir. Elles arborent leur queue recouverte d'écaillés, une iconographie qui peut être le fruit de la fusion entre des gravures européennes et des êtres de la mythologie indienne, comme les *naginis*, demi-déeses de la fertilité et de la protection. La partie inférieure du corps de ces créatures est plongée dans la mer, au milieu des poissons, et leur tronc, au-dessus de la surface de l'eau, apparaît dans un décor de branches et de fleurs. Chacune d'entre elles joue d'un instrument de musique différent, d'origine européenne.

La bordure de ce champ rectangulaire central est large et présente des scènes de chasse au cerf et au sanglier, entourées d'une décoration végétale et florale exubérante, ponctuée de perroquets — symboles de fertilité dans la religion hindoue. Les cavaliers sont habillés selon la mode occidentale du premier tiers du XVIIe siècle : pourpoint et chemise à collets, en vogue jusque vers 1630. Ils ont les cheveux courts et portent des chapeaux à haute forme, bord large et semi-rigide arborant une plume. Ils sont armés d'une lance et accompagnés de leurs chiens de chasse.

Les quatre coins de la bordure sont ornés d'un lion rampant de style occidental, symbole de pouvoir, mais également véhicule de la déesse suprême Durga dans la religion indienne, considérée comme la mère de l'Univers, protectrice des dévots.

Toutes les bandes qui encadrent ces différents compartiments de la courtepointe sont ornés de la composition sinieuse de grappes de raisins, suggérant le vin qui, dans l'Eucharistie, représente le sang du Christ.

Le groupe auquel se rattache cette courtepointe se caractérise par des motifs rappelant les illustrations de livres islamiques, avec des scènes évoquant les peintures des albums moghols, comme les scènes de chasse et le concept de Paradis. Toutefois, certains éléments minutieusement représentés, tels que le pélican, les lions et les instruments de musique, sont tirés de modèles imprimés européens.³ La parfaite symétrie de cette courtepointe n'est in-

³ Des modèles inspirés de gravures ayant voyagé sur les routes maritimes et ayant eu un impact important sur l'art moghol, dans le nord de l'Inde; des livres imprimés, faciles à

to Christ's sacrifice, but also to the new Avis dynasty rule, legitimate heir to the Portuguese throne, particularly considering that there were, at the time, other emerging topics that contradicted the prevalent Iberian dynastic propaganda.⁴

This Indian textile artwork, most certainly a Portuguese commission, commonly referred as 'Hunting coverlet', assumes the foremost relevance within Indo-Portuguese decorative arts, both for its excellent preservation as well as for its specific characteristics that fuse Indian to Western elements, from which stand out those allusive to Christianity.

In the collection of the Museu Nacional de Arte Antiga, in Lisbon, there is an Indo-Portuguese coverlet/wall hanging, identical to the one described and also dated to the 17th century (Inv. no. 112 Tc.). ↗ TP

terrompue que par le pélican central, qui domine et ressort de la composition, rattachant le programme décoratif non seulement au sacrifice du Christ, mais aussi à la nouvelle dynastie d'Avis, légitime héritière du trône du Portugal. En effet, à cette époque surgissent de nombreux thèmes allant à l'encontre de la propagande en faveur de la domination espagnole de la Péninsule.⁴

Les pièces présentant ces caractéristiques reflètent les efforts des commanditaires européens en quête de nouveaux modes de représentation. Cette courtepointe indienne fabriquée sur commande portugaise, couramment appelée « courtepointe de chasse » s'avère de la plus haute importance dans les arts décoratifs indo-portugais, aussi bien pour son état de conservation qu'en vertu de ses particularités dénotant le métissage entre des éléments d'origine indienne et islamique et d'autres de nature occidentale, tirés ici principalement de récits chrétiens.

Une courtepointe classée comme étant indo-portugaise du XVIIe siècle et en tout identique à la nôtre se trouve dans la collection du Musée national d'Art ancien de Lisbonne (Inv. n° 112 Tc.). ↗ TP

transporter, qui étaient envoyés à Goa et de là parcouraient toute l'Inde, non seulement avec les missionnaires, mais aussi avec les voyageurs et commerçants, particulièrement ceux qui devaient fournir des modèles d'inspiration aux artisans locaux, comme ce fut le cas pour les pièces manufacturées du Bengale. Ces livres étaient importés d'Europe, mais aussi imprimés sur place, dans l'imprimerie installée en 1556 à Goa. Ils servaient de modèles aux thèmes des ouvrages et également de source d'inspiration pour les éléments décoratifs des bordures, comme les rinceaux de vigne. Par exemple, *Les Métamorphoses d'Ovide de Virgil Solis* (1514–1564) montrent des scènes maritimes avec des sirènes et des monstres marins. Cf. KARL, Barbara, *Embroidered Histories – Indian Textiles for the Portuguese Market during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Vienne, Cologne et Weimar, Bohlau Verlag GmbH & Co KG, 2016, p. 91.

⁴ IDEM, *ibidem*, p. 246.

⁴ IDEM, *ibidem*, p. 246.



30

A SAFAVID MIRROR

Amalgam mirror and polychrome painting in shellac on wood
Europe (mirror), and Iran, Isfahan (frame), ca. 1610–1630

Dim.: 39,0 × 34,2 × 2,5 cm

F1392

Provenance: Private collection, France.

This unique amalgam mirror, with its 'lacquered' wooden frame, bridges Iran and Europe, East and West, in different and meaningful ways. The mirror is European, featuring a surface with wheel-engraved decoration: a border with interspersed dots and dotted rosettes in the corners.

The manufacture of glass mirrors was a well-kept secret throughout the first centuries of the early modern period. By the 1560s, Venetian glassmakers, who had successfully produced large sheets of broad glass using almost colourless glass known as *crystallo*, devised a new technique of applying tin foil to the back using mercury.¹ The technique of using a tin-mercury amalgam was the primary method for producing glass mirrors from the sixteenth to the early twentieth century, with the Venetian monopoly over its production lasting until the end of the seventeenth century. Consequently, the ownership of mirrors produced through this time-consuming, delicate, and perilous technique was largely restricted to the affluent elite.² Crafted around six decades after the first Venetian examples, the present mirror was either produced in Venice (on the island of Murano) or, judging from its wheel-engraved decoration, in the Netherlands. A Netherlandish amalgam mirror in the Victoria and Albert Museum, London (inv. 4471–1857),

¹ SCHECHNER, Sara J., 'Between Knowing and Doing: Mirrors and Their Imperfections in the Renaissance', *Early Science and Medicine* 10.2 (2005), pp. 137–162, at p. 154.

² The technique resulted in a two-phase amalgam of tin-mercury crystals surrounded by a mercury-rich liquid phase. It also explains the poor condition of some older examples, including the present mirror, where the original reflective surface deteriorated into large circular dark stains and small points of light with a glittering effect. See: HADSUND, Per, 'The Tin-Mercury Mirrors: Its Manufacturing Techniques and Deterioration Processes', *Studies in Conservation* 38.1 (1993), pp. 3–16.

30

MIROIR SAFAVIDE

Bois, pigments, gomme-laque et amalgame d'étain (miroir)
Iran, Ispahan (cadre); Europe (miroir), ca. 1610–1630

Dim. : 39,0 × 34,2 × 2,5 cm

F1392

Provenance: Collection privée, France.

Ce singulier miroir en amalgame d'étain avec son cadre en bois recouvert de gomme-laque relie de diverses manières l'Iran et l'Europe, l'Orient et l'Occident, ce qui lui confère une importance toute particulière.

Le miroir est européen. Il présente une décoration taillée à la roue: frise périphérique de demi-sphères et rosettes dans les coins. La fabrication des miroirs en verre demeura un secret bien gardé au long des premiers siècles de l'Époque moderne. Dans les années 1560, les maîtres verriers vénitiens, qui étaient parvenus à produire de grandes feuilles de verre presque incolore connu sous le nom de *crystallo*, développèrent une nouvelle technique d'application de l'étain sur l'envers de la feuille en y ajoutant du mercure.¹ La technique de l'amalgame de l'étain et du mercure représenta la principale méthode de production de miroirs en verre entre le XVIe et le début du XXe siècle, et le monopole vénitien se prolongea jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Ce procédé lent, délicat et dangereux fut à l'origine d'une production de miroirs en verre réservée aux familles les plus riches.²

Fabriqué une cinquantaine d'années après le début de la production des premiers exemplaires vénitiens, ce miroir aurait été conçu à Venise, sur l'île de Murano ou, comme semble l'indiquer son

¹ SCHECHNER, Sara J., « Between Knowing and Doing: Mirrors and Their Imperfections in the Renaissance », *Early Science and Medicine* 10.2 (2005), pp. 137–162, à la p. 154.

² Cette technique consiste en un mélange biphasique de cristaux d'étain-mercure entourés d'une phase liquide riche en mercure, ce qui explique le mauvais état de conservation de certains exemplaires plus anciens, dont celui-ci: la surface réfléchissante originale s'est détériorée pour donner lieu à de grandes taches sombre et à de petits points de lumière à effet brillant. Voir: HADSUND, Per, « The Tin-Mercury Mirrors: Its Manufacturing Techniques and Deterioration Processes », *Studies in Conservation* 38.1 (1993), pp. 3–16.





decorated with identical wheel-cut motifs, dates to about 1620. Framed inside a highly elaborate carved frame of architectural design, its glass mirror (27.6 × 23.8 cm) features a wheel-engraved linear border with interspersed dots running along the edges and large dotted rosettes set on the corners.

Adding to an already extraordinary and rare example of an early European glass mirror, further embellished with wheel-engraved decoration, the frame that has since protected it is a unique example of Safavid art from the reign of Shah 'Abbas I (r. 1588 – 1629).³ Probably modelled after earlier and contemporary European examples, the mirror is encased in an almost square, flat, and broad frame. The wooden frame is masterfully painted with figurative scenes over a black ground in vivid colours, using a mixture of shellac and pigments highlighted in gold. The painted decoration was directly applied to the wood and, in certain intricate details such as the characters' faces, layered over a raised surface covered with paper. A narrow rope-like border in gold decorates its

³ On courtly art made in Iran during Shah 'Abbas's reign, see CANBY, Sheila R., *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran* (cat.), London, The British Museum Press, 2009.

ornementation taillée à la roue, aux Pays-Bas. En effet, le Victoria and Albert Museum, à Londres, possède un miroir néerlandais en amalgame d'étain, orné de motifs identiques taillés à la roue et daté de vers 1620 (inv. 4471 – 1857); comportant un cadre sculpté dans le style architectural (27,6 × 23,8 cm), il arbore une bordure périphérique similaire en demi-sphères et des rosettes identiques dans les coins.

Notre miroir européen du XVII^e siècle, déjà extraordinaire et rare à lui seul, est accompagné d'un cadre qui constitue un exemplaire unique de l'art safavide sous le règne du Shah Abbas Ier le Grand (r. 1588 – 1629).³ Copiant probablement des modèles européens de l'époque ou récents, il est protégé par un cadre rectangulaire à bords larges et plats à l'avant. Cette structure en bois magistralement peinte au moyen d'un mélange de gomme-laque et de pigments rehaussé d'or, formant des scènes figuratives aux couleurs vives sur fond noir. La peinture a été appliquée directement sur le bois ou parfois, comme c'est le cas des visages des personnages, sur une surface surélevée par du papier.

Ce cadre figuratif est entouré d'une étroite bordure à motif en corde d'or, tandis que l'épaisseur du cadre est ornée d'une frise d'entrelacs végétaux sur fond blanc.

La face arrière présente plusieurs encadrements taillés dont une frise d'arcs et un cadre décoré d'enroulements floraux rehaussés d'or sur fond noir. Un panneau lisse recouvre la structure de renforcement en bois, sur laquelle une ancienne étiquette, probablement du XIX^e siècle, indique « n° 82 Perse », ce qui semble signifier que l'objet aurait autrefois fait partie d'une collection française.⁴

La décoration figurative aux couleurs vives est formée de scènes individuelles disposées tout autour du miroir, dont certaines illustrent de célèbres épisodes de l'œuvre classique de la littérature persane, le *Khamsé* de Nizami. Considéré comme le plus grand poète épique de la littérature persane, Nizami Gandjavi (1141 – 1209) naquit à Gandja, dans l'actuel Azerbaïdjan, sous la dynastie des Seldjoukides, et vécut toute sa vie en Transcaucasie. Exerçant une grande influence dès le début de l'art safavide, sa principale œuvre poétique est un recueil de cinq longs poèmes narratifs nommé le *Khamsé*, ou « le Quintette ». Le deuxième poème, intitulé *Khosrow et Chirine*, raconte la tragique histoire d'amour entre le roi sassanide Khosrow II et la princesse arménienne Chirine, qui deviendrait reine de Perse. Le troisième poème du *Khamsé* narre l'histoire de Leila

³ À propos de l'art de cour produit en Iran sous le règne du Shah Abbas Ier le Grand, voir CANBY, Sheila R., *Shah 'Abbas. The Remaking of Iran* (cat.), Londres, The British Museum Press, 2009.

⁴ Au cours de la récente intervention de restauration, qui a retiré de la surface décorée plusieurs siècles de saleté épaisse et sombre, on a découvert plusieurs feuilles de papier manuscrites en caractères arabes. Difficiles à déchiffrer en raison du style cursif de l'écriture, ces documents semblent être des listes ou des grilles.

edges, while the frame thickness features a frieze of vegetal sprays on a white ground. The carved underside of the frame, with its recessed mouldings, is painted with floral scrolls highlighted in gold over a black ground. A plain backboard covers the later wooden stretchers of the back, where an old, probably nineteenth-century sticker bears the inscription 'no. 82 Perse,' suggesting its probable association with a French collection.⁴

The brightly painted figurative decoration consists of individual scenes running along the flat moulding of the frame, with some depicting well-known episodes from the much-appreciated classic of Iranian literature, Nizami's *Khamsa*. Nizami Ganjavi (1141–1209) is considered the greatest romantic epic poet in Persian literature. Born in Ganja, in present-day Azerbaijan, during the Seljuk dynasty, Nizami spent his life in the South Caucasus. Highly influential in early Safavid art, Nizami's main poetical work is the set of five long narrative poems known as *Khamsa* or 'Quintet'. The second story tells the tragic love story of 'Khusrau and Shirin' between the Sasanian king Khusrau II and the Armenian princess Shirin, who becomes queen of Persia. The third story of the *Khamsa* is known as 'Layla and Majnun', akin to the tale of Romeo and Juliet, where the protagonists are unable to unite due to a family feud.

The scenes painted on the frame are arranged into eight groups: two landscape scenes on the top and bottom sections; and three vertically stacked scenes on either side of the mirror. The top section depicts an encounter between the bare-chested ascetic Majnun and Layla. In the wilderness, a host of hares, deer, a crouching lion, a sitting wolf, birds perched on trees, and a crouched camel fitted with a palanquin or litter for carrying Layla all seem to have stopped to witness their love story. On the top left corner, a scene from Nizami's 'Khusrau and Shirin' portrays the sculptor Farhad carrying on his shoulders the Armenian princess Shirin on horseback.⁵ Farhad had fallen in love with Shirin, becoming Khusrau's love rival. On the top right corner, the scene depicts a male and female on horseback, while a man over them picks his axe into the rocks. This represents Farhad, who Khusrau had sent into exile to the Behistun Mountain, burdened with the impossible task of carving stairs out of the cliff rocks.

The middle sections flanking the mirror feature, on either side, a two-storey building. On the left, a male figure in European

⁴ During recent conservation, which removed centuries of thick dark grime from the 'lacquered' surface, several sheets of paper with manuscript lines of text in Arabic characters were found. Difficult to read, given the cursive nature of the writing, they are likely a kind of list or chart.

⁵ A similar portrayal is found in a folio from a copy of Nizami's *Khamsa* made in seventeenth-century Safavid Iran, depicting 'Farhad carries Shirin and her dead horse on this shoulders', belongs to the Walters Art Museum, Baltimore (inv. W.612.79B).



et Madjnoun, couple qui, comme Roméo et Juliette, ne pouvait se voir en raison de la rivalité opposant leurs familles.

Les scènes représentées sont organisées en huit groupes.

La partie supérieure du cadre retrace la rencontre entre l'ascète Madjnoun, torse nu, et Leïla. Dans un bois, une foule d'animaux — lièvres, cerfs, un lion couché, un loup assis, des oiseaux perchés dans les arbres et un chameau couché surmonté de son palanquin pour transporter Leïla — semble s'être réunie pour contempler l'histoire d'amour.

Dans le coin supérieur gauche, on reconnaît un épisode de *Khosrow et Chirine*, dans lequel le sculpteur Farhad porte sur ses épaules la princesse Chirine sur son cheval.⁵ Tombé amoureux de Chirine, Farhad était devenu le rival de Khosrow. Dans le coin supérieur droit, au-dessus d'un couple à cheval, un homme plante sa hache dans la pierre. Il s'agit une nouvelle fois de Farhad, que Khosrow

⁵ On trouve une illustration similaire sur un folio tiré d'une copie du *Khamsé de Nizami* composée en Iran safavide au XVII^e siècle, représentant « Farhad portant sur ses épaules Chirine montée sur son cheval mort » et appartenant au Walters Art Museum, à Baltimore (inv. W.612.79B).

attire, with his hands clutched together resting on a cane, sits cross-legged on the lower register next to a closed door. Above him, an upright female figure, similarly dressed, gazes into the horizon from a balcony next to a pair of singing birds perched on a tree. On the right, almost as a mirrored image, an identical two-storey building, with a man in Persian courtly attire seems to engage in conversation with a princess on her balcony. This scene may depict the much-anticipated encounter between Khusrau and Shirin when the king goes to her palace to see her, only to be reproached for being drunk and not allowed inside the castle. Finally, the lower section depicts what seem to be two scenes. On the left, next to two wild boars, a tall male figure in local attire and white beard — perhaps a Sufi saint — is followed by three dervishes (Sufi mendicants), with the last one carrying the typical large wooden boat-shaped beggar's bowl to collect money and other goods — a *kashkul*. On the right, a group of women in courtly attire and their female servants have set tents near an elbow-shaped channel; on the lower right, a maid milks a goat. This channel may be associated with the milk channel that Farhad cut out from the mountain, flowing into a pool at the foot of Shirin's palace.⁶

Not surprisingly, the painting style employed in the current frame follows that of contemporary Safavid manuscript painting and the more decorative character of some rare surviving 'lacquer' book bindings, which exhibit the same stylistic features. A comparable style can be found in a manuscript of Khusrau and Shirin featuring paintings by Reza 'Abbasi (d. 1635) in the Victoria and Albert Museum (inv. MSL/1885/364).⁷ Though earlier, dated to 1559–1560, one fine example of such 'lacquer' bindings, similarly decorated with brightly painted figures on a black ground, belongs to the Bibliothèque Nationale de France, Paris (Ms. or., Persan 245).⁸ The front cover of this binding depicts a well-known episode of Nizami's *Khamsa* when Khusrau first catches sight of Shirin bathing in a stream. Similarly painted with brightly coloured shellac, a book stand or *rahla* (dim.: 58.0 × 20.0 cm) in the State Hermitage Museum, Saint Petersburg (inv. VP-184), from the first half of the seventeenth century, depicts courtly figures having meals in luxuriant gardens over a black ground. The shared style borrowed from contemporary book paintings, along with identical methods

avait envoyé en exil sur la montagne de Behistun en lui confiant la tâche impossible de tailler des escaliers sur le versant rocailleux.

De chaque côté du cadre figure une construction à deux étages. À gauche, un personnage masculin en costume européen, les deux mains appuyées sur une canne et les jambes croisées, est installé devant une porte fermée. À l'étage supérieur, une femme est debout sur le balcon. Elle porte aussi des vêtements européens et scrute l'horizon, près d'un couple d'oiseaux chanteurs perchés sur un arbre. À droite, presque en miroir, sur un édifice similaire, un homme en costume de cour perse semble en pleine conversation avec une princesse au balcon. Il s'agit très probablement de la rencontre tant attendue entre Khosrow et Chirine, lorsque le roi se rend au palais de la princesse pour la voir et que celle-ci refuse de le laisser entrer en le réprimandant car il était en état d'ivresse.

Enfin, la partie inférieure du cadre semble illustrer deux épisodes distincts. À gauche, près de deux sangliers, un homme à barbe blanche et en costume local — peut-être un saint soufi — est suivi de trois derviches (mendiants soufis), dont le dernier tient un *kashkul* — le grand bol typique des derviches en forme de bateau pour recueillir l'aumône. À leur droite, deux femmes en costume de cour abritées sous deux tentes, accompagnées de leurs servantes, se trouvent au bord d'un canal en forme de coude. Dans le coin inférieur droit, l'une des servantes est occupée à traire une chèvre. Ce canal pourrait être le « canal de lait » sculpté par Farhad sur la montagne et se déversant dans un bassin non loin du palais de Chirine.⁶

Sans surprise, le style pictural de ce cadre s'assimile à celui de la peinture des manuscrits contemporains de l'époque safavide. Son caractère plus décoratif est analogue à celui des rares reliures pareillement décorées à la gomme-laque ayant subsisté jusqu'à nos jours. Le manuscrit de *Khosrow et Chirine* orné de peintures de Reza 'Abbasi (m. 1635) et conservé au Victoria and Albert Museum (inv. MSL/1885/364) présente un style similaire.⁷ La Bibliothèque nationale de France, à Paris, possède un bel exemplaire de ces reliures laquées, décoré de figures peintes en couleurs vives sur fond noir (Ms. ou., Persan 245), mais plus ancien (daté de 1559–1560).⁸ Dans la partie supérieure de cette reliure est figuré l'épisode bien connu du *Khamsé de Nizami*, dans lequel Khosrow aperçoit Chirine

⁶ A folio from a copy of Nizami's *Khamsa* illustrated in Herat in 1524–1525 by Shaikh Zada, depicting 'Farhad carves a milk channel for Shirin', belongs to the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 13.228.75).

⁷ CAREY, Moya, *Persian Art. Collecting the Arts of Iran for the V&A*, London, V&A Publishing, 2017, pp. 154–159.

⁸ CAREY, Tim, 'The Rise of the Lacquer Binding', in THOMPSON, Jon, CANBY, Sheila R. (eds.), *The Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran, 1501–1576* (cat.), Milan, Skira, 2003, pp. 184–200, at p. 200, fig. 7.15.

⁶ Un folio tiré d'une copie du *Khamsé de Nizami* peint à Hérat en 1524–1525 par Shaikh Zada représente « Farhad sculptant un canal de lait pour Chirine ». Il appartient au Metropolitan Museum of Art, à New York (inv. 13.228.75).

⁷ CAREY, Moya, *Persian Art. Collecting the Arts of Iran for the V&A*, Londres, V&A Publishing, 2017, pp. 154–159.

⁸ CAREY, Tim, « The Rise of the Lacquer Binding », in THOMPSON, Jon, CANBY, Sheila R. (éd.), *The Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran, 1501–1576* (cat.), Milan, Skira, 2003, pp. 184–200, à la p. 200, fig. 7.15.



of depicting figures, trees, and flowers highlighted in gold, makes it an ideal comparative object to the present mirror frame.

It is curious to note that the figures of Khusrau and Shirin on the right of our frame are mirrored by the loving pair on the left, dressed in European, likely Portuguese attire. He wears a short-sleeved skirted jerkin (*roupeta*) over his doublet (*gibão*), hoses (*calças*), knee-high riding boots, and a wide-brimmed hat. With a more elaborate back hat decorated with a feather, she wears a similar skirted jerkin over her skirt. Two male figures, similarly attired in European clothing and sporting identical black hats, are depicted on a tile-work panel from around 1600–1610. Originally placed in a now-lost royal garden pavilion in Isfahan from the time of Shah ‘Abbas, this panel is part of the collection of the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 03.9a). It is worth emphasising that later Safavid depictions of Portuguese or Europeans, from the 1640s and 1650s, become increasingly less accurate and more stylised, combining foreigner attire with local garments.⁹ In the

⁹ A fine example of this later stylisation is a painting on paper signed by Mir Yusuf from around 1640–1645 depicting a kneeling male youth in brightly coloured attire holding

pour la première fois alors qu’elle se baignait dans une rivière. Également peint à la gomme-laque aux couleurs vives, un pupitre à livre ou *rahla* (58,0 × 20,0 cm) de la première moitié du XVII^e siècle, inclus dans les collections du musée d’État de l’Ermitage, à Saint-Petersbourg (inv. VP–184), représente des personnages de cour prenant une collation dans de luxuriants jardins sur fond noir. Le style inspiré des peintures des livres de l’époque et la manière de représenter les personnages, les arbres et les fleurs rehaussés d’or de ce dernier ouvrage en font un objet de comparaison idéal avec notre cadre de miroir.

La disposition en miroir des figures de Khosrow et Chirine à droite et du couple à gauche en costume européen — probablement des Portugais — éveille la curiosité. L’homme porte une veste à manches courtes sur son pourpoint, un pantalon, des bottes d’équitation jusqu’aux genoux et un chapeau à bord large. La femme porte un chapeau identique mais agrémenté d’une plume et un surcot similaire à large pans au-dessus de sa jupe. Cette représentation évoque celle de deux personnages masculins, également vêtus à l’européenne avec des chapeaux noirs identiques, figurant sur un panneau de carreaux de faïence daté de vers 1600–1610, sous le

early sixteenth century, Portugal, a major maritime power, sought to establish trade routes and access the lucrative markets in the East at a time when the Safavids, under Shah Isma'il I (r. 1501–1524) and later, Shah Tahmasp (r. 1524–1576) and Shah 'Abbas, emerged as a dominant force in Iran.¹⁰ Portuguese presence in Hormuz and rule over its domains on both sides of the Gulf secured control over the local trade in silk textiles, carpets, horses, and pearls. Despite occasional conflicts, periods of diplomatic engagement between the two powers saw exchanged missions and agreements to facilitate trade and navigation. Gifts sent from Portugal or Portuguese-ruled India and other Asian territories supplied a myriad of exotic artworks and unfamiliar objects that were met with great enthusiasm at the Safavid court.¹¹

The creation of this 'lacquered' mirror frame should be viewed in the context of increasing Western influence and a growing fascination with European commodities and aesthetics within the Iranian court. Made in the later years of Shah 'Abbas's reign, this rare object mirrors the cosmopolitanism of Safavid society. It was likely made in the court workshops in Isfahan, the new capital of Safavid Iran since 1598.¹² This mirror frame's creation may be linked to the presence of Armenian merchants, established by the 1606 edict of Shah 'Abbas in New Julfa, the Armenian district of Isfahan. Armenians were among the most westernised individuals at the Safavid court, commissioning portraits from European painters and collecting foreign artworks, such as European clocks, glass, and silver plate. In a way, they are 'depicted' in the mirror frame's decoration

a flask and a wine cup. It belongs to the British Museum, London (inv. 1948,1211,0.15). Similarly made in Isfahan around 1642–1666, another painting in the same museum (inv. 1948,1009,0.62) depicts a European holding a wine cup.

¹⁰ On Portuguese-ruled Hormuz (1507–1622) and the political, cultural, and artistic interactions between Portugal and Safavid Iran, see COUTO, Dejanirah, LOUREIRO, Rui Manuel (eds.), *Revisiting Hormuz. Portuguese Interactions in the Persian Gulf Region in the Early Modern Period*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008; TAZMINI, Ghoncheh, 'The Persian-Portuguese Encounter in Hormuz: Orientalism Reconsidered', *Iranian Studies* 50.2 (2017), pp. 271–292; and CASTELO-BRANCO, Miguel (ed.), *Portugal no Golfo Pérsico. 500 Anos*, Lisbon, Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.

¹¹ See: SILVA, Nuno Vassallo e, 'Diplomatic embassies and precious objects in Hormuz: an artistic perspective', in COUTO, Dejanirah, LOUREIRO, Rui Manuel (eds.), *Revisiting Hormuz. Portuguese Interactions in the Persian Gulf Region in the Early Modern Period*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008, pp. 217–225; PINTO, Carla Alferes, 'Presentes ibéricos e goeses para Abbas I: a produção e consumo de arte e os presentes oferecidos ao Xá da Pérsia por D. García de Silva y Figueroa e D. frei Aleixo de Meneses', in LOUREIRO, Rui Manuel, FERNANDES, Vasco (eds.), *Estudos sobre Don García de Silva y Figueroa e os 'Comentários' da embaixada à Pérsia (1614–1624)*, vol. 4, Lisbon, Centro de História de Além-Mar, 2011, pp. 245–278; and PINTO, Carla Alferes, 'The Diplomatic Agency of Art between Goa and Persia: Archbishop Friar Aleixo de Meseses and Shah 'Abbás I in the Early Seventeenth Century', in BIEDERMANN, Zoltán, GERRITSEN, Anne, RIELLO, Giorgio (eds.), *Global Gifts. The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 150–170.

¹² See: CAREY, Moya, *Meeting in Isfahan. Vision and Exchange in Safavid Iran* (cat.), Dublin, Chester Beatty Library, 2022.

règne du Shah Abbas Ier le Grand, situé à l'origine dans un pavillon du jardin royal à Ispahan, aujourd'hui disparu, et actuellement inclus dans les collections du Metropolitan Museum of Art, à New York (inv. 03.9a).⁹ Soulignons que les représentations safavides de Portugais ou d'Européens ultérieures, dans les années 1640 et 1650, ont tendance à devenir de moins en moins précises et de plus en plus stylisées, associant vêtements portugais et locaux.¹⁰

Au début du XVI^e siècle, le Portugal, grande puissance maritime, chercha à établir des routes commerciales afin d'accéder aux précieux marchés de l'Orient, à une époque où les Safavides, sous l'égide du Shah Ismaïl Ier (r. 1501–1524) puis du Shah Tahmasp Ier (r. 1524–1576) et du Shah Abbas Ier le Grand, émergeaient en force dominante en Iran.¹¹ La présence des Portugais à Ormuz et l'administration de leurs comptoirs des deux côtés du golfe leur garantirent le contrôle du commerce local des textiles de soie, des tapis, des chevaux et des perles. En dépit des conflits occasionnels, les périodes de rapprochement diplomatique entre les deux puissances encouragèrent l'échange d'ambassades et l'établissement d'accords en vue de faciliter le commerce et la navigation. Les cadeaux — envoyés du Portugal, d'Inde sous domination portugaise ou d'autres territoires asiatiques — dotèrent la cour safavide d'une multitude d'œuvres d'art exotiques et d'objets originaux reçus avec grand enthousiasme.¹²

⁹ Farshid Emami, «All the City's Courtesans: A Now-Lost Safavid Pavilion and Its Figural Tile Panels», *Metropolitan Museum Journal* 54 (2019), pp. 62–86.

¹⁰ Un bon exemple de ce genre de stylisation plus tardive est la peinture sur papier signée par Mir Youssouf (c. 1640–45) qui représente un jeune homme agenouillé habillé de couleurs vives, tenant une bouteille et une coupe de vin, appartenant au British Museum, à Londres (inv. 1948,1211,0.15). Également produite à Ispahan vers 1642–1666, une autre peinture du même musée (inv. 1948,1009,0.62) figure un Européen tenant une coupe de vin.

¹¹ À propos d'Ormuz sous occupation portugaise (1507–1622) et des relations politiques, culturelles et artistiques entre le Portugal et l'Iran safavide, voir COUTO, Dejanirah, LOUREIRO, Rui Manuel (éd.), *Revisiting Hormuz. Portuguese Interactions in the Persian Gulf Region in the Early Modern Period*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008; TAZMINI, Ghoncheh, «The Persian-Portuguese Encounter in Hormuz: Orientalism Reconsidered», *Iranian Studies* 50.2 (2017), pp. 271–292; et CASTELO-BRANCO, Miguel (éd.), *Portugal no Golfo Pérsico. 500 Anos*, Lisbonne, Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.

¹² SILVA, Nuno Vassallo e, «Diplomatic embassies and precious objects in Hormuz: an artistic perspective», in COUTO, Dejanirah, LOUREIRO, Rui Manuel (éd.), *Revisiting Hormuz. Portuguese Interactions in the Persian Gulf Region in the Early Modern Period*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008, pp. 217–225; PINTO, Carla Alferes, «Presentes ibéricos e 'goeses' para Abbas I: a produção e consumo de arte e os presentes oferecidos ao Xá da Pérsia por D. García de Silva y Figueroa e D. frei Aleixo de Meneses», in LOUREIRO, Rui Manuel, FERNANDES, Vasco (éd.), *Estudos sobre Don García de Silva y Figueroa e os 'Comentários' da embaixada à Pérsia (1614–1624)*, vol. 4, Lisbonne, Centro de História de Além-Mar, 2011, pp. 245–278; et PINTO, Carla Alferes, «The Diplomatic Agency of Art between Goa and Persia: Archbishop Friar Aleixo de Meseses and Shah 'Abbás I in the Early Seventeenth Century», in BIEDERMANN, Zoltán, GERRITSEN, Anne, RIELLO, Giorgio (éd.), *Global Gifts. The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 150–170.

by the portrayal of the Armenian (and Christian) princess Shirin. The lasting appreciation for glass mirrors would transform into a craze in later periods, evident in the ubiquitous mirror-tile mosaic decoration in Iranian secular and religious architecture. An iconic example is the nineteenth-century Mirror Hall of the Golestan Palace in Tehran.¹³ While similarly decorated mirror frames with coloured shellac are known, primarily designed as closed boxes or cases, they mostly date to the early eighteenth century in the late Safavid period. The present mirror frame, a unique testimony of the presence of European amalgam mirrors in early seventeenth-century Isfahan, stands as a powerful example of cultural and artistic exchange between Europe and Safavid Iran. *— HMC*

São Roque thanks Corine Kevorkian and Margarida Cavaco for her collaboration.

La production de ce cadre de miroir recouvert de gomme-laque doit être entendue dans le cadre de ce contexte d'influence occidentale et d'intérêt croissant à la cour iranienne pour les marchandises et l'esthétique européenne. Datant des dernières années du règne du Shah Abbas Ier le Grand, cet ouvrage rare est le reflet du cosmopolitisme de la société safavide. Il a sans doute été fabriqué dans les ateliers de la cour à Ispahan, nouvelle capitale de l'Iran safavide depuis 1598.¹³

La genèse de ce cadre de miroir peut se rattacher à la présence de marchands arméniens, établis à la Nouvelle-Djolf, le quartier arménien d'Ispahan, par un décret de 1606 du Shah Abbas Ier le Grand. Les Arméniens comptaient parmi les individus les plus occidentalisés de la cour safavide, commandant des portraits aux peintres européens et collectionnant des œuvres d'art étrangères, telles que des horloges, des objets en verre ou en argent d'apparat. Ils sont en quelque sorte évoqués sur ce cadre à travers le portrait de la princesse arménienne (et chrétienne) Chirine. Le goût éternel pour les miroirs en verre deviendrait plus tard une véritable manie, symbolisée par l'omniprésente décoration en mosaïque de miroir de l'architecture laïque et religieuse iranienne, dont l'un des exemples les plus emblématiques est la Salle des miroirs du palais du Golestan, à Téhéran (XIXe siècle).¹⁴

Les autres encadrements de miroir décorés à la gomme-laque colorée que l'on connait, habituellement sous forme de boîtes ou d'étuis fermés, datent toujours de la fin de l'époque safavide, au début du XVIIIe siècle. Cette œuvre d'art, tout en attestant l'existence de miroirs européens en amalgame d'étain à Ispahan au début du XVIIe, constitue un éloquent témoignage des échanges culturels et artistiques entre l'Europe et l'Iran safavide. *— HMC*

São Roque remercie Corine Kevorkian et Margarida Cavaco pour sa collaboration.

¹³ See: SCARCE, Jennifer M., 'The Architecture and Decoration of the Gulistan Palace: The Aims and Achievements of Fath 'Ali Shah (1797–1834) and Nasir al-Din Shah (1848–1896)', *Iranian Studies* 34.1–4 (2001), pp. 103–116.

¹³ CAREY, Moya, *Meeting in Isfahan. Vision and Exchange in Safavid Iran* (cat.), Dublin, Chester Beatty Library, 2022.

¹⁴ SCARCE, Jennifer M., « The Architecture and Decoration of the Gulistan Palace: The Aims and Achievements of Fath 'Ali Shah (1797–1834) and Nasir al-Din Shah (1848–1896) », *Iranian Studies* 34.1–4 (2001), pp. 103–116.

31

A NAÏVE PAINTING ALLUDING TO THE PORTUGUESE

Opaque watercolor and ink on paper
India, Gujarat (Surat?), 18th century (?)
Dim.: 10,5 × 9,0 cm
D1914

Provenance: Manuel Castilho collection, Lisbon.

An 18th-century Indian miniature painting on paper made by a naïve and untrained artist who was influenced by early 17th-century Gujarati-Western painting and originating from Surat (?).¹ Exhibiting a rectangular format bordered by a frame, it features two horizontal scenes divided by a black line. The upper section portrays an interior scene beneath a niche adorned with carved stone corners, forming polylobed arches reminiscent of Mughal aesthetics. The depiction captures a triad comprising a male figure — shielded by a pepper bush² (Chili Pepper — *Capiscum annuum*), accompanied by his dog and an Indian woman nearby. The lower section showcases a black earth garden with a variety of flourishing plants.

The rendering of the figures is two-dimensional. The central male figure, positioned atop a small platform, dons a tunic (*jama*)

¹ We thank John Guy, Ph.D Curator of South and Southeast Asian Art at the Metropolitan Museum of Art, New York, for his collaboration.

² Bell peppers/chili peppers are incorrectly associated with pepper. The word 'pepper' arises from an ambiguity among Europeans who took part in sharing these products. Cf. 'Bem-vinda ardência: As chili peppers americanas viraram um sucesso mundial ainda nos séculos XVI e XVII', in *Revista de História* (Rio de Janeiro), vol. 1, 2011, pp. 70–74.

31

PEINTURE NAÏVE ALLUSIVE AUX PORTUGAIS

Aquarelle opaque et encre sur papier
Inde, Gujarat (Surate?), XVIIIe siècle (?)
Dim. : 10,5 × 9,0 cm
D1914

Provenance : Manuel Castilho collection, Lisbonne.

Miniature indienne sur papier peinte au XVIIIe siècle, par un artiste naïf et inexpérimenté de Surate (?) connaissant la peinture produite dans la région du Gujarat occidental au début du XVIIe siècle (?).¹ Présentant une forme rectangulaire entourée d'un cadre, elle est composée de deux registres horizontaux séparés par une ligne noire. La partie supérieure arbore une scène située dans une niche aux angles en pierre taillée dessinant des arcs polylobés dans le style moghol. Cette scène est peuplée d'une triade formée d'un homme, abrité sous un arbre à piments² (*Capiscum annuum*), de son chien et d'une indienne à proximité. La partie inférieure du tableau représente un jardin de terre noire où poussent plusieurs plantes.

Le traitement des figures est plat. L'homme, au centre, debout sur ce qui semble l'esquisse d'une petite plate – forme, est

¹ Nous remercions John Guy Phd., curateur d'art asiatique du Metropolitan Museum of Art, New York, pour sa collaboration.

² Les poivrons/piments d'Amérique sont erronément associés au poivre. Le mot « poivron » découle d'une équivoque des Européens ayant pris part au partage de ces produits. Cf. « Bem-vinda ardência: As pimentas americanas viraram um sucesso mundial ainda nos séculos XVI e XVII », *Revista de História* (Rio de Janeiro), vol. 1, pp. 70–74, 2011.



and pants (*payjama*), with a hat on his head that ends in a feather that almost resembles the stem of a pepper; in his right hand, he holds a glass, and a stem and chili pepper flower on his left hand. The plant, resembling a canopy, has its characteristic peppers hanging. He is flanked, to the left, by an Indian woman, attired in loose pants (*gaghra*), holding her veil (*odhami*) with her right hand, while a collared dog sits with an attentive gaze fixed upon its owner.

In this painting hailing from the Western Gujarat region, the audacious deployment of color stands out — dark and vibrant hues within flat, geometric shapes of simple contour, rhythmic repetition elements of undulating and oblique lines, adhering to the traditional Rajput painting conventions: absence of naturalistic perspective, frontal portrayal of the torso, with the head and legs in profile.³

Despite being attired in traditional Indian clothing, the male figure alludes to an European, through the symbolic use of the hat — as an allegory to the theme — the glass in his hand, alluding to the wine consumption and his dog. Most Asian observers associate this combination of ‘Men in Hats’ and wine with the Portuguese.⁴ The offering of wine held a special significance during the initial encounters with the Mughal Emperor Akbar in 1573.⁵

They were also distinguishable for strolling with their dogs⁶, often led on a leash, this imagery was recurrent in paintings symbolizing the profound bond shared between the individual and their loyal friend. In contrast to the Mughal and Indian courts, where dogs were typically bred and raised for hunting — a favored pastime of the rulers — and were managed by their attendants.

The impact of the Portuguese in the 15th century on global botany and gastronomy is evident, such as the introduction of ‘peppers’ to India, originating from the ‘New World.’ This American spice has not only integrated itself as staple of Indian cuisine, but also as an export product.

Often ‘nationalized’ as Indian, the spice quickly became a subject of scholarly studies and visual representations, with one of the earliest references being traced back to the illustrated herbal book, ‘*De Historia Stirpium Commentarij Insignes*’ (‘Notable Comments on the History of Plants’)⁷, compiled by the German physician Leonhart Fuchs (1501 – 1566) — one of the patriarchs of

vêtu d’une tunique (*jama*) et d’un pantalon (*payjama*) et porte un chapeau surmonté d’une plume évoquant le pédoncule d’un piment. Il tient un verre dans sa main droite et, dans la gauche, la tige et la fleur du piment. Au-dessus de cette figure, à l’image d’un baldaquin ou de lambrequins, surgit la plante, avec ses piments suspendus. À droite de l’homme, la femme indienne est habillée d’un pantalon large (*gaghra*) et tient son voile (*odhami*) de la main droite; à gauche, le chien est représenté avec son collier, assis, la tête levée, regardant attentivement son maître.

Cette peinture exécutée dans la région du Gujarat occidental (Surate ?) se distingue par l’utilisation audacieuse de la couleur : les teintes sombres et vives remplissent des formes planes, géométriques, aux contours simples, marquées par la répétition rythmée de lignes ondulantes et obliques. Elle respecte les conventions initiales de la peinture rajput concernant la figure humaine, à rebours d’une perspective naturaliste : torse frontal, tête et jambes de profil.³

Bien qu’elle soit vêtue d’un costume indien, la figure masculine représente un Européen comme l’indiquent son chapeau — dont la forme est allégorique du thème de l’œuvre —, le verre qu’il tient à la main — allusion à la consommation de vin — et le chien qui l’accompagne. En effet, les Asiatiques percevaient souvent les Portugais comme des « hommes en chapeau », tout en les associant au vin⁴, cadeau privilégié lors des premiers contacts avec l’empereur moghol Akbar, en 1573.⁵ Un autre de leurs signes distinctifs était le fait de se promener en compagnie de leurs chiens⁶, souvent en laisse, image courante sur les peintures représentant des Européens. Cette complicité entre le maître et son fidèle ami s’opposait à ce qui pouvait se passer dans les cours mogholes et indiennes où ces animaux étaient habituellement éduqués pour la chasse, l’un des passe-temps favoris des dirigeants, et tenus par leurs serviteurs.

Au XVIe siècle, les Portugais opérèrent une révolution dans la botanique et la gastronomie mondiales, comme l’illustre, par exemple, l’introduction des piments en Inde. Originaire du Nouveau Monde et exporté dans le monde entier, ce condiment est devenu un aliment de base de la cuisine indienne.

Considérée à de nombreuses reprises comme originaire d’Inde, la plante du piment est depuis longtemps l’objet d’étude et de représentations. L’une de ses premières références iconographiques

³ GUY, John and BRITSCCHI, Jorrit, *Wonder of the Age — Master Painters of India 1100 – 1900* (Cat.), Metropolitan Museum of Art, New York, 2011, p. 100.

⁴ BARRETO, Luís Filipe, (coord.), *O Espelho Invertido — Imagens Asiáticas dos Europeus 1500 – 1800* (Cat.), Lisbon, Centro Científico e Cultural de Macau, and FCT, 2007, pp. 30 – 33.

⁵ From this meeting, in exchange, they received horses. Cf.: FLORES, Jorge, *Nas Margens do Hindustão — O Estado da Índia e a Expansão Mogol ca. 1570 – 1640*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 109.

⁶ BARRETO, Luís Filipe, (coord.), *Op. cit.*, p. 32.

⁷ This work covers around 500 illustrations.

³ GUY, John and BRITSCCHI, Jorrit, *Wonder of the Age — Master Painters of India 1100 – 1900* (cat.), Metropolitan Museum of Art, New York, 2011, p. 100.

⁴ BARRETO, Luís Filipe, (coord.), *O Espelho Invertido — Imagens Asiáticas dos Europeus 1500 – 1800* (cat.), Lisbonne, Centro Científico e Cultural de Macau, et FCT, 2007, pp. 30 – 33.

⁵ Lors de cette rencontre, les Portugais reçurent en échange des chevaux. Cf. FLORES, Jorge, *Nas Margens do Hindustão — O Estado da Índia e a Expansão Mogol ca. 1570 – 1640*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 109.

⁶ BARRETO, Luís Filipe, (coord.), *Op. cit.*, p. 32.



FIG. 1 'Langer Indianische Pfeffer' — *Capiscum annum* (Chilli pepper).

FIG. 2 Coloured copy by Albrecht Meyer.

FIG. 1 « Langer Indianische Pfeffer » — *Capiscum annum* (piment).

FIG. 2 Copie colorée par Albrecht Meyer.



Botany — and published in Basel in 1542 (fig. 1), with illustrations by Albrecht Meyer, based on real plants (fig. 2).

The theme and narrative of the artwork are connected to a daily scene in the region, imprinted with a romantic and lyrical essence. The flowerbed in the lower register, mirrors the polylobed arches in negative from the upper register encapsulating the composition and constructing an allusion to the ascent of these figures onto a stage, evoking a theatrical atmosphere.

This popular painting stands as a noteworthy document by a self-taught, indigenous artist. Through the portrayal of an Indian couple, the artist creates a caricature of the Western world, accentuating its customs, such as drinking — which, although perceived by the natives as a symbol of decadence and immorality, greatly attracted the Asian people⁸ — and the inclusion of pets, highlighting a spice introduced by the Portuguese and quickly nationalized. *TP*

⁸ FLORES, Jorge, *Op. cit.*, p.109.

se trouve dans un célèbre ouvrage sur les plantes médicinales, *De Historia Stirpium Commentarij Insignes (Commentaires remarquables à propos de l'histoire des plantes)*⁷, écrit par le médecin allemand Leonhart Fuchs (1501 – 1566) — l'un des pères de la botanique — et publié à Bâle en 1542 (fig. 1), illustré de gravures sur bois d'Albrecht Meyer exécutées à partir de plantes réelles (fig. 2).

Le thème et le contenu narratif de cette peinture se rattache donc à une scène du quotidien dans la région, assortie d'une dynamique romantique et lyrique. La forme du parterre dans la partie inférieure reprend en négatif la forme des arcs polylobés de la partie supérieure, enserrant la composition et pouvant évoquer la montée sur scène des personnages baignés dans une atmosphère théâtrale.

Cette peinture d'un genre populaire constitue un document remarquable conçu par un artiste local, sans école, qui, par la figuration d'un couple d'Indiens, bâtit une caricature du monde occidental. Il met en avant les habitudes des Européens, comme la boisson — qui, tout en étant perçue localement comme un signe de décadence et d'immoralité, représentait aussi un objet de séduction pour le peuple asiatique⁸ — et leurs animaux domestiques, ainsi qu'un condiment introduit par les Portugais et très vite adopté sur le territoire national. *TP*

⁷ Cette œuvre inclut près de 500 illustrations.

⁸ FLORES, Jorge, *Op. cit.*, p.109.

32

MANUEL DA CUNHA MALDONADO
Os ENGANCHADOS, 1850

Watercolor and Indian ink on paper

Dim.: 39,0 × 27,0 cm

D1900

Inscribed: 'Os Enganchados, doloroso sacrificio voluntario denominado Zatra. Ceremonia annoal n'aldêa cundaim, na india portuguesa'.

Provenance: Private collection, Bilbao.

A water-coloured Indian ink painting on paper depicting the penance ceremony known as 'Os Enganchados' (The Hooked), the Hindu celebration of the Zatra ritual at the village of Cundaim, in the Goan province of Ponda. As stated in the caption, this annual practice would be a four people 'painful voluntary sacrifice', with the purpose of appeasing the Gods and earning prosperity for the village and its inhabitants.

Signed lower right by its author, Manuel da Cunha Maldonado, a cartograph and artillery sergeant¹, it was painted in 1850, as referred in the opposite left corner.

The description of *Os Enganchados*, published in *O Encyclopedico, Jornal d'Instrução e Recreio*² in 1842, describes the same ceremony, occurred on December 11th, 1841, at Cundaim. As per tradition, the celebrations started with the gathering of hundreds of villagers around a group of musicians playing metal

¹ 'Dia Internacional dos Arquivos' in *Arquivo Histórico Ultramarino*, June 5, 2017.

² BARBUDA, Cláudio Lagrange Monteiro de (ed.), *O Encyclopedico, Jornal d'Instrução e Recreio*, Vol. 2, No. 1. Pangim, India: Imprensa Nacional, Monday January 31, 1842, pp. 13 to 16.

32

MANUEL DA CUNHA MALDONADO
Os ENGANCHADOS, 1850

Aquarelle et encre de Chine sur papier

Dim. : 39,0 × 27,0 cm

D1900

Légende: « Les Accrochés, douloureux sacrifice volontaire appelé Zatra. Cérémonie annuelle dans le village de Cundaim, en Inde portugaise ».

Provenance : Collection privée, Bilbao.

Peinture à l'aquarelle et à l'encre de Chine sur papier représentant une cérémonie de pénitence surnommée *Les Accrochés*, célébration intégrée dans le rituel Zatra du temple hindou de Kundaim, village situé dans la Province de Ponda, à Goa. Comme l'indique la légende, cette pratique annuelle correspondrait au « douloureux sacrifice volontaire » de quatre individus, dans le but d'apaiser les dieux et d'obtenir la prospérité pour le village et ses habitants.

La peinture porte dans le coin inférieur droit la signature de son auteur, Manuel da Cunha Maldonado, cartographe et sergent d'artillerie.¹ Elle aurait été peinte en 1850, date figurant dans le coin inférieur gauche.

O Encyclopedico, Jornal d'Instrução e Recreio [L'Encyclopédique, Journal d'Instruction et de Loisir]² publie en 1842 une description de la cérémonie d'*Os Enganchados*, s'étant déroulée le 11 décembre 1841, à Kundaim.

¹ « Dia Internacional dos Arquivos » in *Arquivo Histórico Ultramarino*, 5 de juin de 2017.

² BARBUDA, Cláudio Lagrange Monteiro de (éd.), *O Encyclopedico, Jornal d'Instrução e Recreio*, Vol. 2, n° 1. Pangim, Inde : Imprimerie nationale, lundi 31 janvier 1842, pp. 13 à 16.



A. c. 1850

OS ENGANCHADOS.

DELLA MANA SACRIFICIO VOLUNTARIO DE HOMINIANO

ZATRA.

CEREMONIA ANNUAL N'ALDEA CUNDAI. NA INDIA PORTUGUEZA.

M. G. C. MAP

made, wind and percussion indigenous instruments such as 'Arab, Döll, Sômor, Chinga, Cornon, and others', around the central ceremonial structure. Two mango wood (*Mangifera indica*) poles, 9 metres tall (twenty cubits), raised vertically at 2,25 metres (five cubits) from each other and fitted with bamboo culms at every 0,45 metres (one cubit), to be used as steps to the top. The poles were joined by betel palm trunks (*Areca catechu*): the upper as the axis for two four-pointed star shaped structures, each connected to the other star tips by wooden rods and, below, a broad board that enabled the participants movement.

To the right background, separated from the main scene by a terrace, a stationed infantry battalion for controlling the crowds and, behind it, a wood-built temple surrounded by small single floored structures, destined to accommodate the villagers that had travelled from afar. All the participating volunteers were Shudra, the fourth lower of the five Hindu castes (*varnas*), comprising of farmers, artisans and labourers. As a reward for their sacrifice, they, and their families, were entitled to rather 'mediocre'³ lots of farmland.

Before the ceremony, the four participants had their beards and nails trimmed and followed a purifying ritual in which they responded to prayers by an elder, the protocol leader. This ritual took place in a tank and while water was thrown over their hands, their feet were therein immersed. Following from this practice, they were handed a *rumal*, a thick white cloth to be tied as a headscarf, and a *puruem*, a piece of fabric to be wrapped around the waist and the hips, and crowned with flower garlands, one detail that is omitted from our depiction. A lacquered rod, simulating a sword, was presented to each one of them to be held in the right hand. In addition, they were also given a linen rope, of four hand straps joined by a single knot at the top, to fasten to the irons and, consequently, the central knot to the rotating wooden structure. Lastly, while smoking a concoction of opium and cannabis, they danced around the sacrificial structure and the lodgings, before entering the temple.

³ IDEM, *ibidem*, p. 14.

Ainsi, les célébrations débutent par le rassemblement de centaines de villageois autour de plusieurs musiciens, qui jouent de différents instruments métalliques à vent et à percussion. Le récit mentionné cite « Arab, Döll, Sômor, Chinga, Cornon et autres instruments païens », distribués autour de la structure centrale de la cérémonie. Deux poteaux en bois de manguier (*Mangifera indica*) de neuf mètres de haut (vingt coudées) sont dressés à une distance de deux mètres et vingt-cinq centimètres (cinq coudées), tous deux traversés par des cannes de bambou à quarante-cinq centimètres d'intervalle (1 coudée), qui serviront de marches afin de permettre aux intervenants de monter jusqu'au sommet. Au sommet, les poteaux sont reliés par des troncs d'aréquier (*Areca catechu*) : celui du dessus sert d'axe à deux structures en forme d'étoile à quatre branches reliées l'une à l'autre par des bâtons ; en dessous, une planche plus large permet le passage des figurants.

La peinture représente, au second plan et à droite, sur la terrasse supérieure, un bataillon d'infanterie, dont le rôle serait de contrôler la foule regroupée en dessous. À l'arrière-plan se dresse un temple en bois entouré de petites constructions de plain-pied, destinées à héberger les villageois qui s'étaient déplacés pour l'occasion.

Tous les volontaires de la cérémonie appartiennent à la caste Shudra. Les Shudras forment la quatrième des cinq castes (*varna*) hindoues. Elle regroupe des paysans, des artisans et des ouvriers. En récompense de leur sacrifice, les aventuriers et leur famille recevraient de « médiocres »³ lopins de terre à cultiver.

Avant la cérémonie, les quatre volontaires sont rasés et leurs ongles coupés, puis ils passent par un rituel de purification dans lequel ils répondent aux prières d'un ancien, à qui est confiée la direction de la cérémonie des Accrochés. Ce rituel se déroule dans un bassin où les hommes ont les pieds dans l'eau pendant qu'on leur asperge les mains.

Après le rituel de purification, ils reçoivent un *rumal* (foulard blanc en tissu épais qu'ils doivent nouer autour de la tête) et un *puruem* (linge avec lequel ils s'enveloppent les hanches, le nouant à la ceinture), et sont couronnés de guirlandes de fleurs

³ IDEM, *ibidem*, p. 14.

At sunrise the following day, preceded by the crowd and by the musicians playing their instruments, the volunteers abandoned the temple, linen rope around their necks, hooks in the left hand and lacquered rod in the right. Approximately 328 metres, or 120 steps, away from the sacrificial spot, the ritual in which the four were pierced on their backs by the blacksmith with a bezel iron and the hooks fitted, took place.

From there they were guided to the structure, which they climbed with some helpers of their own caste, up to the board beneath the two stars. Once at the top their knees were bent and tied, so that the feet did not touch the structure, their body length being therefore shortened. During this initial process they were suspended by the left arm while their assistants tied the linen rope to the frame rotating axis. On releasing the left arm, and only suspended by the hooks, they waved at the audience while moving the rod with the right arm, a detail that is not illustrated in the present depiction. Assisted by those on the platform, they slowly rotated three times, thus ending the sacrifice. They would finally climb down in pairs to be greeted and cherished on touching the ground. Back in the temple, they laid down in prone position to get the hooks removed.⁴

It is well documented that identical rituals were also staged during the Zatra in the villages of Bally and Sirigao, in the Province of Bicholim.⁵ Both *The Times of India*, through the *Dacca News*, and the *Hurkaru*, a Kolkata newspaper, refer other ceremonies during which these practices took place; the Konkan Jatra and the Charak Puja.⁶

In 1844, José Ferreira Pestana, the territory Governor, determined the prohibition of such ceremonies in Goa (Government

(détail étrangement absent sur notre peinture). Chacun reçoit une baguette ornée de gomme-laque en guise d'épée, qu'il tient dans sa main droite. On leur offre aussi une corde en lin à quatre sangles nouées par un nœud à une extrémité, qui sera plus tard attachée aux crochets qu'on leur fixera dans le dos et à l'axe rotatif en bois. Ils reçoivent enfin une mixture d'opium et de cannabis qu'ils fument tout en dansant autour de l'édifice sacrificiel et des constructions avant d'entrer dans le temple. Au lever du soleil, précédés par la foule et par les musiciens jouant de leur instrument, les volontaires quittent le temple, la corde de lin autour du cou, les crochets dans la main gauche et la baguette dans la droite.

Non loin du lieu du sacrifice (trois cent vingt-huit mètres environ, ou cent vingt pas) débute la cérémonie de la perforation, au cours de laquelle les crochets sont fixés dans le dos des quatre hommes. Le ferronnier leur fait des trous dans le dos au moyen d'un fer biseauté, dans lesquels sont introduits les crochets pour les accrocher dans la chair.

Les hommes sont ensuite emmenés au pied de la structure, sur laquelle ils grimpent avec l'aide de quelques individus de la même caste, jusqu'à atteindre la planche en-dessous des étoiles. Ils ont les genoux pliés et attachés, pour empêcher leurs pieds de toucher la structure et les forcer à se mettre dans une position fléchie. Au cours de cette phase initiale, ils sont suspendus par le bras gauche, pendant que leurs compagnons fixent la corde de lin à l'axe rotatif de la structure.

Ensuite, ils lâchent le bras gauche, se retrouvant uniquement suspendus par les crochets, et saluent la foule tout en remuant la baguette du bras droit (mouvement non représenté dans cette illustration). Aidés par les hommes se trouvant sur la plate-forme, ils font lentement trois tours complets. C'est ainsi que s'achève le sacrifice. Deux par deux, ils redescendent les marches et, arrivés en bas, sont salués et étreints. Puis, ils se rendent dans le temple, où ils se couchent sur le ventre afin qu'on leur retire les crochets, « ensanglantés, pour la plupart ».⁴

⁴ IDEM, *ibidem*, p.16.

⁵ Cf. ROBERTO, Antonio Gomes, 'Os Enganchados', in *Arquivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da India Portuguesa*. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1866, p. 52.

⁶ Cf. ROBERTO, Antonio Gomes, 'A Festividade Hindu dos Enganchados', in *Arquivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da India Portuguesa*. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1865, p. 108; RIVARA, J. H. da Cunha, *Jornada às Partes do Sul, em 1863*, No. 19, Instituto Vasco da Gama. Nova Goa: Imprensa Nacional, July 1873, p. 152. The Charak Puja ceremony remains active to the present day.

⁴ IDEM, *ibidem*, p. 16.

Bulletin no. 50/1844). His official decree stated that: ‘Whereas no civilized nation may allow that atrocities such as hanging persons from hooks and piercing the flesh be committed for all to see (...) I ordered the clerk of the Cundaim village of Ponda be called before me and I made known to him the disapproval of the government of His Most Faithful Majesty (...)’.

This interdiction was celebrated in various publications, namely in the 1865 *Archivo de Pharmacia*, in these terms: ‘We hope that soon other equally repulsive religious Hindu habits and practices, will be similarly suppressed’.⁷

During Ferreira Pestana second tenure however, on February 9th, 1866, the Goan Betki villagers requested, through Minguel da Costa, the reinstatement of this ceremony as, according to their petition, upon the Hooked ritual prohibition, various epidemics and misfortunes had affected their village.⁸ According to this report, the government had solely forbidden the ceremony in Cundaim, the prohibition in other villages being imposed by the local authorities.⁹

‘This prohibition, far from being advantageous and beneficial to the Community and to the other inhabitants of the village, has been the source of all sorts of evils and successive misfortunes for the inhabitants of the village, which has been seriously afflicted by epidemics, an increase in mortality, a drastic drop in agricultural production, resulting in great and irreparable suffering, (...) all sorts of calamities, as a result of water drying up in the lakes (...). According to old beliefs, the village people are convinced that all these evils can be attributed to the failure to perform the Ceremony of the Hooked Ones (...)’.¹⁰

The request is reinforced ‘in view of such practices existing in the rest of India’.

On February 9th, 1866, the Governor replied rejecting the petition, and issuing the following order: ‘When the interpreter of the wishes of the petitioners, Minguel da Costa, who wrote this petition, is able to convince me that the petitioners have been suffering

Il existe également des références à cette cérémonie inscrite dans le rituel Zatra à Bally et à Sirghao, villages de la Province de Bicholim (District de Goa Nord).⁵ De plus, le *Times India* via le *Dacca News* et le *Hurkaru, Journal de Calcutta* mentionnent, eux aussi, des cérémonies où se dérouleraient des rituels analogues : le Zatra de Konkan et le Charak Puja (Churruck Poojah).⁶

À Goa, les cérémonies des Accrochés furent interdites par le gouverneur José Ferreira Pestana au cours de son premier mandat, par un décret du 6 décembre 1844 (Bulletin du gouvernement n° 50 de 1844) : « N’étant pas possible qu’une Nation civilisée permette que sous ses yeux soient commises des atrocités telles que suspendre des individus au moyen de crochets, en leur trouant la chair, (...) j’ai fait appeler le clerk du village de Kundaim de Ponda, que j’ai informé de la désapprobation du gouvernement de Sa Majesté Très Fidèle (...). » Cette décision fut saluée dans plusieurs publications comme l’*Archivo de Pharmacia de 1865* : « En espérant que de nombreux autres us et coutumes religieux hindous tout aussi répugnants seront bientôt semblablement supprimés. »⁷

Cependant, au cours de son deuxième mandat, le 9 février 1866, les villageois de Betqui, Goa, par la voix de Minguel da Costa, demandèrent le rétablissement de cette cérémonie. En effet, ils alléguaient dans leur lettre qu’après l’interdiction de la cérémonie des Accrochés plusieurs fléaux et calamités s’étaient abattus sur le village.⁸ Ils affirmaient par ailleurs que le gouvernement de José Ferreira Pestana aurait uniquement interdit la cérémonie réalisée à Kundaim, et que dans d’autres villages la même cérémonie aurait été indûment empêchée par les autorités locales.⁹ « (...) cette interdiction, loin d’être avantageuse et bénéfique pour la com-

⁷ ROBERTO, António Gomes, *A Festividade Hindu dos Enganchados*, p. 108.

⁸ Cf. RIVARA, J. H. da Cunha, pp. 152–153.

⁹ Cf. ROBERTO, António Gomes, *Os Enganchados*, p. 55.

¹⁰ IDEM, *ibidem*.

⁵ Cf. ROBERTO, António Gomes, « Os Enganchados », in *Archivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da India Portuguesa*. Nova Goa : Imprimerie nationale, 1866, p. 52.

⁶ Cf. ROBERTO, Antonio Gomes, « A Festividade Hindu dos Enganchados », in *Archivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da India Portuguesa*. Nova Goa : Imprimerie nationale, 1865, p. 108 ; RIVARA, J. H. da Cunha, *Jornada às Partes do Sul, em 1863*, numéro 19, Instituto Vasco da Gama. Nova Goa : Imprimerie nationale, juillet 1873, p. 152. La cérémonie Charak Puja continue en vigueur à l’heure actuelle.

⁷ ROBERTO, Antonio Gomes, *A Festividade Hindu dos Enganchados*, p. 108.

⁸ Cf. RIVARA, J. H. da Cunha, pp. 152–153.

⁹ Cf. ROBERTO, António Gomes, *Os Enganchados*, p. 55.



*Arquivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da India Portuguesa of 1866 (p. 53), by Gonoba Zó.
Arquivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da India Portuguesa de 1866 (p. 53), par Gonoba Zó.*

from the evils afflicting them because of being deprived of the Zatra of the Hooked Ones in Betki, consideration may be given to this request.' (1866, p. 50 — *Arquivo de Pharmacia*).¹¹

Apparently, Minguel da Costa did not reply to the Governor and, as such, the ceremony has been forbidden to the present day.

A print engraved by Gonoba Zó (fig. 1), and depicting this same ritual was also published in the 1866 *Arquivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da India Portuguesa* (p. 53). ↗ MSP

¹¹ IDEM, *ibidem*.

munauté et les habitants du village, a, au contraire, représenté la source de toutes sortes de maux et mésaventures successives pour les habitants du village qui a gravement souffert de maladies épidémiques, d'une énorme mortalité, d'une carence absolue de la production agricole, et de la misère consécutive, ainsi que d'irréremédiables malheurs (...) de toutes sortes de calamités résultant de l'assèchement des bassins (...). Suivant les croyances anciennes, la population est persuadée qu'elle doit attribuer l'ensemble de ces maux à l'abandon de la cérémonie des Accrochés (...).¹⁰ Dans cette même lettre, la demande est appuyée par le fait que « des pratiques similaires existent dans d'autres localités de l'Inde ».¹¹

Le gouverneur José Ferreira Pestana répondit, le 9 février 1866, en rejetant cette requête : « Lorsque le traducteur de la demande des solliciteurs, Minguel da Costa, qu'il m'a transmise pourra me démontrer que c'est bien de l'interdiction du Zatra des Accrochés à Betqui qu'ont découlé les maux dont souffrent les solliciteurs et qu'ils décrivent, on pourra alors la considérer. » (1866, p. 50 — *Arquivo de Pharmacia*).¹²

Il semblerait que Minguel da Costa n'ait pas répondu au gouverneur et que, par conséquent, l'interdiction de la cérémonie soit demeurée jusqu'à nos jours.

On trouve une gravure illustrant cette même cérémonie dans l'*Arquivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da India Portuguesa de 1866* (p. 53), exécutée par Gonoba Zó (fig. 1). ↗ MSP

¹⁰ IDEM, *ibidem*.

¹¹ IDEM, *ibidem*.

¹² IDEM, *ibidem*.

Ceylon Sinhalese-Portuguese ivories

Ceylan Ivoires cinghalo-portugais

The Portuguese presence in Ceylon, known today as Sri Lanka, started in the early 16th century, and continued for over 150 years, till 1658. The political connections between the two kingdoms were strengthened when Ceylon's Ruler Bhuvaneka Bahu (1521 – 1561) was aided by the Portuguese king D. João III (1521 – 1557) in the defeat of his rivals. A Ceylonese embassy was sent to Lisbon in 1542, resulting in the symbolic coronation of the Sinhalese governor by D. João III and various precious objects, including some ivory pieces, were offered to the Royal Court of Portugal. From this date starts the artistic production intended for Portugal, initially from the royal workshops, but followed by other more generalized artisan producers.

These workshops and craftsmen produced pieces of the highest quality and great finesse, combining Ceylonese traditional forms and motifs with the imagery from the European engravings and sculptures from this period. These artistic influences were mainly controlled by the cultural and missionary spheres, as they need those votive and religious pieces for the ongoing process of education and evangelization. Primarily Jesuit, the role of various other Orders was influential in the production of this style of Sinhalese-Portuguese ivory.

The Ceylonese craftsmen and artists dedicated themselves to specializing in working in ivory, on items of great value, including sculpted and carved figures, caskets, writing boxes, and plaques in high and medium relief. The superb skills and mastery of these craftsmen were recognized and often mentioned in the literature of the period. In exclaiming these skills, the Dutch writer and traveler Jan Van Linschoten (1563 – 1611) said the skill talent and ingenui-

La présence portugaise à Ceylan (actuel Sri Lanka) dura environ 150 ans (1505 – 1658). Les relations politiques entre les deux royaumes se renforcèrent quand le monarque cinghalais Bhuvaneka Bahu (1521 – 1561) demanda de l'aide au roi portugais Dom João III (1521 – 1557) pour vaincre ses rivaux. Une ambassade cinghalaise fut envoyée à Lisbonne en 1542, donnant lieu au couronnement symbolique du gouvernant cinghalais par Dom João III.

Parmi les nombreux cadeaux offerts au roi et à la cour portugaise se trouvaient de précieux ouvrages d'ivoire qui suscitèrent la fascination des Lusitains, ouvrant la voie à une production artistique continue destinée au Portugal, initialement élaborée dans les ateliers royaux cinghalais, puis l'objet d'une fabrication plus généralisée.

Les ateliers locaux produisaient des pièces d'une grande qualité et délicatesse, qui associaient formes et motifs cinghalais avec des thèmes et des figures inspirées des gravures et des sculptures européennes de l'époque. Cette symbiose s'appuyait sur l'action des missionnaires, notamment celle des Jésuites, qui jouèrent un rôle déterminant pour la production artistique cinghalo-portugaise en ivoire.

Les artistes de Ceylan se spécialisèrent dans le travail de pièces en ivoire de grande valeur, comme des images sculptées, des coffrets, des écritoires et des plaques en bas-relief. Le savoir-faire de ces artisans fut mentionné d'innombrables fois dans la littérature de l'époque : citons ainsi le voyageur hollandais Jan Van Linschoten (1563 – 1611) qui affirmait que les indigènes, ou cingalá, étaient extrêmement talentueux dans le travail de l'ivoire, façonnant des pièces « qui constituent une merveille pour les yeux ».





Map of Ceylon, A. Mallet, 1686.
Carte de Ceylan, A. Mallet, 1686.

ty of the indigenous Ceylonese working in ivory 'was a marvel to behold', and the island, with its prodigious abundance and quality of this material, due to the enormous number of elephants, was the best and most noble region of all India.

From this perfect symbiosis of craftsmanship and material, resulted the Sinhalese-Portuguese works of art, with an immense refinement, ingenuity and quality, which are recognized today as the most naturalistic and accomplished works the Portuguese State of India produced. ✓

Ce matériau abondait dans l'île qui comportait un grand nombre d'éléphants, considérés comme les meilleurs et les plus nobles de tout le territoire indien.

Cette union parfaite, entre technique et matériau, donna naissance à des sculptures cinghalo-portugaises élaborées, raffinées et de grande qualité, considérées comme les pièces les plus naturalistes de l'État Portugais de l'Inde. ✓

33

A DEVOTIONAL SINHALESE-PORTUGUESE PENDANT

Rock crystal, ivory, gold, and rubies
Ceylon (Sri Lanka), 2nd-half of 16th century
Dim.: 4.0 × 1.0 × 1.0 cm
Weight: 11.2 g
F1282

Provenance: Américo Barreto collection, Lisbon.

Published: Leonor D'Orey, 'Cinco Séculos de Joalharía', Lisbon, MNAÁ, 1995 (p. 22).

This rare pendant belongs to an exclusive group of rock-crystal devotional pendants, made in Portuguese-ruled Ceylon, featuring religious scenes and minutely carved ivory figures, according to European prototypes.¹ This small jewel, set with cabochon-cut rubies in the Ceylonese variation of the Indian gem-setting *kundan* technique (literally 'pure gold'), known as *tahadu kola baemma* (literally '[gold] foil bond'), consists of a square-shaped hollowed rock crystal container, encasing a miniature ivory carving, mounted in gem-set gold elements of applied filigree details.² The upper mount is fitted with a suspension loop. Filigree decoration, present in such famous pieces, as the renowned Robinson ivory casket in the Victoria and Albert Museum, London (inv. IS.41 – 1980), is typical of Ceylonese jewellery of this period and a particular characteristic of Tamil goldsmiths (*badallu*) working in Kotte's royal workshops (Ceylon). This precious devotional jewel was intended as an object of Christian meditation and stands as a powerful testimony to the missionary zeal of the Franciscan monks in Ceylon during

¹ See: SILVA, Nuno Vassallo e, *Jóias de ouro e pedrinhas do Ceilão. Jewels in gold and stones from Ceylon*, Oriente, 2002, pp. 23–36; SILVA, Nuno Vassallo e, 'An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries', in FLORES, Jorge Manuel (ed.), *Re-Exploring the Links. History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007, pp. 279–295; and CRESPO, Hugo Miguel, 'Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia', in GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K.J.P. (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186–211.

² On this Ceylonese variation of the *kundan* technique, see Crespo, Hugo Miguel, 'The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551–1552: Its Character, Cost, and Dispersal', in BYCROFT, Michael, DUPRÉ, Sven (eds.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge, & Global Trade, 1450–1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 40–41.

33

UN PENDENTIF DÉVOTIONEL CINGHALO-PORTUGAIS

Cristal de roche, ivoire, or et rubis
Ceylan (Sri Lanka), seconde moitié du XVI^e siècle
Dim. : 4,0 × 1,0 × 1,0 cm
Poids: 11,2 g
F1282

Provenance : Collection Américo Barreto, Lisbonne.

Publié dans : Leonor D'Orey, « Cinco Séculos de Joalharía », Lisbonne, MNAÁ, 1995 (p. 22).



Ce rare pendentif fait partie d'un petit groupe de pendentifs dévotionnels en cristal de roche produits à Ceylan sous la domination portugaise et ornés de scènes religieuses et de figures minutieusement sculptées dans l'ivoire, copiant des modèles européens.¹

Cette rare pièce de joaillerie, présentant des rubis taillés en cabochon, sertis en utilisant une variation cinghalaise de la technique indienne *kundan* (littéralement, « or pur »), connue sous la désignation *tahadu kola baemma* (littéralement, « union de paillette [d'or] »), est constituée d'une colonne quadrangulaire en cristal de roche creusée et contenant une miniature sculptée en ivoire, avec montures en or enrichi de gemmes.² L'extrémité supérieure est dotée d'un anneau de suspension.

¹ Voir : SILVA, Nuno Vassallo e, « Jóias de ouro e pedrinhas do Ceilão. Jewels in gold and stones from Ceylon », Oriente, 2 (2002), pp. 23–36 ; SILVA, Nuno Vassallo e, « An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », in FLORES, Jorge Manuel (éd.), *Re-Exploring the Links. History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007, pp. 279–295 ; et CRESPO, Hugo Miguel, « Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia », in GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K.J.P. (éd.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186–211.

² À propos de cette variation cinghalaise de la technique *kundan*, voir CRESPO, Hugo Miguel, « The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551–1552: Its Character, Cost, and





FIG. 1 Oval-shaped pendant medallion (6.9 × 4.6 cm), in the Museu Nacional de Arte Antiga, in Lisbon (inv. 868 Joa).

FIG. 1 Médaillon ovale (6,9 × 4,6 cm) du Musée national d'Art ancien, à Lisbonne (inv. 868 Joa).

the second half of the 16th century. Each face features a different, ivory carved iconography: Saint Anthony of Padua (or Lisbon) holding the Child Jesus, one of the Franciscans patron saints; the Crowned Virgin; the Flagellation of Christ (also known as Christ at the Column or the Scourging at the Pillar); and the Child Christ as Saviour of the World or *Salvator Mundi*.

The most important extant documentary source on the private consumption of *asiatica* in 16th century Lisbon, namely of this type of jewellery from Ceylon, is the 1570 inventory of Simão de Melo Magalhães's estate, a former Captain of Malacca from 1545 to 1548.³ Some of the Ceylonese jewellery and jewelled objects described in this inventory include references to rock crystal; There are strands of beads (rosaries): 'one strand of crystal beads with five gold counters set with rubies from Ceylon and a cross made in the same manner'; another strand of crystal beads with five gold counter beads; a smaller strand of rock crystal beads with five small gold spacers. In addition to these rosaries there are also listings referring jewelled objects of great value and refinement. Luxury, jewelled pieces modelled after European examples, identical to surviving objects in Vienna's *Kunstkammer*, consisted of 'three crystal spoons mounted with gold and rubies from Ceylon', and 'three crystal forks with gold and rubies from Ceylon'. These objects were certainly like the well-known rock-crystal spoon and fork that belonged to Catherine of Austria, and later to her nephew,

³ On this inventory, see CRESPO, Hugo Miguel, 'Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon', in GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K.J.P. (éd.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139.

Le filigrane appliqué décorant le loquet de la serrure, que l'on peut voir sur d'autres ouvrages bien connus comme le coffret en ivoire « Robinson » du Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. IS.41–1980), est typique de la joaillerie cinghalaise de cette période, caractéristique des orfèvres d'origine tamoule (*badallu*) travaillant dans les ateliers royaux de Kotte, sur l'île de Ceylan.

Cette précieuse pièce de joaillerie a été conçue comme un objet de méditation chrétienne et constitue un important témoignage du travail des missionnaires franciscains sur ce territoire pendant la seconde moitié du XVI^e siècle.

Chaque face est garnie d'une image minutieusement taillée dans l'ivoire: Saint Antoine de Padoue (ou de Lisbonne) avec l'Enfant, l'un des patrons des franciscains; la Vierge couronnée; la flagellation de Jésus (également connue sous l'appellation « le Christ à la colonne »); l'Enfant Jésus Sauveur du Monde, ou *Salvator Mundi*.

La principale source documentaire sur la consommation d'art asiatique à Lisbonne au XVI^e siècle, notamment de ce type de pièces de joaillerie de Ceylan, est l'inventaire des biens laissés par Simão de Melo Magalhães, capitaine de Malacca entre 1545 et 1548, et daté de 1570.³ Parmi les ouvrages de joaillerie et autres objets précieux cinghalais inclus dans cet inventaire, on en trouve plusieurs incluant le cristal de roche dans leur production. Ainsi, citons les rangées de grains (rosaires et chapelets): « une rangée de grains en cristal avec cinq grains terminaux d'or et de rubis de Ceylan, et une croix présentant la même forme »; une autre rangée de grains en cristal de roche comportant cinq grains terminaux d'or; et une autre rangée plus petite de grains en cristal de roche dotée également de cinq grains terminaux d'or. À la suite de ces rosaires, on trouve la description de pièces luxueuses et raffinées: des objets d'orfèvrerie copiant des modèles européens: « trois cuillères en cristal garnies d'or et de rubis de Ceylan » et « trois fourchettes en cristal garnies d'or et de rubis de Ceylan ». Ces pièces étaient probablement identiques aux célèbres couverts en cristal de roche inclus autrefois dans la collection de Catherine d'Autriche et de son neveu, l'empereur Rodolphe II, actuellement conservés dans la collection du *Kunstkammer* à Vienne. Sculptées dans un matériau d'une grande transparence, elles présentent des montures d'or décorées de filigrane appliqué et serties de petites rubis insérés dans des viroles losanges selon la technique de sertissage que *kundan*, comme notre pendentif en cristal de roche.

Dispersal », in BYCROFT, Michael, DUPRÉ, Sven (éd.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge, & Global Trade, 1450–1800*, Londres, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 40–41.

³ À propos de cet inventaire, voir CRESPO, Hugo Miguel, « Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon », in GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K.J.P. (éd.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139.



Emperor Rudolph II. Carved from particularly translucent material, they feature gold mounts decorated with applied filigree; both are studded with small rubies set in lozenge bezels filled with kundan, like our rock crystal pendant.

Similar objects include an oval-shaped pendant medallion (dim.: 6.9 × 4.6 cm), in the *Museu Nacional de Arte Antiga*, in Lisbon (inv. 868 Joa) (Fig. 1), depicting Our Lady of the Rosary holding the Child, on one side, and the Calvary, on the other. Enclosed by a smaller oval rock crystal plaque, which encapsulates a miniature scene in ivory, the structure is held together with hinged gold mounts, forming two frames with applied filigree decoration (plain square-section, flattened wire) set with small cabochon-cut rubies and sapphires in the *kundan* technique, and four quatrefoils set with rubies and sapphires in the middle sections, closed at the edges with twisted gold wire. Another pendant, albeit cylindrical, has in its interior a minute carved and painted ivory depiction of the Christ at the Column and is set in gold with cabochon-cut rubies; it belongs to a Portuguese private collection. A similar cylindrical pendant (4.7 cm height), featuring a minute depiction of the Virgin and Child also in painted and carved ivory and set with cabochon cut rubies, belongs to the British Museum, London (inv. 1872,0604.900). The present pendant, once in the Knight Commander Américo Duarte de Almeida Barreto collection, was for many years deposited at the *Museu Nacional de Arte Antiga* (inv. 62 B), where it was displayed alongside the aforementioned oval-shaped medallion. They were jointly published for the first time in 1995.⁴ HMC

⁴ See: D'OREY, Leonor, et al., *Cinco Séculos de Joalharia. Museu Nacional de Arte Antiga*, London and Lisbon, Zwemmer — Instituto Português de Museus, 1995, p. 22.

Parmi les pièces connues similaires à la nôtre, citons un célèbre médaillon ovale (6,9 × 4,6 cm) du Musée national d'Art ancien, à Lisbonne (inv. 868 Joa) (Fig. 1), représentant Notre-Dame du Rosaire tenant l'Enfant Jésus d'un côté et le Calvaire de l'autre. Les scènes miniatures en ivoire sont encapsulées dans de petites plaques de cristal de roche ovales et la structure est unie par des supports articulés d'or, dessinant deux cadres décorés de filigrane appliqué (à la section carrée simple et fil plat), serts de petits rubis taillés en cabochon et de saphirs en *kundan*, complétés par quatre quatre-feuilles serts de rubis et de saphirs sur les sections intermédiaires, bordées de fil d'or torsadé.

Une autre pièce, à la forme cylindrique (un tube en cristal de roche protégeant la scène intérieure en ivoire), comportant une minutieuse représentation en ivoire sculpté et peint du Christ à la colonne, garnie d'or et de rubis taillés en cabochon, appartient à une collection particulière portugaise. Au British Museum, à Londres (inv. 1872.0604.900), un pendentif similaire, à la même forme cylindrique (4,7 cm de hauteur), arbore la représentation minutieuse de la Vierge à l'Enfant en ivoire sculpté et polychrome, également serti de rubis taillés en cabochon.

Le présent pendentif, qui appartenait à la collection du commandeur Américo Duarte de Almeida Barreto, est resté pendant de nombreuses années en dépôt au Musée national d'Art ancien de Lisbonne (inv. 62 B), exposé auprès du médaillon ovale décrit ci-dessus. Ces deux pièces ont été publiées côte-à-côte pour la première fois en 1995.⁴ HMC

⁴ Voir: D'OREY, Leonor, et al., *Cinco Séculos de Joalharia. Museu Nacional de Arte Antiga*, Londres et Lisbonne, Zwemmer — Instituto Português de Museus, 1995, p. 22.

34

SINHALESE-PORTUGUESE TABERNACLE MASTERPIECE

Ivory and gilt copper; silver fittings

Ceylon, possibly Colombo, ca. 1590–1630

Dim.: 22.8 × 9.8 × 9,8 cm

F1374

Provenance: Hermann Baer, London; Mrs. B., Belgium after 1977.

Exceptional and of impressive mastery, this tabernacle of pierced and finely carved ivory plaques construction, was produced in Ceylon, present day Sri Lanka, during the period of Portuguese rule.¹ The raw material whiteness and density suggests that it was extracted from Asian elephant tusks, in this instance the autochthonous subspecies *Elephas maximus maximus*.

On account of its superb carving quality, it is viable to propose the intervention of a single master carver on its main structure, while the essentially decorative elements, such as the moulded socle, entablature and other architectural details, were likely produced by another artisan from the same workshop.

The object's function, as an altar top tabernacle, is implicit in its reduced dimensions and architectural characteristics. The iconography featured in one of the triangular pyramidal roof panels — a chalice raised by two kneeling Angels surmounted by the Communion Host and Cross, and crowned by the Holy Ghost — evidences its purpose: the safekeeping of the Communion Hosts, probably in a silver or gold round box or pyx. For its overall qualities it was intended for a small domestic chapel. Regrettably, the absence of inscriptions, heraldic or otherwise, prevents the identification of its owner or of the patron that commissioned it.

Of architectural design and parallelepiped structure, with a front door of two leaves and pyramidal roof, its format is reminis-

¹ For carved ivories produced in Portuguese ruled Ceylon, see: CRESPO, Hugo Miguel, 'The Pangolin Fan and the Ceylonese Ivory Carving Tradition', in CRESPO, Hugo Miguel, GSCHWEND, Annemarie Jordan, *The 'Pangolin Fan'. An Imperial Ivory Fan from Ceylon. Artistic Confluence and Global Gift Exchange between Sri Lanka and Renaissance Portugal*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Art & Antiques, 2022, pp. 109–219.

34

**TABERNACLE D'AUTEL, UN CHEF D'ŒUVRE
CINGHALO-PORTUGAIS**

Ivoire et cuivre doré ; ferrures en argent

Ceylan, possiblement Colombo, ca. 1590–1630

Dim. : 22,8 × 9,8 × 9,8 cm

F1374

Provenance : Hermann Baer, Londres ; Mme. B., Belgique après 1977.

Pièce unique et attestant d'un savoir-faire exceptionnel, ce tabernacle d'autel en plaques d'ivoire ajourées et finement taillées a été produit à Ceylan (actuel Sri Lanka) sous domination portugaise.¹ La blancheur et la densité du matériau sont révélateurs d'un ivoire local, provenant des défenses de la sous-espèce autochtone de l'éléphant asiatique, l'éléphant du Sri Lanka (*Elephas maximus maximus*).

La qualité supérieure de la taille des plaques suggère l'intervention d'un seul maître tailleur, alors que les éléments plus décoratifs, comme la base moulurée, l'entablement et autres purement architecturaux, seraient l'œuvre d'un autre artisan du même atelier.

Sa fonction de tabernacle d'autel est implicite dans sa forme architecturale et dans sa petite dimension. L'iconographie de l'une des faces triangulaires du toit pyramidal — un calice surmonté de l'hostie sacrée ornée d'une croix, couronnée par la colombe du Saint-Esprit et supporté, de part et d'autre, par deux anges agenouillés — ne laisse aucun doute à son utilisation : il a été exécuté afin de conserver les hosties sacrées, probablement rangées dans une autre petite boîte ronde, ou pyxide, en métal précieux, comme de l'argent ou de l'or.

La dimension de cette pièce semble indiquer qu'elle était destinée à une petite chapelle privée. L'absence de toute inscription personnelle ou institutionnelle — l'objet ne comporte ni blason, ni devise, ni emblème — fait obstacle à une identification plus précise de son propriétaire ou commanditaire original.

¹ À propos des ivoires taillés produits à Ceylan sous domination portugaise, voir CRESPO, Hugo Miguel, « The 'Pangolin Fan' and the Ceylonese Ivory Carving Tradition », in CRESPO, Hugo Miguel, GSCHWEND, Annemarie Jordan, *The « Pangolin Fan ». An Imperial Ivory Fan from Ceylon. Artistic Confluence and Global Gift Exchange between Sri Lanka and Renaissance Portugal*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Art & Antiques, 2022, pp. 109–219.



cent of the prayer houses destined for the protection of Hindu or Buddhist religious images.² On the other hand, the construction, of typical joinery techniques, reflects Ceylon's religious wooden buildings. Equally reminiscent of contemporary local architecture are the lotus flower petals frieze, evident on the stepped socle, and the complex pilasters of slender columns protruding from the corner edges.

The tabernacle copious iconography refers to scenes of the Life of the Christ Child. The larger rectangular plaques that define the structure depict the Visitation, partitioned by the door's leaves, The Adoration of The Shepherds, The Circumcision and The Flight into Egypt. The four triangular roof panels, in turn, portray The Sleeping Child Christ watched by The Virgin Mary, The *Salvator Mundi* flanked by Angels, The Virgin Mary with Christ holding The Cross and the Communion Host flanked by Angels.

Such compositions are inspired by printed sources originally engraved by the Wierix brothers and other contemporary Dutch artists, the Adoration of The Shepherds and the Sleeping Child being attributable to Hieronymus Wierix (1553 – 1619).³

The Ceylonese master carver interpretation of these contemporary Dutch prints, most certainly supplied by the Portuguese patron that commissioned the tabernacle, testifies to a considerable knowledge of the European artistic grammar. An object of major historic and artistic relevance as a Catholic art masterpiece produced in Ceylon and fully indigenized, its relevance is nonetheless reinforced by the craftsman mastery. Such level of artistic and religious confluence, or interlacing, associated to the clearly exceptional carving qualities, could only be achievable in Colombo, Portuguese ruled Ceylon capital city, while the iconographic sources point to a manufacture date between 1590 and 1630.

For its age, fragility and delicate openwork carvings, the structure reveals exceptional conservation condition. Despite the very light evidence of use, the minor losses, fractures, and polished surface wear, the tabernacle underwent minor restoration, probably in the 19th century, namely on the door pulls and top finial. These interventions became clear on dismantling the structure for research purposes, its reassembling being scientifically supervised to restore it to its original structural condition. As such,

² For this type of religious structure, see: ZOYSA, Asoka de, JAYATHILAKA, Vajira Nalinda, *Buddhist Image Houses. The evolution of temple design from the Kandyan Era to Independence*, Colombo, Samkathana Research Centre, Faculty of Humanities, University of Kelaniya, 2015; and CHANDRASEKARA, Dhammika P., Kapita D. Silva, *The Tāmpitavihāras of Sri Lanka. Elevated Image-Houses in Buddhist Architecture*, London, Anthem Press, 2021.

³ MAUQUOUY-HENDRICKX, Marie, *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, p. 112 (cat. 627, illustration 83) for the *Adoration of The Shepherds*; and pp. 82 – 83 (cats. 459 – 462, and 464) for the *Sleeping Jesus*.

Sa forme architecturale — corps parallélépipédique rectangulaire comportant deux portes frontales et un toit pyramidal — est une évocation des niches à sculptures locales abritant des statues religieuses bouddhistes ou hindoues.² Par ailleurs, sa construction, ayant recours à des techniques d'assemblage typiques, rappelle celle des édifices religieux en bois bâtis sur l'île. L'architecture locale de la période surgit également dans la frise de pétales de fleur de lotus sur la base en escalier et dans les complexes pilastres adossés agrémentés de fines colonnettes aux quatre angles.

L'abondante iconographie de ce tabernacle fait allusion à la vie de l'Enfant Jésus. Les plus grandes plaques rectangulaires formant le corps principal figurent les scènes de la Visitation — divisée par les portes —, de l'Adoration des bergers, de la Circoncision et de la Fuite en Égypte. Les faces triangulaires composant le toit pyramidal représentent l'Enfant Jésus endormi veillé par la Vierge Marie (le *Sommeil de Jésus*), l'Enfant en Sauveur du Monde entouré de deux anges agenouillés, Jésus tenant sa croix étreinte par la Vierge et l'hostie sacrée flanquées des anges.

Ces compositions s'inspirent de gravures des frères Wierix et d'autres artistes néerlandais de la période. *L'Adoration des bergers* et le *Sommeil de Jésus* peuvent être attribués à Hieronymus Wierix (1553 – 1619).³ L'adaptation de ces gravures flamandes — qui furent sans doute fournies par le commanditaire portugais de cet objet liturgique — par le maître tailleur de l'atelier révèle sa maîtrise du langage artistique européen.

L'importance historique et artistique de ce tabernacle en tant qu'œuvre d'art catholique complètement « indigénisée » produite sur l'île est renforcée par le savoir-faire exceptionnel du maître tailleur. Un tel niveau de confluence ou d'entrelacement artistique et religieux, associé à la qualité supérieure de la taille, ne semble possible qu'à Colombo, capitale du Ceylan portugais. Les sources iconographiques utilisées semblent pointer une date de création entre 1590 et 1630.

Malgré son ancienneté, la délicatesse du matériau et la fragilité de la taille minutieuse et ajourée, ce tabernacle est bien conservé. Si les traces d'utilisation sont moindres — quelques petites pertes et fractures, faible usure de la surface polie —, il aurait malgré tout été l'objet d'une petite restauration, probablement au XIXe siècle, notamment au niveau des poignées et du faite. Ces

² Sur ce type d'édifices religieux, voir ZOYSA, Asoka de, JAYATHILAKA, *Buddhist Image Houses. The evolution of temple design from the Kandyan Era to Independence*, Colombo, Samkathana Research Centre, Faculty of Humanities, University of Kelaniya, 2015; et CHANDRASEKARA, Dhammika P., Kapita D. Silva, *The Tāmpitavihāras of Sri Lanka. Elevated Image-Houses in Buddhist Architecture*, Londres, Anthem Press, 2021.

³ MAUQUOUY-HENDRICKX, Marie, *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, p. 112 (cat. 627, planche 83) pour l'*Adoration des bergers*; et pp. 82 – 83 (cat. 459 – 462, et 464) pour le *Sommeil de Jésus*.



the replacement finial to the top of the roof replicates that on the Ceylon ivory temple (dim.: 69.0 × 31.5 × 23.5 cm) at the National Museum of Ancient Art, in Lisbon (inv. 1 Div), and the cast silver door fittings follow analogous elements from other extant objects of identical origin and dating.⁴

Close inspection of the structure inner surfaces revealed the presence of oxidized copper pins, which would have originally fixed gilt copper sheets to the openwork plaques, as seen in other contemporary objects currently in Lisbon, Vienna and Madrid collections. The current replacement of gilt copper linings were made according to materials and techniques identified in an ivory chest (14.8 × 48.4 × 30.3 cm) from Madrid's National Decorative Arts Museum collection⁵, and identically goldleaf gilt and dark shellac coated.

⁴TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 174–175.

⁵SÁDABA, María José Cortés, BONILLO, Maite Rodríguez, 'Arquetas, cofres y cajitas', *Galería Antiquaria* 210 (2002), pp. 58–64, in p. 61; and *Don Quijote de la Mancha. La sombra del caballero* (cat.), Madrid, Empresa pública Don Quijote de La Mancha, 2005, p. 341.

modifications furent rendues évidentes lorsqu'il fut démonté et reconstitué, sous orientation scientifique, afin de lui rendre, autant que possible, son apparence d'origine. Le nouvel amortissement tourné est la réplique de celui qui couronne le petit temple en ivoire de Ceylan (69,0 × 31,5 × 23,5 cm) conservé au musée national d'Art ancien, à Lisbonne (inv. 1 Div) et les poignées des portes, en argent coulé, reprennent une forme présente sur des objets de la période.⁴

L'examen attentif des faces intérieures des plaques ajourées a révélé la présence de petits clous en cuivre oxydé qui auraient autrefois fixé de fines plaques en cuivre doré sur les faces intérieures des plaques d'ivoire, comme on l'observe sur d'autres ouvrages de l'époque conservés de nos jours à Lisbonne, Vienne et Madrid. Les lamelles en cuivre doré furent produites en employant les mêmes matériaux et techniques que ceux d'un coffret en ivoire (14,8 × 48,4 × 30,3 cm) inclus aujourd'hui dans la collection du musée

⁴TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 174–175.



Recently identified and since returned to its original aspect, this altar tabernacle embodies the most relevant addition to the current knowledge of religious carved paraphernalia produced in Portuguese ruled Ceylon. Jewel like, and unparalleled for its structural openwork plaques, it illustrates to perfection the novel type of devotional art introduced by the newly arrived Europeans, in the complex Ceylonese religious landscape. In addition, it is also a powerful testimony to the Tridentine reformed Liturgy in the Portuguese overseas territories, and to the process of artistic indigenization fostered by this religious encounter. *HMC*

national des Arts décoratifs à Madrid (inv. DEo4687),⁵ revêtues de gomme-laque sombre et dorées à la feuille d'or.

Ayant récemment été identifié et récupéré son aspect d'origine, ce tabernacle d'autel représente une contribution essentielle aux objets religieux sculptés produits à Ceylan sous domination portugaise et connus jusqu'ici. Tel un joyau, sans pareil pour ce qui est de la qualité de ses plaques ajourées, il symbolise à la perfection le nouveau type d'art dévotionnel introduit par les Européens nouvellement arrivés dans le paysage religieux complexe de l'île. Il constitue également un puissant témoignage de la liturgie post-tridentine sur les territoires ultramarins portugais et du processus permanent d'indigénisation artistique découlant de cette rencontre religieuse. *HMC*

⁵ SÁDABA, María José Cortés, BONILLO, Maite Rodríguez, «Arquetas, cofres y cajitas», *Galeria Antiquaria* 210 (2002), pp. 58–64, à la p. 61: et *Don Quijote de la Mancha. La sombra del caballero* (cat.), Madrid, Empresa pública Don Quijote de La Mancha, 2005, p. 341.





35

THE CHILD JESUS AS THE GOOD SHEPHERD

Ivory, evidence of polychrome and gilt decoration
Ceylon (Sri Lanka), probably Colombo; ca. 1580–1620
Dim.: 10,1 × 4,7 × 3,7 cm
F1368

Provenance: Miguel Baganha collection, Lisbon.

Coupled with carved ivories alluding to the Passion of Christ, the vast majority of devotional sculptures produced in Portuguese ruled Ceylon, portray the Virgin Mary.¹

Combining the Life of The Virgin with the Life of Christ, an important group refers to Christ's childhood, the most widespread iconography amongst these being that of the hybrid and proselyte *Salvator Mundi*. Although rare, when compared with the subsequent Indian production, some figures of The Good Shepherd were also carved.

Such imagery, unique to southern Asia, seems to have occurred in late 16th century Ceylon, from where it later expanded to Portuguese ruled India.² In this production the infant Jesus appears as a dormant shepherd, thereupon having recovered his lost sheep, and generally with one of those sheep resting on His lap and another over His shoulder, an iconography that corresponds to the first of the three Parables of Mercy (Matthew 18:12–14; Luke 15:3–7). The dormant Child rests His head on His right-hand palm, seating cross legged on a heart pierced by arrows and raised on a stepped socle.

Carved in exceptional detail, the herein described Good Shepherd is a splendid example of such iconography. The Child's gracious figure, of golden and curly hair strands and almond shaped

¹ Regarding Portuguese ruled Ceylon ivories, see: CRESPO, Hugo Miguel, 'The Pangolin Fan and the Ceylonese Ivory Carving Tradition', in CRESPO, Hugo Miguel, GSCHWEND, Annemarie Jordan, *The 'Pangolin Fan'. An Imperial Ivory Fan from Ceylon. Artistic Confluence and Global Gift Exchange between Sri Lanka and Renaissance Portugal*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Art & Antiques, 2022, pp. 109–219 (with earlier bibliography).

² Regarding this iconography, see: OSSWALD, Cristina, 'God Bless Port Cities! The Ivory Sculpture of the Good Shepherd between East and West', in POLÓNIA, Amélia, ANTUNES, Cátia (eds.), *Seaports in the First Global Ages. Portuguese Agents, Networks and Interactions*, Oporto, U. Porto Press, 2016, pp. 347–364, maxime p. 352; and GUSELLA, Francesco, 'New Jesuit Sources on the Iconography of the Good Shepherd Rockery from Portuguese India: the Garden of Shepherds of Miguel de Almeida (1658)', *Journal of Jesuit Studies* 6 (2019) pp. 577–597. These authors focus on the later Indian evolution of this iconography.

35

ENFANT JÉSUS BON PASTEUR

Ivoire, vestiges de polychromie et dorure
Ceylan (Sri Lanka), probablement Colombo, vers 1580–1620
Dim. : 10,1 × 4,7 × 3,7 cm
F1368

Provenance : Collection Miguel Baganha, Lisbonne.

Abstraction faite des ivoires taillés sur le thème de la Passion du Christ, la figure la plus représentée sur les sculptures dévotionnelles produites au Ceylan sous domination portugaise est la Vierge Marie.¹ Associant la vie de la Vierge et celle de Christ, un groupe important d'ouvrages s'inspire de l'enfance de Jésus, au sein duquel la représentation la plus fréquente est celle du croisé et prosélyte Sauveur du Monde (*Salvator Mundi*).

Plus rares, si on les compare à la production indienne ultérieure, on trouve également quelques statuettes de l'Enfant Jésus Bon Pasteur. Cette iconographie caractéristique du Sud de l'Asie semble avoir fait son apparition à Ceylan à la fin du XVIe siècle, d'où elle fut diffusée à travers l'Inde portugaise.² L'Enfant Jésus est représenté sous les traits d'un berger endormi après avoir récupéré ses brebis égarées, dont l'une se repose habituellement sur ses genoux alors qu'une autre est installée sur son épaule.

¹ À propos des ivoires produits au Ceylan portugais, voir CRESPO, Hugo Miguel, «The 'Pangolin Fan' and the Ceylonese Ivory Carving Tradition», in CRESPO, Hugo Miguel, GSCHWEND, Annemarie Jordan, *The 'Pangolin Fan'. An Imperial Ivory Fan from Ceylon. Artistic Confluence and Global Gift Exchange between Sri Lanka and Renaissance Portugal*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Art & Antiques, 2022, pp. 109–219 (et bibliographie précédente).

² À propos de cette iconographie, voir OSSWALD, Cristina, «God Bless Port Cities! The Ivory Sculpture of the Good Shepherd between East and West», in POLÓNIA, Amélia, ANTUNES, Cátia (éd.), *Seaports in the First Global Ages. Portuguese Agents, Networks and Interactions*, Porto, U. Porto Press, 2016, pp. 347–364, maxime p. 352; et GUSELLA, Francesco, «New Jesuit Sources on the Iconography of the Good Shepherd Rockery from Portuguese India: the Garden of Shepherds of Miguel de Almeida (1658)», *Journal of Jesuit Studies* 6 (2019) pp. 577–597. Ces deux auteurs mettent l'accent sur l'évolution indienne ultérieure de cette iconographie.



and half-shut eyes, recalling the devotional Buddha imagery of indigenous production, rests His head on a right hand of long, and meticulously carved fingers, that do equally evoke an ancient sculptural Buddhist tradition.

The figure is attired in knee length shepherd's tunic of turned collar, the wool texture conveyed in granules, tied at the front by a belt from which hangs a gourd, and sandals. With His left hand He pets a sheep, crouched on His knee. Missing is the pierced heart that was present in early examples of this iconography, and the stepped stand typical of this production.

In another extant Ceylonese example, the Child holds a shepherd's staff between the crook of the elbow and the sheep.³ The loss of such common elements in Ceylon made images, results from the fineness and fragility of this composition, both details that may have imposed the advent of the new interpretation that became prevalent in Portuguese India, in which the Good Shepherd raises on top of a stepped rocky hill filled with sheep, and fountains with birds, joined by various other figures, animals and plants.

Comparable sculptural compositions are extremely rare. One, fully complete and with its original bright coloured polychrome decoration, belongs to a Portuguese private collection.⁴ *HMC*

³ TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 85, cat. 113 (resting on a later painted wood stand, simulating a rocky outcrop).

⁴ IDEM, *ibidem*, p. 86, cat. 114.

Cette figuration correspond à la première des trois paraboles de la Miséricorde (Matthieu 18:12 – 14; Luc 15:3 – 7). Les sculptures d'origine cinghalaise présentent l'Enfant endormi, appuyant sa tête sur la paume de sa main droite, assis les jambes croisées au-dessus d'un cœur transpercé de flèches et posé sur une base en escalier.

Minutieusement taillé, ce petit Enfant Jésus Bon Pasteur constitue un bel exemple de cette iconographie. La gracieuse figure de l'Enfant, avec ses mèches dorées et bouclées et ses yeux en amande mi-clos — rappelant les sculptures dévotionnelles de Bouddha produites sur l'île —, appuie doucement sa tête sur sa main droite. Ses doigts effilés, méticuleusement taillés, s'inscrivent, eux aussi, dans la tradition séculaire de la sculpture bouddhiste. Il porte une tunique de berger qui lui arrive au-dessus des genoux, en laine en forme de grains, agrémentée d'un col replié et d'une ceinture nouée à l'avant où est suspendue une gourde, et des sandales aux pieds. De la main gauche il caresse une brebis installée sur sa jambe. Cette représentation est dépourvue du cœur transpercé typique des premiers exemplaires de cette iconographie, ainsi que de la base en escalier sur laquelle cette représentation est traditionnellement posée.

Sur un autre exemplaire cinghalais, l'Enfant tient un bâton de berger, placé entre l'intérieur de son coude et la brebis.³ La disparition de ces éléments, courants sur les sculptures de Ceylan, peut s'expliquer par la délicatesse et la fragilité de cette première disposition et avoir dicté l'apparition d'une nouvelle représentation prédominante en Inde portugaise, figurant le Bon Pasteur au sommet d'un mont rocailleux en paliers, remplis de brebis et de fontaines où s'abreuvent des oiseaux, accompagné de divers autres personnages, animaux et plantes.

Les ouvrages comparables sont extrêmement rares. L'un d'eux, complet et conservant sa polychromie d'origine, appartient à une collection particulière portugaise.⁴ *HMC*

³ TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 85, cat. 113 (agrémenté d'une base rocailleuse ultérieure en bois peint).

⁴ IDEM, *ibidem*, p. 86, cat. 114.

36

THE CHILD JESUS SALVATOR MUNDI

Carved and polychrome ivory
Ceylon (Sri Lanka), early 17th century
Height: 50.0 cm
F1270

Superbly carved elephant ivory sculpture with polychrome hair, depicting the Child Jesus *Salvator Mundi* standing on the orb, the terrestrial globe, in a clear allusion to World Sovereignty. The Child is blessing with His raised right hand while holding a now lost silver or gold cross staff in the left.

This exceptionally large devotional figure features some of the most distinctive characteristics of the Ceylonese imagery produced under Portuguese patronage and which distance it from the later Indian production from Goa; the egg shaped globe under the Child's feet is carved out of the same ivory tusk as the image that surmounts it and the figure is portrayed with a pierced left hand to fit the precious metal tall cross staff.

The long lasting impact left by the devotional sculptures made in Ceylon for the Portuguese market was described first-hand by Jan Huygen van Linschoten (1563–1611), the author of the famous *Itinerario* printed in 1596 and later published in English as *Discours of Voyages into Ye East & West Indies*.

While in Goa, in the service of the Portuguese Archbishop Vicente Fonseca, van Linschoten was gifted a Crucified Christ

36

ENFANT JÉSUS SALVATOR MUNDI

Ivoire taillé, polychrome
Ceylan (Sri Lanka), début du XVIIe siècle
Hauteur : 50,0 cm
F1270

Figure en pied de l'enfant Jésus en Sauveur du Monde (*Salvator Mundi*), délicatement taillé, en ivoire d'éléphant partiellement peint (cheveux), debout sur un globe terrestre, symbole de sa souveraineté sur le monde. Il fait le geste de la bénédiction de la main droite et tient dans sa main gauche un bâton crucifère en argent ou en or.

Cette importante sculpture dévotionnelle en ivoire, à la dimension extraordinaire, arbore les caractéristiques principales de l'imagerie cinghalaise produite sous influence portugaise et qui la distinguent de la production goanaise ultérieure : le globe en forme d'œuf sous les pieds de l'Enfant sculpté dans la même défense que le reste de la statue et le poing gauche vide de la figure, destiné à tenir un bâton crucifère en métal précieux.

On trouve le témoignage direct de l'impact durable laissé par les sculptures dévotionnelles en ivoire faites à Ceylan pour les Portugais chez Jan Huygen van Linschoten (1563–1611), auteur du célèbre *Itinerario* publié en 1596. Alors qu'il était au service de Vicente da Fonseca, archevêque portugais de Goa, Linschoten reçut une sculpture en ivoire représentant un Christ sur la Croix, d'environ quarante-cinq centimètre de long, dont cet auteur fait





image by the prelate. Approximately 45 cm in height, this image was described by the author as being produced in an exceptional and diligent fashion, in that its hair, beard and face seemed as natural as those of a real person, while also being so finely carved and with such well-proportioned limbs that could not be found in its European counterparts.

Deriving from a carving tradition that was soon used to Portuguese advantage the commissioning of religious imagery — be it by missionaries entrusted with the indoctrination of new converts or by court officials settled in the Portuguese State of India — encouraged the large scale manufacturing of Catholic imagery in Ceylon. This exceptional production would reach undisputed fame and prestige throughout Asia, becoming the starting point and main dissemination centre of an industry that, once the island was taken by the Dutch in 1658, would be transferred to Goa.¹ HMC

¹ On the subject of Ceylonese ivories, particularly religious imagery, see: FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; SILVA, Nuno Vassallo e, 'Engenho e Primor': a Arte do Marfim no Ceilão', in SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 87–141; and SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 'Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka', in CHONG, Alan (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.

remarquer l'exceptionnelle qualité de fabrication : les cheveux, la barbe et le visage paraissent ceux d'un être vivant, le travail de taille était si fin et les membres si bien proportionnés qu'on n'avait jamais vu rien de tel en Europe.

S'appuyant sur une longue tradition de sculptures en ivoire rapidement exploitée par les Portugais, tant par les missionnaires désireux de commander des images nécessaires à l'endoctrinement des habitants récemment convertis que par les officiers de la cour de l'État Portugais de l'Inde, la production de l'imagerie catholique à Ceylon fut très vite renommée et teintée de prestige dans toute l'Asie. Elle devint le fer de lance et le centre de diffusion d'une industrie qui, après la perte de l'île aux mains des Hollandais en 1658, fut probablement déplacée à Goa.¹ HMC

¹ Sur les pièces d'ivoire cinghalaises, notamment celles à caractère religieux, voir FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; SILVA, Nuno Vassallo e, 'Engenho e Primor': a Arte do Marfim no Ceilão », in SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 87–141; et SOUSA, Maria da Conceição Borges de, « Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka », in CHONG, Alan (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.





37

SINHALESE-PORTUGUESE PIETÀ ALTAR PIECE

Ivory

Sinhalese-Portuguese, late-16th — early-17th century

Dim.: 11.0 × 9.0 cm

F1042

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon.

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France 2019 (cat. no. 28).



Rare mid and low relief ivory plaque of superb sculptural quality. It depicts the Christian theme of the Pietà (*Piety*), centered on the body of Christ, supported by the Virgin Mary and flanked by two angels. The Virgin leans to the right, cradling the twisted body of her Son and supporting him in her arms.

The figures are depicted in a precise and detailed manner following canons of Sinhalese-Portuguese imagery: hair carved out in delicate grooved locks curling at the tips, tapered faces, almond-shaped eyes, fine, slightly hooked noses and tight nostrils, fine closed lips. The hands figure well-shaped long spindle-like fingers, specific to Ceylonese sculpture.

The long tunic worn by the Virgin Mary is wrapped in a cloak of delicate folds lightly wrinkled along the edging, reinforcing the virtuosity of the craftsmen. Christ's lention is tied on the left while

37

RETABLE CINGHALO-PORTUGAIS — PIETÀ

Ivoire

Cinghalo-portugais, fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Dim. : 11,0 × 9,0 cm

F1042

Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne.

Exposé : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France 2019 (cat. n° 28).

Rare plaque d'ivoire taillée en moyen et bas-relief, révélant un admirable travail de sculpture représentant la Pietà (« Piété »), poignant thème iconographique chrétien. Le centre est occupé par le corps du Christ, soutenu par la Vierge Marie et encadré par deux anges. La Vierge a le buste incliné vers la droite et enserre le corps en torsion de Jésus sur ses genoux ; sa main gauche est posée sur le bras inerte du Rédempteur, tandis que la droite soutient son corps affaissé.

Le traitement délicat et précis des figures confirme le modèle récurrent offert par les images cinghalo-portugaises : anges aux cheveux retombant en mèches aux fins sillons superposés et pointes légèrement bouclées ; visages aux formes effilées, yeux en amande, nez fins et aquilins aux narines serrées, et bouche de petite taille aux lèvres fines et refermées ; mains longues aux doigts bien dessinés et effilés, qui constituent une marque distinctive de la taille cinghalaise si particulière.

La Vierge porte une tunique et un châle aux plis brisés et bien accentués, rendant subtilement les ourlets. Jésus a la taille enserrée par le perizonium plissé typique aux nœuds latéraux, tandis que les anges, aux ailes bien dessinées, portent une tunique à col rond et ourlé.

La qualité élevée, le soin porté à la représentation, la richesse des détails, propres aux sculpteurs cinghalais, culminent dans le dynamisme et l'expressivité de la composition, et tout particulièrement dans la représentation du Christ.

Les sculpteurs qui travaillaient l'ivoire avaient à leur disposition des peintures, des sculptures et des gravures européennes, qui servaient de modèles aux plaques en haut et bas-relief.





the two angels, with delicate feathered wings, wear gold-edged round collared tunics.

The sculptural quality of the carving and the detail of the composition, characteristic of the Ceylonese ivory carving workshops are apparent in the dynamics and expressive character of this piece, especially in the figure of Christ.

The 17th century Ceylonese ivory carving craftsmen were well familiar with contemporary European paintings, sculptures and engravings, which were widely circulated at the time throughout the Orient. These were often copied and reinterpreted as small, easily portable high and low relief plaques.

In this case it is possible that this plaque was specifically commissioned with a catechizing purpose in mind. For their didactic qualities these pieces were fundamental in the spreading of Christian doctrine throughout the whole of Asia, often being part of larger compositions within small oratories or altarpieces. *TP*

Ce cas particulier semble naturellement suggérer l'hypothèse d'une commande spécifique, basée sur un prototype gravé servant au catéchisme.

Grâce à leur dimension réduite, ces plaques comportaient l'avantage d'être facilement transportables et étaient donc fondamentales aux missions chrétiennes dans toute l'Asie en vertu de leur composante didactique. Elles faisaient parfois partie de petits oratoires, voire même de retables.

Les modèles dont elles s'inspiraient étaient, le plus souvent, des gravures qui circulaient à l'époque dans tout le monde oriental. Cette diffusion permit le développement diversifié des différents styles artistiques, donnant lieu à une fusion d'influences : les formes artistiques occidentales s'adaptèrent aux techniques, aux matériaux et aux sources d'inspiration des artisans asiatiques. La réalisation de cette plaque dénote ainsi l'influence d'un modèle pictural européen de style Renaissance ou maniériste. *TP*

38

CRUCIFIX WITH CALVARY FROM THE IRISH DOMINICAN ORDER IN LISBON

Carved and polychrome ivory, ebony, gilt copper, glass and relics

Ceylon (Sri Lanka) and India, Goa, 17th c.

Height: 170.0 cm; Christ: 54.0 cm

F1324

Provenance: Convent of the Madonna of Rosary.

Exuberant composition combining a large Goan ebony Crucifix and Calvary and an exceptional Sinhalese ivory sculpture depicting the Crucified Christ. This imposing piece has formerly belonged to the now extinct Convent of the Madonna of Rosary and to its adjacent Corpo Santo Church, in Lisbon, which were founded in the 17th century by Irish Dominican Priests. The crucifix was recently acquired to this Religious Order prior to its return to Ireland.

The Calvary, of evident architectural outline, as if replicating the frontispiece and pediment of a baroque Goan church, as well as the Cross-frontal surface, are characterised by numerous small cells that encase holy relics of saints, with their respective identifying paper label, a detail that enhances the religious devotional purpose of this piece, notable for its dimension, opulence of materials and ivory carving mastery. Unusually large and of remarkable naturalism, the sculpture embodies all the essential characteristics of devotional ivories produced in Ceylon under Portuguese rule.¹

The long-lasting impression left by these Ceylonese ivory carvings produced for the Portuguese market, was witnessed first-hand by Jan Huygen van Linschoten (1563 – 1611), author of the famous *Itinerario* published in 1596. While in the service

¹On Ceylonese devotional ivory carvings, see TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; SILVA, Nuno Vassallo e, 'Ingenuity and Excellence: Ivory Art in Ceylon', in SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 87–141; and SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 'Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka', in CHONG, Alan (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.

38

CRUCIFIX ET CALVAIRE DU COUVENT DES FRÈRES DOMINICAINS IRLANDAIS À LISBONNE

Ivoire sculpté et polychromé, ébène, cuivre doré, verres et reliques

Ceylan (Sri Lanka) et Inde, Goa, XVIIe siècle

Haut. : 170,0 cm ; Christ : 54,0 cm

F1324

Provenance : Couvent de Notre-Dame du Rosaire.

D'une qualité et richesse de matériaux exceptionnelles, ce crucifix est composé d'un calvaire de grande dimension en ébène d'origine goanaise et d'une figurine en ivoire massif de fabrication cinghalaise.

Cet imposant crucifix a appartenu au couvent de Notre-Dame du Rosaire et à son église du Saint Corps, fondés au XVIIe siècle à Lisbonne par les prêtres dominicains irlandais. Le couvent fut acquis à cet ordre à la fin de l'année 2021, date à laquelle la congrégation revint définitivement en Irlande.

Le calvaire — dont la forme architecturale semble reproduire un couronnement de façade et le fronton triangulaire d'une église baroque de Goa — et les bras de la croix renferment, à l'intérieur de viroles en métal, découpées et ajourées, scellées par de petites vitres, des reliques de saints, identifiés par des étiquettes en papier. Ces éléments accentuent la fonction religieuse et dévotionnelle de l'objet.

D'un naturalisme remarquable, le crucifix présente toutes les caractéristiques essentielles des pièces dévotionnelles en ivoire produites à Ceylan sous la domination portugaise.¹

Les sculptures dévotionnelles en ivoire faites à Ceylan pour les Portugais eurent un fort impact, dont témoigne Jan Huygen

¹Sur les pièces d'ivoire cinghalaises, voir TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; SILVA, Nuno Vassallo e, «*Engenho e Primor: a Arte do Marfim no Ceilão*», in SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 87–141; et SOUSA, Maria da Conceição Borges de, «*Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka*», in CHONG, Alan (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.





of Goa's archbishop Vicente Fonseca, the prelate was gifted an ivory depiction of the Crucified Christ (possibly similar to the one herewith described) measuring about forty-five centimetres, which van Linschoten described as having been carved 'in such an excellent and industrious way that His hair, beard, and face seemed as natural as if that of a living being, and so finely carved, with limbs so well proportioned that one would fail to see similar pieces made in Europe'.

Stemming from an ivory carving tradition that was promptly exploited by the Portuguese, whether missionaries commissioning the images required for the indoctrination of new converts, or state officials from the Portuguese State of India administration, the production of Catholic imagery in Ceylon reached enormous fame and prestige all over Asia, having been the starting point and dissemination centre for an industry that, following the 1658 island's invasion by the Dutch, did most probably transfer to Goa.

Therefore, it is not surprising that this Christ, probably dating from the early decades of the 17th century, was later mounted onto its opulent ebony Calvary in Goa, destined to be displayed

van Linschoten (1563–1611), auteur du célèbre *Itinerario* publié en 1596. Alors qu'il était au service de Vicente da Fonseca, archevêque portugais de Goa, Linschoten reçut une sculpture en ivoire représentant un Christ sur la Croix (sans doute semblable à celle-ci), d'environ quarante-cinq centimètre de long, dont cet auteur fait remarquer l'exceptionnelle qualité de fabrication : les cheveux, la barbe et le visage paraissaient ceux d'un être vivant, le travail de taille était si fin et les membres si bien proportionnés qu'on n'avait jamais vu rien de tel en Europe.

Cette longue tradition de sculptures en ivoire fut rapidement exploitée par les Portugais, tant par les missionnaires désireux de commander des images nécessaires à l'endoctrinement des habitants récemment convertis que par les officiers de la cour de l'État Portugais de l'Inde. La production de l'imagerie catholique à Ceylan fut très vite renommée et teintée de prestige dans toute l'Asie. Elle devint le fer de lance et le centre de diffusion d'une industrie qui, après la perte de l'île passée aux mains des Hollandais en 1658, fut probablement déplacée à Goa.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que ce Christ crucifié, datant probablement des premières décennies du XVIIe siècle, ait été par la suite appliqué à Goa sur un calvaire en précieux ébène. L'objet était certainement destiné à figurer sur un autel de l'une des nombreuses institutions religieuses de ce territoire ou d'un autre compris dans l'État Portugais de l'Inde.

Également pourvu d'un Christ crucifié en ivoire de Ceylan, un crucifix d'autel du XVIIe avec calvaire en ébène, appartenant autrefois à la cathédrale de Vieux-Goa, est exposé aujourd'hui au Musée d'Art chrétien installé au couvent de Sainte Monique, dans cette même ville (inv. 02.1.28).² Ce musée contient également une croix de calvaire en ébène (inv. 01.1.30a, 01.1.30b) provenant du même couvent augustinien, sans crucifix en ivoire, mais, elle aussi, décorée de ferrures en cuivre doré, découpé et ajouré, d'origine goanaise et datée du XVIIe siècle.³ *HMC*

²Voir : PINTO, Maria Helena Mendes, *et al.*, *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica, Goa, Índia*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 164–165.

³IDEM, *ibidem*, pp. 184–185.



on an altar in one of the many religious Houses in that territory or elsewhere in Portuguese India.

An analogous 17th century altar crucifix set with a Ceylonese ivory Christ, formerly from Old Goa Cathedral, can now be seen in the Museum of Christian Art at the Convent of Santa Mónica (inv. 02.1.28)², a former Augustinian cenobium, in the same city. Kept at the same museum (inv. 01.1.30a, 01.1.30b), and originating from the now extinct monastery that existed in the building, it is relevant to refer a Calvary cross in ebony (missing its ivory Christ), similarly decorated with openwork gilt copper fittings, and also produced in a 17th century Goa workshop.³ *HMC*

²See: PINTO, Maria Helena Mendes, *et al.*, *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica, Goa, Índia*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 164–165.

³IDEM, *ibidem*, pp. 184–185.

39

A SINHALESE-PORTUGUESE CHRIST CRUCIFIED

Ivory

Ceylon (Sri Lanka), probably Colombo, ca. 1580–1620

Dim.: 12.2 × 12.0 × 3.0 cm

F 1411

Provenance: Miguel Baganha collection, Lisbon.

39

CHRIST CRUCIFIÉ CINGHALO-PORTUGAIS

Ivoire

Ceylan (Sri Lanka), probablement Colombo, vers 1580–1620

Dim. : 12,2 × 12,0 × 3,0 cm

F1411

Provenance : Collection Miguel Baganha, Lisbonne.

From amongst the group of religious ivories carved in Portuguese ruled Ceylon, the most numerous were those related to the Passion of Christ, of which the sculptures depicting the Crucified, of varying dimensions and carving quality, total hundreds of examples.¹

Such sculptures, as mentioned by Jan Huygen van Linschoten (1563–1611) in his *Itinerary* (1596) were much valued: ‘My maister the Archbishop [of Goa] had a crucifixe of Ivorie of an elle long [± 69 cm], presented unto him, by one of the inhabitants of the Ile, and made by him so cunningly and workmanly wrought, that in the hayre, beard, and face, it séemed to be alive, and in al [other parts] so neatly wrought and proportioned in limmes, that the like can not be done in [all] Europe’.²

¹ Regarding Portuguese ruled Ceylon ivories, see: CRESPO, Hugo Miguel, ‘The *Pangolin Fan* and the Ceylonese Ivory Carving Tradition’, in CRESPO, Hugo Miguel, GSCHWEND, Annemarie Jordan, *The ‘Pangolin Fan’. An Imperial Ivory Fan from Ceylon. Artistic Confluence and Global Gift Exchange between Sri Lanka and Renaissance Portugal*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Art & Antiques, 2022, pp. 109–219 (with prior bibliography).

² LINSCHOTEN, Jan Huygen van, *Itinerário, Viagem ou Navegação [...]*, Lisbon, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 105.

Parmi les ivoires religieux sculptés au Ceylan sous domination portugaise, le thème le plus courant est celui de la Passion du Christ, avec des représentations du Christ crucifié de diverses dimensions et qualités de la taille, pour un total de plusieurs centaines d'exemplaires.¹

Comme le mentionne Jan Huygen van Linschoten (1563–1611) dans son *Itinerario* (1596), ces ouvrages étaient très appréciés : « Mon maître, l'archevêque [de Goa], a reçu un crucifix en ivoire d'une longueur d'une coudée [± 68 cm], fabriqué par un habitant de l'île de Ceylan, si ingénieusement et exquisement élaboré que ses cheveux, sa barbe et son visage avaient l'air aussi naturels que ceux d'un être vivant, et à tout égard si bien taillé et aux membres si bien proportionnés qu'on n'avait jamais vu rien de tel en Europe. »²

¹ À propos des ivoires fabriqués dans le Ceylan portugais, voir CRESPO, Hugo Miguel, « The *Pangolin Fan* and the Ceylonese Ivory Carving Tradition », in CRESPO, Hugo Miguel, GSCHWEND, Annemarie Jordan, *The « Pangolin Fan ». An Imperial Ivory Fan from Ceylon. Artistic Confluence and Global Gift Exchange between Sri Lanka and Renaissance Portugal*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Art & Antiques, 2022, pp. 109–219 (et bibliographie précédente).

² LINSCHOTEN, Jan Huygen van, *Itinerário, Viagem ou Navegação [...]*, Lisbonne, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 105.





As with the Archbishop's magnificent and very large Crucifix, this miniaturized carving of the Crucified Christ reflects the master sculptor analogous obsession for perfection, meticulous anatomical precision, and supreme carving quality and modelling.

The delicate depiction of the skin on the gaunt chest, ribcage, and navel, and the slender, yet muscular arms of bulging veins, is astonishing. Equally amazing is the placement of the tensed muscles and tendons on the dying Christ's back, the rigidity of the hands and the naturalistic locks of loose hair falling from the lifeless head onto His shoulders and chest. Identical naturalism is evident on the loincloth, or *perisonium* (*perizoma* in Greek) of masterly carved pleats, reminiscent of indigenous portrayals of draped seamless garments of multiple folds.

Considering the pierced hands and feet, it is possible to assume that the sculpture may have been fitted onto a small wooden cross, its miniaturized dimensions pointing to a portable devotional object rather than an image to be exhibited and worshipped in a private altar. One other possibility would be its role as the central element in a larger sculptural composition depicting a Calvary scene, such examples, more or less complete, being also known from this Ceylonese production.³

Ceylon made ivory depictions of the Crucified Christ have survived in considerable numbers in both public and private Portuguese collections.⁴ Some were set onto later made wooden crosses or added to complex Calvary compositions of multiple figures, but images of this size, and of such superb quality are, however, extremely rare. *HMC*

³ See: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 128 (cat. 168) and p. 131 (cat. 131); and RAPOSO, Francisco Hipólito (éd.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisbon, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 134–135 (cats. 359–364).

⁴ See: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 97 and following; and RAPOSO, Francisco Hipólito (éd.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 145 and following.

Tout comme le magnifique crucifix de grande dimension de l'archevêque, cette statuette miniature du Christ crucifié reflète la même quête de perfection du maître tailleur, ainsi qu'une précision anatomique méticuleuse et une qualité supérieure de la taille et du façonnage.

La délicate représentation de la peau sur la poitrine maigre et les côtes du Christ, tout comme les détails tels que le nombril et les bras minces et musclés aux veines saillantes, sont étonnants. Tout aussi extraordinaire est la disposition des muscles et des tendons en tension dans le dos du Christ agonisant, ses mains raides et les délicates mèches de cheveux lâchés retombant de la tête prostrée.

On observe un naturalisme identique dans la représentation du pagne ou *périzonium* du Christ, aux plis et replis taillés à la perfection, évoquant la figuration locale des vêtements sans coutures, drapés, aux multiples replis.

Les trous aux mains et aux pieds suggèrent que cette sculpture aurait été clouée à une petite croix de bois. Sa petite échelle semble indiquer qu'il s'agissait d'un objet portatif servant à la dévotion et non à l'exhibition et à la vénération sur un autel privé. On pourrait également admettre que cette statuette aurait constitué l'élément central de compositions taillées dans l'ivoire représentant le Calvaire, dont on connaît quelques exemplaires plus ou moins complets produits au Ceylan sous domination portugaise.³

Les sculptures cinghalaises en ivoire figurant le Christ crucifié existent en grand nombre dans les collections portugaises publiques et privées.⁴ Elles enrichissent parfois des croix de bois ultérieures ou s'insèrent dans des compositions plus complexes aux multiples figures représentant le Calvaire. Toutefois, les ouvrages de cette dimension et, surtout, de cette qualité sont extrêmement rares. *HMC*

³ Voir: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 128 (cat. 168) et p. 131 (cat. 131); et RAPOSO, Francisco Hipólito (éd.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 134–135 (cat. 359–364).

⁴ Voir: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 97 et suivantes; et RAPOSO, Francisco Hipólito (éd.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 145 et suivantes.



Kingdom of Siam, Thailand

Royaume du Siam, Thaïlande

The relationship between Portugal and Thailand, the kingdom of Siam, grew from 1511, with the conquest of Malacca by Afonso de Albuquerque, a territory previously held by a vassal of the Siam king. By courtesy, the Viceroy of India sent the Emissary Duarte Fernandes to the Siamese capital Ayutthaya, where he was very well received. Not only there was no opposition to the conquest, but also the Ruler send a diplomatic envoy to help solidify the relationship.

The King of Siam gave a parcel of land of his capital to the Portuguese, giving rise to a Luso-Siamese community, who had freedom for their religious practice and exemption from certain commercial taxes. This area is known as *Bang Portuguet*, or the Portuguese Quarter of Ayutthaya.

Thailand is a country with a long history and has never been colonized, either by the Portuguese or any other European country. The Thai people has always maintained firm friendship and strong commercial and diplomatic relations with Portugal.

There still exists many testimonies to the influences Portugal left behind in Thailand, in all sorts of different areas, and notably in the language and food. Portugal is famous for its 'Doces Conventuais', traditional sweet delicacies originating from the monasteries and convents, and they have their equivalent in Thailand. 'Fios de ovos' is known in Thai as *Foi Thong* as well as several other similar dainties found in both lands. Some Thai words with Portuguese roots are *sala* (room), *sabu* (*sabão* — soap), *mát-sa-yi*, (mesquite — mosque), *café, chá*, (coffee, tea), amongst others.

The Thai or Siam People originate in Southwestern China. Expelled from their lands in the 12th century they settled in the Indochina Peninsula adopting Buddhism as their religion, albeit one with strong Hindu influences brought in by Indian travelers and settlers in the region.

After the conquest of Galle in the Southwestern tip of the Island of Ceylon in 1505, and of Goa in western India in 1510 the Portuguese landed in Malacca, whose Sultan was a vassal to the King of Siam. In 1511 the Portuguese government in Goa negotiated an agreement with Siam allowing the establishment of permanent trading outposts in that territory which would give the Catholic Church an enclave from which to spread its faith in the whole of the Far East.

Les relations entre le Portugal et le Siam (actuelle Thaïlande) remontent à l'an 1511, quand Afonso de Albuquerque conquiert Malacca, territoire vassal de cet ancien royaume. Pour calmer les esprits, le Vice-roi de l'Inde envoya son émissaire Duarte Fernandes à la capitale du royaume, Ayutthaya, où il fut très bien accueilli. Les Portugais ne rencontrèrent aucune opposition et Siam mandata à son tour un représentant diplomatique pour concrétiser les relations entre les deux États.

Le roi de Siam offrit aux Portugais une parcelle de territoire de sa capitale, à l'origine de la communauté luso-siamoise qui avait des pratiques religieuses libres et était exempte de certaines taxes commerciales. Cette zone de la ville devint connue sous le nom de *Bang Portuguet* (*bandel*, « champ »), le quartier portugais d'Ayutthaya.

La Thaïlande, pays au long parcours historique, ne fut jamais colonisée, ni par les Portugais ni par aucun autre État européen. Elle maintint toujours d'étroites relations commerciales et amicales avec le Portugal, fondées sur une coopération mutuelle qui fait l'orgueil des deux pays.

Les vestiges de l'influence portugaise sur ce territoire sont très nombreux. On les vérifie dans plusieurs domaines, aussi variés que la pâtisserie — certains desserts conventuels portugais ont leur correspondant national en Thaïlande, comme les traditionnels *fios de ovos*, « fils d'œufs », devenus *Foi Thong* — ou encore la langue — certains mots thaïlandais sont d'origine portugaise, comme par exemple *sala* (« pièce », « salon »), *sabu* (qui vient de *sabão*, « savon »), *Mát-sa-yí* (mesquita, « mosquée »), *pao* (pão, « pain »), *café, chá* (« thé »).

Le peuple Thaïs ou Tai Siam est originaire du Sud-Ouest de la Chine. Expulsé du territoire au XIIIe siècle, il s'installa dans la péninsule d'Indochine et adopta la religion bouddhiste, avec des influences significatives de l'hindouisme qui leur arrivaient par les voyageurs indiens.

Après la conquête de Goa, sur la côte occidentale de l'Inde, et de Galle à Ceylan, les Portugais arrivèrent à Malacca, dont le sultan était vassal du roi de Siam. Afonso de Albuquerque décida en 1511 d'établir des relations avec le Siam, un pays agricole fortement dépendant des échanges commerciaux, et le monarque accorda rapidement aux Portugais la permission de s'y installer.



Kingdom of Siam, R. P. Dechaussé, 1686.
Royaume de Siam, R. P. Dechaussé, 1686.

Those early missionaries relied heavily upon visual imagery, mainly through a myriad of artistic portable objects, to divulge and interpret the sacred scriptures and the Christian iconography in an attempt to overcome language and cultural barriers, while attempting to develop common cultural and religious dialogue, which would eventually result in a new, but unintentional hybrid artistic language.

The humanist and introspective theme of the Good Shepherd finds strong parallels in the figure of Buddha, adapted to various local aesthetics throughout the reach of his cult since his earliest representations in Northwest India, where depictions of the reclining Jesus, in a pose allusive to Buddha or Shiva, are also well identified.

The iconography of the Good Shepherd, revealing the innocence and purity of the Child, reappears in European art at the time of the Counter-Reformation, and in a particularly evidenced manner in India in the 17th and 18th centuries as a way of conveying to Buddhists and Hindus the encompassing remit of the Christian faith in its openness and acceptance for conversions. ✓

Avec la création de leur empire maritime, les Portugais permirent à l'Église catholique d'établir des enclaves à des milliers de kilomètres de distance du continent européen. Le premier ordre religieux à s'y rendre fut celui des Dominicains, suivi des Franciscains et des Jésuites.

Pour expliquer les Saintes Écritures et le sens de l'iconographie chrétienne, les missionnaires avaient recours à des représentations visuelles artistiques, de manière à traduire le sens intrinsèque de la Foi catholique : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme.

À travers ce dialogue interculturel et interreligieux qui dépasse les barrières de la langue s'établit alors un pont de compréhension mutuelle, faisant surgir un imaginaire commun entre artistes locaux et missionnaires. Et c'est ainsi que l'art chrétien et l'art religieux d'Asie donnèrent lieu à de nouvelles formes artistiques.

Le thème humaniste et méditatif du Bon Pasteur trouve son équivalent en la figure de Bouddha. Il commença à être représenté dans le Nord-Ouest de l'Inde, puis fut adapté aux esthétiques locales dans toutes les cultures qui l'adoptèrent. Il existe, par exemple, des représentations de l'Enfant Jésus couché qui évoquent indubitablement certaines représentations de Bouddha ou de Shiva.

La figure douce du Bon Pasteur, révélant la pureté de l'enfance, ressurgit dans l'art européen pendant la Contre-Réforme et, avec un élan particulier, en Inde aux XVIIe et XVIIIe siècles : les ordres religieux souhaitaient montrer aux Hindous et aux Bouddhistes qu'ils étaient tous d'importantes brebis de l'Église, une Église militante qui agissait en convertissant et en baptisant les indigènes dans le monde entier. ✓

40

A LUSO-SIAMESE BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD

Ivory

Kingdom of Siam, Ayutthaya period

Late 16th – early 17th century

Length: 23.0 cm

F1130

Provenance: M.J.G. collection, Lisbon.

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France 2019 (cat. p. 32).

Large ivory Baby Jesus sculpture, produced in a late-16th century Luso-Siamese workshop.

The image is reclined on its right over a jasmine flower bed, with His head resting on the right palm, the expressive and serene rounded face of closed almond shaped eyes, expressing an impenetrable and meditative smile. The hair, of spiralled snail-like and tightly aligned curls, alludes to the superior intelligence of Buddha.

With is left arm leaning over His chest, Jesus strokes the *Agnus Dei* that sits on the Bible, the Sacred Book. The legs are gently folded, the left over the right. The figure wears a skirt, the *antaravassaka* or *sabong*, rope tied at the waist, and a shepherd's tunic exposing the shoulder and the abdomen, a typically Thai monk's costume.

The position in which Jesus is represented, has direct correspondence to Thailand's (former Siam) adopted iconography of the dying Buddha about to enter Nirvana, the higher state in which one reaches peace of mind through purity of thought.

40

ENFANT JÉSUS BON PASTEUR LUSO-SIAMOIS

Ivoire

Royaume du Siam, période Ayutthaya

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Longueur : 23,0 cm

F1130

Provenance : Collection M.J.G., Lisbonne.

Exposé : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France 2019 (cat. p. 32).

Enfant Jésus de grande dimension en ivoire, ouvrage de la fin du XVIe siècle provenant des ateliers luso-thaïlandais, qui se démarque par sa grande qualité sculpturale.

L'Enfant est couché sur le côté droit, sur un lit de feuilles de jasmin, la tête appuyée sur la paume de la main droite. Son visage arrondi arbore une expression belle et sereine. Il a les yeux en amande et les paupières closes, et esquisse un sourire hermétique et méditatif. Ses cheveux ondulés dessinent de larges boucles en spirale contiguës et alignées, référence à l'intelligence supérieure de Bouddha.

Son bras gauche repose sur sa poitrine et il caresse de la main l'*Agnus Dei*, agenouillé sur la Bible. Il a les jambes fléchies, la gauche au-dessus de la droite.

Il porte un pantalon large, l'*antaravassaka* ou *sabong*, noué par une corde à la ceinture, recouvert d'une tunique de berger attachée par un cordon, laissant à découvert son épaule droite et son ventre — représentation de l'habit typique des moines thaïlandais.



This rare production has only recently been defined as Luso-Siamese. The art historian Pedro Dias compares these figures to the Ayutthaya reclining Buddha. More recently Hugo Miguel Crespo refers the similarities between the Baby Jesus facial expression and other contemporary Thai imagery, highlighting also the costume analogies with Buddhist monk vestments. Additionally, this historian has identified in a similar sculpture, a representation of an endemic species, a wild pig or Thai wild boar (*sus scrofa jubatus*) taking the place of the *Agnus Dei*, a proposition that reinforces the Siamese origin of this production. ➤ TP

La position de l'Enfant évoque la posture consacrée dans laquelle est mort Bouddha, représentée dans le bouddhisme thaïlandais (ancien Siam) pour traduire le passage de Bouddha vers le nirvana, état caractérisé par une paix d'esprit profonde et par la pureté de la pensée.

Cette production rarissime n'a été qualifiée comme luso-thaïlandaise que très récemment. L'historien Pedro Dias a d'abord comparé ces Enfants Jésus Bons Pasteurs au Bouddha couché de l'Ayutthaya, puis Hugo Crespo a observé les grandes similitudes entre le visage de l'Enfant et les sculptures thaïlandaises de la même époque, ainsi que les analogies entre ses habits et ceux des moines de la région. Il a par ailleurs identifié, sur une autre sculpture présentant les mêmes caractéristiques, une espèce endémique, le cochon sauvage ou sanglier de Thaïlande (*sus scrofa jubatus*), remplaçant l'*Agnus Dei*, étayant ainsi la thèse de l'origine thaïlandaise de ces œuvres. ➤ TP

41

A LUSO-SIAMESE CASKET

Lacquered wood, mother-of-pearl and mirror glass; silver fittings
Siam, Ayutthaya and Goa, 17th–18th century

Dim.: 13,2 × 26,6 × 14,8 cm

F1409

Provenance: Private collection, London.

This casket features an oblong rectangular structure with indented corners and a lid characterized by a truncated pyramidal shape, featuring featuring gently concave slanting edges. It belongs to a centuries-old Thai lacquerware tradition of objects the incorporate intricate mother-of-pearl ‘inlays’, specifically identified as *khruang pradab muk* or *khruang muk*.¹

The wooden casket is lacquered in black, where minute and precisely cut mother-of-pearl and mirror glass motifs are overlaid to form geometric patterns and borders. This specific combination of materials is known as *khruang muk kam bua*. The mother-of-pearl (*hoi muk* or ‘pearl shell’ in Thai) sourced from the shell of the green turban or *Turbo marmoratus* found in Thailand’s south and eastern coastal provinces, locally known as *muk fai*. The lacquer (*rak*) used is the *Gluta*

¹ On this type of lacquerware, see WENK, Klaus, *Perlmutterkunst in Thailand. The Art of Mother-of-Pearl in Thailand*, Zürich, VERLAG, Inigi von Oppersdorff, 1980; BYACHRANANDA, Julathusana, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, London, Thames & Hudson, 2001; and WENK, Klaus, ‘Notes on the History of the Art of Mother-of-Pearl in Thailand with Particular Reference to the Doors on the Ubösot of Wat Phra Chetuphon’, *Journal of the Siam Society* 88.1–2 (2000), pp. 1–14.

41

COFFRET LUSO-SIAMOIS

Bois laqué, nacre, glace et argent

Siam, Ayutthaya et Goa, XVIIe–XVIIIe siècle

Dim. : 13,2 × 26,6 × 14,8 cm

F1409

Provenance : Collection privée, Londres.

Rarissime coffret d’Ayutthaya (actuelle Thaïlande), à la forme rectangulaire, oblong et aux angles découpés, surmonté d’un couvercle tronco-pyramidal aux arêtes légèrement concaves, inscrit dans un groupe d’objets ornés d’incrustations de nacre ou, plus justement, d’une décoration appliquée appelée en thaï *khruang pradab muk* ou *khruang muk*¹, correspondant à une tradition centenaire de laques thaïlandaises.

Ce coffret en bois a été recouvert de laque noire sur laquelle les motifs, en nacre et en glace minutieusement découpée, ont été appliqués pour former des dessins géométriques et des frises. Cette association particulière de la nacre et du verre (ou glace) répond au nom de *khruang muk kam bua*. La nacre (*hoi muk* ou « coquille de perle » en thaï) est issue du gastéropode marin *Turbo marmoratus*

¹ À propos de cette production de laques, voir WENK, Klaus, *Perlmutterkunst in Thailand. The Art of Mother-of-Pearl in Thailand*, Zurich, VERLAG, Inigi von Oppersdorff, 1980; BYACHRANANDA, Julathusana, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Londres, Thames & Hudson, 2001; et WENK, Klaus, « Notes on the History of the Art of Mother-of-Pearl in Thailand with Particular Reference to the Doors on the Ubösot of Wat Phra Chetuphon », *Journal of the Siam Society* 88.1–2 (2000), pp. 1–14.



usitata's refined sap, a 'true lacquer' tree. The elaborate decorative technique employed in this casket involves an initial application of bright red lacquer, onto which the intricate design is meticulously laid down, piece by piece. Multiple layers of black lacquer (*rak smook* or lacquer mixed with charcoal) are subsequently applied, followed by a final clear lacquer coating, culminating in a polished finish.²

The ornamentation adorning the sides of both the box and its lid is composed of central panels showcasing a geometric design known as 'interlocking circles' or 'glass mosaic'. Mirror glass (*krajok krieb* or 'mirror plate') dominates most of the inlays, while intricate quatrefoils (*dok si klib* or 'four-petaled flowers') grace the borders. The lower section of the box is adorned with a frieze of X-shaped motifs. On the lid's sides, a meticulous scale pattern, locally known as 'turtle shell', which similarly combines mother-of-pearl and mirror glass. Identical quatrefoils also adorn the lid's borders. The smaller slanted sides of the lid exhibit a prominent X-shaped motif dotted with quatrefoils.

The interior is painted in bright red (a mixture of mercury and sulphur called *chad*) lacquer, known as *rak daeng*, while the recessed underside is lacquered in black (*rak smook*). Originally, the casket lacked fittings, as it was designed to be fully functional without them, with the cover fitting tightly over the box.

The casket's distinctive shape diverges from the well-established repertoire of shapes and types of household and Buddhist items found in Thai workshops, commonly associated with overlay mother-of-pearl decoration. It includes boxes, round or rectangular trays, bowls, and dishes used for storing or presenting food, as well as vessels for altar offerings, such as raised trays (*talum*). Some are multi-tiered, others rounded with cone-shaped covers (*tiab*), and some lotus-shaped, similarly raised on elaborate pedestals (*pan wanfah*). Rare pieces include small and larger items of furniture, such as low seats, footstools, low tables, cabinets, beds, screens, temple door panels, and even thrones. The typical boxes, trays and other religious vessels, with or without lids, usually feature the same type of indented corners observed on the present casket. These corners appear to be reminiscent of contemporary local architecture, where multiple indented corners are an integral element of prang towers — a shrine element in Buddhist temples from the Ayutthaya period (1350–1767) used for storing relics. These towers, in turn, derive from the *shikhara* or tower which crowns the presiding deity's main chamber in a Hindu temple of North India (in *Nagara* style).

² On the technique as it is performed in present-day Thailand, see BYACHRANANDA, Julathusana, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, London, Thames & Hudson, 2001, pp. 46–55.

que l'on trouve dans les provinces côtières du sud et de l'est de la Thaïlande, localement appelé *muk fai*. La laque (*rak*) utilisée provient de la sève raffinée du *Gluta usitata*, ou arbre à laque de Birmanie.

La luxueuse et complexe technique de décoration employée pour ce coffret inclut un premier revêtement de laque rouge vif sur laquelle on applique le dessin, pièce par pièce. On applique ensuite plusieurs couches de laque noire (*rak smook* ou laque mélangée à du charbon) et, après une dernière couche de laque incolore, on en polit la surface.²

La décoration des faces du corps et de la ceinture du couvercle est formée de champs centraux aux motifs géométriques surnommés « cercles entrelacés » ou « mosaïque de verre » dont la majeure partie des applications sont en glace (*krajok krieb* ou « plaque de glace »). Ce champ est entouré de frises complexes de quatre-feuilles (*dok si klib* ou « fleurs à quatre pétales ») et d'une frise de motifs en X sur le pourtour de la base. La face supérieure et les faces inclinées du couvercle sont ornées, quant à elles, d'un élégant motif en écailles appelé « carapace de tortue » associant nacre et glace. Des frises également de quatre-feuilles soulignent les arêtes du couvercle. Les plus petites faces inclinées du couvercle présentent un grand motif en X orné de quatre-feuilles.

L'intérieur du coffret est peint à la laque rouge brillant (mélange de mercure et de souffre appelé *chad*), connue sous le nom de *rak daeng*, alors que le dessous de l'objet est recouvert de laque noire (*rak smook*).

La forme de cet ouvrage est unique et ne s'insère pas dans le répertoire établi des formats locaux et bouddhistes, traditionnellement produits dans les ateliers thaïlandais et ornés de ce type de décoration en nacre. Cette production inclut des boîtes, des plateaux ronds ou rectangulaires, des coupes et des plats servant à entreposer ou à présenter des aliments, ainsi que des récipients destinés aux offrandes d'autel, comme des plateaux surélevés (*talum*), certains en escaliers, d'autres ronds avec un couvercle conique (*tiab*) ou même en forme de lotus reposant sur de complexes piédestaux (*pan wanfah*). Elle comprend aussi plus rarement des pièces de mobilier de petite ou grande dimension, telles que des sièges bas, des tabourets, des tables basses, des armoires, de lits, des paravents, des portes de temple et même des trônes.

Les boîtes, plateaux et autres récipients religieux, avec ou sans couvercle, présentent typiquement le même genre d'angles en retrait que ceux de notre ouvrage. Ces angles rappellent l'architecture locale de l'époque : ainsi, les tours *prang* — structures dévotionnelles des temples bouddhistes de la période d'Ayutthaya

² À propos de cette technique pratiquée en Thaïlande à l'heure actuelle, voir BYACHRANANDA, Julathusana, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, Londres, Thames & Hudson, 2001, pp. 46–55.

In contrast, the truncated pyramidal lid appears to be unique and likely derives from the shape of sixteenth and seventeenth-century Gujarati caskets, similarly decorated with mother-of-pearl overlays. The unconventional choice for the lid's shape must have been influenced by the presence of Portuguese individuals in Ayutthaya, the capital city, who were actively involved in trade with Gujarati objects made from mother-of-pearl since the early decades of the sixteenth century. The casket's silver fittings, featuring a lock plate worked in repoussé and chased, two long hinges similarly decorated, and two cast side handles, also indicate a Portuguese connection. Their decoration combines vegetal and floral motifs such as foliage and stylised tulips, with Baroque-style scallops. The chased decoration and the overall design of the silver fittings suggests a Goan origin and an eighteenth-century date. Comparable designs can be found in two Goan reliquary caskets housed in the Museum of Christian Art in Old Goa (invs. 01.1.1.103 and 01.1.1.104), both featuring dome-shaped lids and set with silver fittings.³ Some stylistic similarities can also be identified in seventeenth and eighteenth-century silver objects from the Church of the Holy Cross in the town of Vernã, Goa.⁴

As the first European nation to make contact with the Kingdom of Siam (present-day Thailand), the Portuguese presence in Ayutthaya dates back to 1511.⁵ Diplomatic treaties that guaranteed religious freedom prompted the arrival of Portuguese settlers, many of whom later became mercenaries of the Ayutthaya Kingdom. These settlers, mostly soldiers, shipbuilders and merchants, and their Portuguese-Siamese descendants, formed a large community within the capital. They establishing a Portuguese quarter, the 'Portuguese Bandel' or *Ban Protuguet*, on the west bank of the Chao Phraya River in the south of the city.

The production of mother-of-pearl lacquerware during the Ayutthaya period was reserved for the royal court and family, with its workshop under strict and direct royal supervision. Considering this context, it is plausible that the present casket was conceived as a gift to honour the services of a Portuguese individual at the Thai court.

(1350–1767) servant à conserver des reliques — arboraient plusieurs angles découpés. Ces tours dérivent à leur tour des *shikhara*, tours couronnant la chambre principale de la divinité centrale dans les temples hindous du nord de l'Inde (architecture Nagara).

À l'inverse, le couvercle tronco-pyramidal semble unique et s'inspire probablement des coffrets du Gujarat des XVIe et XVIIe siècles, également décorés de nacre. Ce choix inhabituel dans la forme du couvercle s'explique sans doute par la présence dans la capitale d'Ayutthaya de Portugais qui commercialisaient des objets du Gujarat en nacre depuis les premières décennies du XVIe siècle.

À l'origine, ce coffret ne comportait pas de ferrures, qui ne s'avèrent pas nécessaires puisque le couvercle s'encastre à la perfection sur la boîte. Les ferrures en argent suggèrent, elles aussi, une inspiration portugaise. Elles incluent une platine de serrure repoussée et ciselée, deux longues charnières à la décoration similaire et deux anses en métal coulé. Leur décoration associe des motifs végétaux et floraux, comme des feuilles et des tulipes stylisées, et des coquilles Saint-Jacques dans le style baroque. Cette ornementation ciselée et son style suggèrent une origine goanaise et une datation du XVIIIe siècle pour ces éléments — en effet, on retrouve des motifs similaires sur deux coffrets-reliquaires goanais au musée d'Art chrétien à Vieux-Goa (inv. 01.1.1.103 et 01.1.1.104), avec couvercle et ferrures en argent.³ On relève par ailleurs quelques ressemblances stylistiques avec des objets en argent des XVIIe et XVIIIe siècles provenant de l'église de Santa Cruz, à Verna, Goa.⁴

Première nation européenne à arriver au Royaume de Siam (actuelle Thaïlande), les Portugais s'établirent à Ayutthaya en 1511.⁵ Des traités diplomatiques garantissant une certaine liberté religieuse motivèrent l'arrivée de colons portugais, dont un grand nombre devinrent des mercenaires du Royaume d'Ayutthaya. Ces colons, pour la plupart soldats, charpentiers de navires et commerçants, et leurs descendants luso-siamois formèrent une grande communauté dans la capitale, où ils établirent un quartier portugais, le « Bandel portugais » ou *Ban Protuguet*, sur la rive ouest du fleuve Chao Phraya, au sud de la ville.

³ PINTO, Maria Helena Mendes, et al., *Museum of Christian Art, Convent of Santa Monica, Goa, India*, Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation, 2011, pp. 72–73.

⁴ SILVA, Nuno Vassallo e, 'The Art of the Goldsmith in the Portuguese India', in SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbon, Museu de São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 16–29.

⁵ On the Portuguese presence in early modern Thailand, see FLORES, Maria da Conceição, *Os Portugueses e o Sião no século XVI*, Lisbon, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995; CARVALHO, Rita Bernardes de, 'Bitter Enemies or Machiavellian Friends? Exploring the Dutch-Portuguese Relationship in Seventeenth-Century Siam', *Anais de História de Além-Mar* 10 (2009), pp. 361–385; and DIAS, Pedro, *Thailand and Portugal, 500 years of a common Past. The Art Legacy. The Távora Sequeira Pinto Collection* (cat.), Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2011.

³ PINTO, Maria Helena Mendes, et al., *Museum of Christian Art, Convent of Santa Monica, Goa, India*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 72–73.

⁴ SILVA, Nuno Vassallo e, « A Arte da Ourivesaria na Índia Portuguesa », in SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisbon, Museu de São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 16–29.

⁵ À propos de la présence portugaise en Thaïlande au début de l'Époque moderne, voir FLORES, Maria da Conceição, *Os Portugueses e o Sião no século XVI*, Lisbon, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995; CARVALHO, Rita Bernardes de, « Bitter Enemies or Machiavellian Friends? Exploring the Dutch-Portuguese Relationship in Seventeenth-Century Siam », *Anais de História de Além-Mar* 10 (2009), pp. 361–385; et DIAS, Pedro, *Thailand and Portugal, 500 years of a common Past. The Art Legacy. The Távora Sequeira Pinto Collection* (cat.), Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2011.



A small number of lacquerware objects from this production, combining mother-of-pearl and glass, survive in museum collections. The majority of objects found in Western collections date to the nineteenth century, a period following the devastation of the capital city of Ayutthaya in 1767 and the subsequent establishment of new mother-of-pearl workshops in Bangkok under royal patronage. Probably from the late Ayutthaya period, a tall octagonal box (36.0 × 24.0 × 24.0 cm) with a similar 'glass mosaic' pattern belongs to the National Museum, Bangkok.⁶ Not only is the decoration and lacquering technique similar, but their state of preservation is also identical, pointing to their older manufacturing date. An eighteenth-century rectangular tray in the Victoria and Albert Museum, London (inv. 448 – 1894) features the same 'glass mosaic' pattern. Additionally, there is an eighteenth-century ceremonial ladle (39.0 cm in length) in the same museum (inv. 441 – 1894), shaped like a goose with a monster's head, featuring the same type of scale pattern and combining mother-of-pearl with mirror and coloured glass. ↗ HMC

⁶ BYACHRANANDA, Julathusana, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, London, Thames & Hudson, 2001, p. 132.

Dès lors que la production d'articles laqués en nacre durant la période d'Ayutthaya était réservée à la cour et à la famille royale — avec un atelier placé sous le contrôle strict et direct du roi —, on ne saurait exclure l'hypothèse selon laquelle ce coffret aurait été conçu afin de remercier un Portugais pour ses services à la cour royale siamoise.

Un petit nombre d'objets en laque de cette production associant la nacre et le verre subsiste dans des collections de musées, mais la majeure partie de ceux inclus dans les collections occidentales datent déjà du XIXe siècle, après la destruction de la capitale Ayutthaya en 1767 et l'établissement de nouveaux ateliers de la nacre à Bangkok sous patronage royal.

Datant probablement de la fin de la période d'Ayutthaya, une haute boîte octogonale (36,0 × 24,0 × 24,0 cm) arborant des motifs analogues en « mosaïque de verre » est incluse dans les collections du Musée national à Bangkok.⁶ Elle présente une technique de décoration et une laque semblables à celles de notre ouvrage et se trouve, par ailleurs, dans état de conservation similaire, ce qui pourrait indiquer une date de production plus reculée.

Le plateau rectangulaire du XVIIIe siècle conservé au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 448 – 1894), présente les mêmes motifs en « mosaïque de verre ». Ce musée possède également une louche cérémonielle (39,0 cm de longueur) du XVIIIe siècle (inv. 441 – 1894) à corps d'oie et tête de monstre présentant le même type de motifs en écailles et associant la nacre, la glace et le verre coloré. ↗ HMC

⁶ BYACHRANANDA, Julathusana, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, London, Thames & Hudson, 2001, p. 132.



Timor

Timor

The first reference to the island of Timor is attributed to the captain of Malacca, in the letter dated 1514 to King D. Manuel, in which he refers to having sent ships to this island, rich in natural resources, namely sandalwood.

Upon arrival, Portuguese merchants returned to civilization organized in small states, united in two confederations — Servião and Belos — that practiced animist religions. Islam — predominant in present-day Indonesia — did not reach Timor, nor did Buddhism — which appeared in Java in the 18th century.

Around 1560, the first Portuguese Dominican friars were sent to Timor, who developed a progressive religious influence, at the same time that Portuguese domination was established.

In 1651, the Dutch conquered Kupang, in the far west of the island, and occupied half of its territory. With the arrival of the first governor in 1702, coming from Portugal, the colonial organization of the territory began, giving rise to the so-called East Timor or Portuguese Timor. In 1945, Indonesia gained its independence, making West Timor part of its territory.

Portugal granted Independence to the territory in 1974, and the country was invaded by Indonesia in 1975. The population strongly resisted Indonesian rule, but it was only in 1999 that the territory's Independence was reestablished. ✓

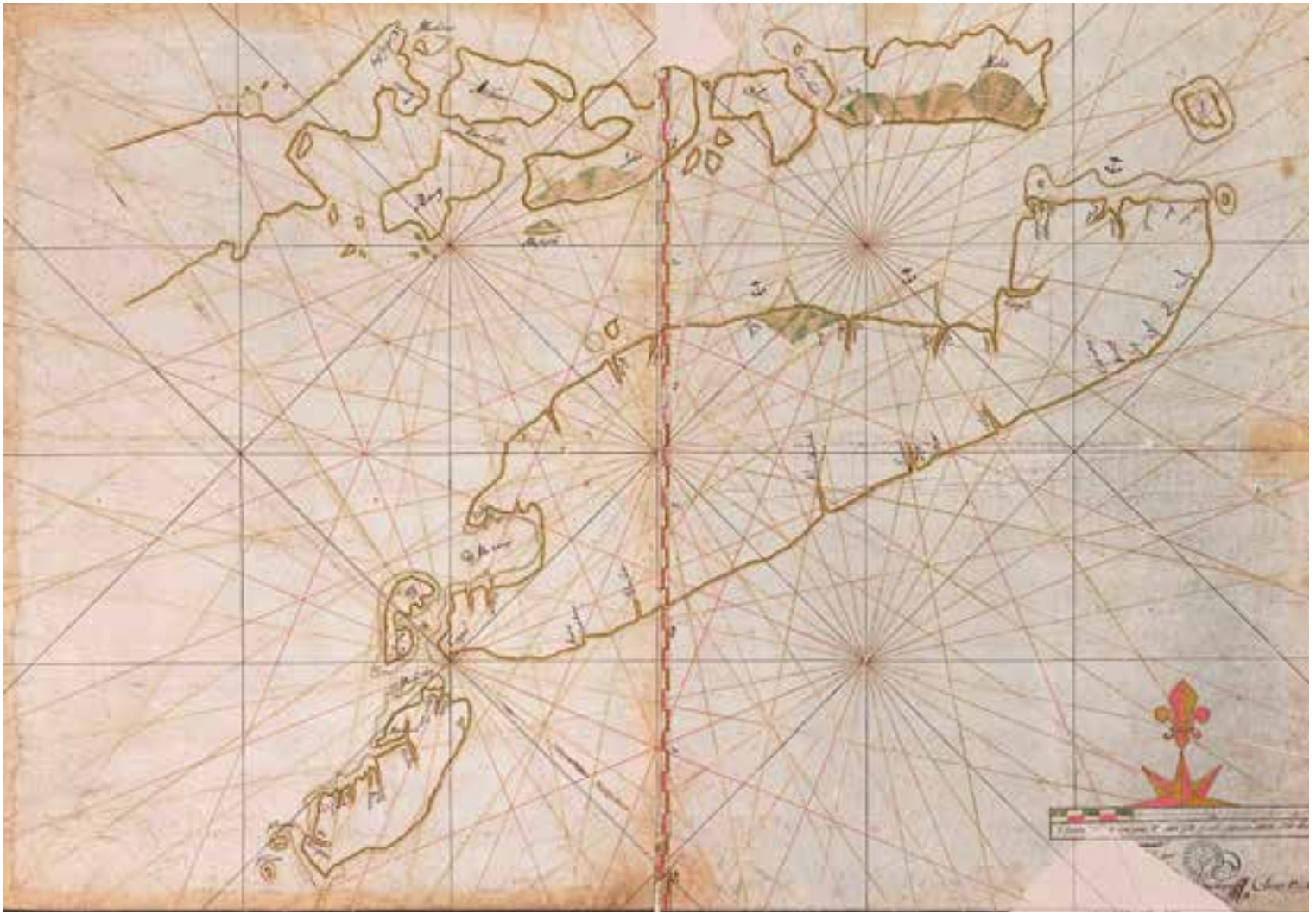
La première référence à l'île de Timor est attribuée au capitaine de Malacca, dans une lettre envoyée au roi Dom Manuel Ier et datée de 1514, dans laquelle il fait savoir qu'il a envoyé des navires vers cette île, riche en ressources naturelles, notamment en bois de santal.

À leur arrivée, les marchands portugais trouvèrent une civilisation organisée en petits états, réunis en deux confédérations — Servião et Belos —, adeptes de religions animistes. L'islam — prédominant en Indonésie actuelle — n'avait pas atteint Timor, pas plus que le bouddhisme — apparu à Java au XVIIIe siècle.

Vers 1560 les premiers frères dominicains portugais furent envoyés à Timor, où leur influence religieuse se développa progressivement, à mesure que s'établissait la domination portugaise.

En 1651, les Hollandais conquièrent Kupang, à l'extrême ouest de l'île, et occupèrent la moitié du territoire. Avec l'arrivée du premier gouverneur venant du Portugal en 1702 débuta l'organisation coloniale de la partie ouest, donnant naissance à ce que l'on appelle le Timor oriental ou Timor Portugais. En 1945, l'Indonésie obtint son indépendance et intégra le Timor occidental à son territoire.

Le Portugal accorda l'indépendance au Timor oriental en 1974, mais le pays fut envahi par l'Indonésie l'année suivante. La population résista fortement à la domination indonésienne jusqu'en 1999, année où l'indépendance du territoire fut finalement rétablie. ✓



Island of Timor, Antônio E. Brito Freire, watercolor and ink, 1731.
Île de Timor, Antônio E. Brito Freire, aquarelle et encre, 1731.

42

ANCESTOR FIGURE — ITARA

Sandalwood (?)

Portuguese Timor, late 19th – early 20th century

Dim.: 10,5 × 3,5 × 3,0 cm

F1419

Provenance: Alberto Telles de Hutra Machado collection since 1920. A.P.F Collection by Heritage.

42

FIGURE D'ANCÊTRE — ITARA

Bois de santal (?)

Timor Portugais, fin du XIXe-début du XXe siècle

Dim. : 10,5 × 3,5 × 3,0 cm

F1419

Provenance : Collection Alberto Telles de Hutra Machado depuis 1920. Collection A.P.F par Heritage.



A beautiful little old Timor Island ancestor figure (*Itara*) from the Aitos area in the Portuguese Timor, dating from the 19th century – early 20th century.

This distinct style of the Aitos figures area is part of a large corpus of ancestor worship and art stretching all the way through Southeast Asia and the Indonesian archipelago and into the island of New Guinea. They represent the most important of the ritual carvings found in Timor.

Itara, meaning ‘distant ancestor’, are made visible by these sculptures, who pass on the traditions of living, washing over their descendants to ensure that their customs are carefully followed and punish those who fail to conform to the ancient traditions.

These ‘Ancestors’ played a significant role in rituals that honored ancestral spirits all over the land and instructed the Tetum people on all areas of daily life: the raising of cattle, agriculture, hunting and fishing, and architecture.

Itara sculptures, as this one, can normally stand in a top of a base-scepter, or in a ceremonial staff finial. They were often

Belle petite figurine d'ancêtre de l'île de Timor (*Itara*) de la région d'Aitos au Timor portugais, datant du XIXe ou du début du XXe siècle.

Ce style particulier de sculptures provenant de la zone d'Aitos s'inscrit dans un vaste corpus lié au culte et à l'art des ancêtres, embrassant l'Asie du Sud-Est et l'archipel indonésien jusqu'à l'île de Nouvelle-Guinée. Il s'agit des sculptures rituelles à plus grande valeur historique trouvées au Timor.

Itara — signifiant « ancêtre lointain » — étaient incarnés par ces sculptures, dont la fonction était de transmettre les traditions



rendered in a cubistic sculptural style and feature a unique iconography. Such stylistic affinities with Modernism have made these figures very sought after by collectors in the late 19th – early 20th century but being from a very tiny island, and complex country, only a few survive.

Competition for sandalwood by the Portuguese and Dutch colonization, Christianity, and finally East Timor's independence war suggests that many art forms and their stylistic variations disappear before they could be properly studied. ✓ APF

de vie aux descendants, afin de garantir le respect des coutumes et de punir ceux qui dérogeaient aux anciennes traditions.

Ces figurines jouaient un rôle important dans les rituels qui honoraient les esprits ancestraux partout dans le pays, en instruisant le peuple Tetum dans les différents domaines de la vie quotidienne: l'élevage du bétail, l'agriculture, la chasse, la pêche ou l'architecture.

Les sculptures *Itara* comme celle-ci étaient habituellement installées au sommet d'un sceptre ou sur le fleuron d'un bâton de cérémonie. Elles étaient souvent sculptées dans un style cubiste, minimaliste, et présentaient iconographie unique. Ces affinités stylistiques avec le modernisme conduisirent les collectionneurs de la fin du XIXe et du début du XXe siècle à les rechercher avidement. Très peu d'exemplaires subsistent malheureusement de nos jours, en raison de leur origine lointaine et de leur histoire complexe.

La convoitise suscitée par le bois de santal aux yeux des colonisations portugaise et hollandaise, le christianisme et, enfin, la guerre d'indépendance au Timor oriental furent responsables de la disparition de nombreuses formes d'art et de leurs variations stylistiques, avant qu'elles ne puissent être étudiées comme il se doit. ✓ APF

Philippines and Spanish Colonies

Philippines et Colonies Espagnoles

The establishing of the Spanish Colony of the Philippines in 1565, created a new eastern trade route for spices and exotic goods, designed to fulfil the ever-growing needs and demands of a European and Latin American elite avid of these sophisticated products. The development of this important Spanish commercial settlement in Asia was in the origin of a rapidly expanding evangelization movement assisted by the arrival of the most relevant religious orders — Dominicans, Franciscans, Jesuits and Augustinians.

The exchange of traditions and beliefs that ensued, would promote the development of a specific art type, combining European religious iconography with native styles and materials, whose elements were successfully reproduced in large quantities. The Spanish Philippines islands assumed particular importance in the production of ivory works characterized by their Sino-Christian character, made by the so-called *Sangleyes*, local resident Chinese that traded their works in the market, especially in the so called *El Parián*, built in 1581 by the Governor Gonzalo Ronquillo in order to control the *Sangleyes* trade.

Similarly to what happened in the Portuguese Eastern Territories, Christian imagery had an important role in the diffusion of Christianity and conversion of local peoples, and, in the Philippines the role of producing those evangelisation tools fell on the local Chinese population of Manila, the main Spanish trading outpost in the East, as documented by the Dominican Friar, Fr. Domingo de Salazar, first bishop of Manila (1581–1594), in a letter to King Philippe II (Philippe I of Portugal), highlighting the quality of the ivory carvings provided by the *Sangleyes*: ‘...en viendo alguna peça hecha de official de España la sacan muy al próprio y algunos Niños Jesús que yo e visto en marfil me parece que no se pueden hacer más perfectos (...) y según la habilidad que muestran al retratar las ymágenes que bienen de España, entendo que antes de mucho no nos harán falta las que se haçen en Flandres.’

The Luso-Asian ivory carving production began considerably earlier than the homologous Hispano-Philippine, and within European parameters filtered by Portugal in miscegenation with the elements of the various indigenous cultures encountered in the East.

La création de la colonie espagnole des Philippines en 1565 donna naissance à une nouvelle route commerciale en Asie, fournissant épices et objets exotiques qui répondaient aux besoins d’une société européenne et ibéro-américaine fascinée par ce type de produits. Cet important comptoir commercial espagnol asiatique se convertit progressivement en l’une des principales enclaves d’évangélisation, avec l’arrivée des ordres religieux les plus actifs de l’époque : Dominicains, Franciscains, Jésuites et Augustiniens.

Ces échanges engendrèrent un art particulier qui associait l’iconographie religieuse européenne et les formes et matériaux locaux, produisant d’innombrables ouvrages. Les îles Philippines espagnoles occupèrent une place prépondérante dans la production d’objets en ivoire aux caractéristiques sino-chrétiennes, réalisés par les « Sangleyes » — des Chinois résidant dans l’archipel et pratiquant le commerce, notamment dans un lieu appelé El Parián construit en 1581 par le gouverneur Gonzalo Ronquillo afin d’exercer un contrôle plus étroit sur cette frange de la population.

La statuaire joua un rôle fondamental dans l’évangélisation, qui mit à profit la population chinoise de Manille pour sa fabrication. Cette ville devint le principal comptoir espagnol d’Orient, comme l’affirme le Dominicain Domingo de Salazar, premier évêque de Manille (1581–1594), dans une lettre envoyée au roi Philippe Ier de Portugal, attestant de la qualité du travail de l’ivoire des Sangleyes — « ils adaptent à leur façon les pièces provenant d’Espagne et j’ai pu voir certains Enfants Jésus en ivoire qu’on ne pourrait exécuter plus parfaitement [...] au vu de leur habileté à reproduire les images venant d’Espagne, il me semble que bientôt nous n’aurons plus besoin de celles qui se fabriquent en Flandres. »

La production des ivoires luso-asiatiques précéda l’hispano-philippine, obéissant à des normes européennes amenées par les Portugais. Celles-ci se mêlaient à des éléments des cultures locales issues des différentes provinces orientales d’outre-mer. Macao, le premier comptoir portugais d’Asie, était en contact permanent avec Manille et les commerçants et commanditaires lusitaniens n’étaient pas indifférents aux ivoires hispano-philippins.

Ces productions d’ivoire présentent des caractéristiques communes, telle la reprise de modèles iconographiques européens



Map of the Philippines, I. Danti, 1570.
Carte des Philippines, I. Danti, 1570.

Macao, the first Portuguese outpost in the Far East had regular contact with Manila and for this reason, in this constant exchange network, the Hispano-Philippine ivory imagery production was certainly familiar to the Portuguese traders and clientele.

Unsurprisingly, by proximity these two ivory productions have some obvious common traits, namely in the adoption of European iconographic models that reached those far away lands through the exchange of objects or printed images from Europe, that were then reinterpreted following local aesthetic models such as their common oriental physiognomic traits. ✓

qui arrivaient aux artisans par l'intermédiaire d'objets ou de gravures en provenance de la métropole, réinterprétés ensuite à la lumière de références esthétiques locales. Ce dialogue d'influences diverses se matérialisait notamment en archétypes occidentaux à physiognomie orientale. ✓

Filigree work Filigranes

Alongside sheets made by hammering, wire work in precious metals such as gold and silver has a rich and complex history that traces its origins to ancient civilizations. Since the Bronze Age, jewellers made metal wire either by hammering an ingot until wire with a more or less round and even section was produced or by twisting and rolling a square hammered rod or twisting a strip of metal. Skilled artisans in Mesopotamia, Egypt and Etruria employed techniques such as applied or openwork filigree and granulation to create delicate jewellery and other precious objects. Later techniques, documented since the early medieval period and still used, involve gradually reducing the thickness of a rod, usually from an ingot, by pulling it through a metal 'draw-plate' or wire-drawing die containing a series of tapering, diminishing holes.

While jewellery decorated with wirework dates back to early times, openwork filigree has a much more complex history. Emerging in many different places far and wide and sharing similar stylistic features, given their mutual decorative repertoire of geometric motifs (circles, figures of '8', and coils), filigree is notoriously difficult to pinpoint as to its origins. Although used in Ancient Greek, Roman, and Byzantine jewellery, filigree work reached a peak in technical and stylistic superiority in Fatimid Egypt and Syria between the tenth and twelfth centuries. The strong artistic exchanges between East and West fostered by the Silk Road and the Mongol conquest of China in the early thirteenth century prompted the circulation of advanced jewellery techniques, namely filigree. In the late medieval period, it was practiced from Europe, namely the south of the Iberian Peninsula, to China and the Islamic lands in between in the Middle East and Central Asia.

Parallèlement à la plaque produite par martelage, le travail du fil en métal précieux — or ou argent — est doté d'une histoire riche et complexe remontant aux civilisations les plus anciennes. Ainsi produit-on du fil en métal depuis l'Âge du bronze en martelant un lingot jusqu'à obtenir un fil à la section plus ou moins ronde et uniforme, en tordant et en lissant du fil carré martelé ou en tordant de fines lamelles de métal. Des orfèvres mésopotamiens, égyptiens et étrusques se distinguèrent dans la technique du filigrane appliqué et ajouré, mais aussi dans celle de la granulation, produisant des bijoux délicats et autres objets précieux. Des techniques ultérieures, documentées depuis le début de l'époque médiévale et encore utilisées à l'heure actuelle, impliquent la réduction graduelle de l'épaisseur d'une baguette, généralement obtenue à partir d'un lingot, en la faisant passer dans une filière — plaque percée de trous de plus en plus petits à section conique.

Si les bijoux ornés de fils remontent à l'Antiquité, le filigrane ajouré ou ouvert a une histoire bien plus complexe. Surgissant dans divers pays et contrées mais partageant des caractéristiques stylistiques analogues, notamment un répertoire commun de motifs géométriques — cercles, éléments en forme de 8 et spirales —, cette technique a une origine géographique difficile à localiser. Employé dans l'orfèvrerie grecque, romaine et byzantine, le filigrane connut son apogée technique et stylistique en Égypte et en Syrie fatimide entre le Xe et le XIIe siècle. Le puissant partage artistique entre l'Orient et l'Occident favorisé par la Route de la Soie et par la conquête mongole de la Chine au début du XIIIe siècle stimula la circulation de techniques de joaillerie raffinées. À la fin du Moyen Âge, le filigrane se pratiquait en Europe, et notamment au sud de



Documentary records shows how filigree excelled on both sides of the Persian Gulf, namely in Hormuz — soon afterward ruled by the Portuguese in the sixteenth and early seventeenth centuries. The same is true with late Yuan and Ming China, where the technical sophistication of filigree work reached new heights — as seen from the wire mesh and intricate filigree of Emperor Wanli's gold crown. Although applied filigree is documented in India in ancient times, only towards the eighteenth century did filigree objects emerge as an Indian art in Karimnagar in the present-day state of Andhra Pradesh, and later in Cuttack, in Odisha.

When the Portuguese ventured into Asia in the early sixteenth century, the most prolific centres of filigree production were located in Safavid Iran, China, the Philippines (with a Chinese-origin community of craftsmen), and Indonesia. Recent research in Portugal and the Netherlands has dismissed a Goan origin for the silver and gold filigree objects made in Asia for export to the European market. Archival research and in-depth analysis of these cross-cultural objects have proposed new identifications, although not always in agreement. In addition, the craze for filigree works in seventeenth-century Europe prompted the revival of an artistic tradition which increased in the nineteenth century. It is thought that some objects previously considered to be of Asian origin may have been made in Europe by European craftsmen. ✂

la péninsule Ibérique, et jusqu'en Chine, en passant par les terres islamiques, au Moyen Orient et en Asie centrale. Des sources documentaires décrivent la manière dont le filigrane s'affirma des deux côtés du golfe Persique, notamment à Ormuz — qui passa aussitôt après sous administration portugaise entre le XVIe et le début du XVIIe siècle. En Chine, sous les dynasties Yuan et Ming, la sophistication technique du travail du filigrane atteignit de nouveaux paliers, comme en témoigne la maille et le complexe filigrane de la couronne d'or de l'empereur Wanli. Par ailleurs, si on trouve des références à cette technique en Inde depuis des temps très anciens, elle ne surgit pleinement comme art indien qu'à l'aube du XVIIIe siècle à Karimnagar, dans l'actuel État du Telangana, et, plus tard, à Cuttack, dans l'État d'Odisha.

Lorsque les Portugais s'aventurèrent en Asie au début du XVIe siècle, les principaux centres de production du filigrane se situaient en Iran safavide, aux Philippines (où était établie une communauté d'artisans d'origine chinoise) et en Indonésie. Des recherches récentes au Portugal et aux Pays-Bas écartèrent l'hypothèse de l'origine goanaise d'objets en filigrane d'argent et d'or produits en Asie pour l'exportation vers le marché européen. L'étude d'archives et l'analyse approfondie de ces ouvrages transculturels entraînèrent de nouvelles hypothèses quant à leur origine, mais dont les conclusions ne sont pas toujours concordantes. Pour complexifier le problème, la consommation effrénée d'œuvres en filigrane en Europe au XVIIe siècle suscita la relance d'une tradition artistique qui devint encore plus forte au XIXe siècle. On admet ainsi que certains objets que l'on croyait asiatiques pourraient avoir été fabriqués en Europe par des artisans européens. ✂

43

A COCONUT AND FILIGREE CUP (CHALICE)

Coconut shell, silver filigree and gold

The Philippines, 17th century

Dim.: 19,8 × 8,0 × 8,0 cm

F1362

Provenance: Private collection, Portugal.

A coconut shell covered cup, or chalice, of delicately carved floral motifs, set with silver filigree mounts featuring wire rosettes and granules ornamentation. The container is defined by four large circular filigree medallions, each framed by minute, possibly gold, inlaid in the coconut shell. It rests on a circular, flattened domed foot of trumpet shaped stem with two comma-shaped handles. The lid is surmounted by a rosette finial crowned by a cross, whose presence attests to the object's liturgical purpose during the Eucharist, possibly in a private chapel context.

The cover ornamental frieze, a mixture of lotus flower petals and acanthus leaves, as well as the bowl decorative motifs, are similar in design, to the delicately embossed and chased silver vessels made in Batavia (present-day Jakarta, Indonesia) in the late 17th and early 18th centuries¹, for storing and displaying betel leaves and areca nuts. This type of floral decoration, derived in part from contemporary European botanical prints, is evident on decorative objects produced in the Coromandel coast, Ceylon (present-day Sri Lanka), and Dutch ruled Batavia, for exporting to Europe. Illustrative of similar coconut carvings are a pair of Ceylon made bottles belonging to the Royal Collections, in The Hague (inv. MU4354/5), whose bodies feature profusely carved coconut shells of floral scrolls decoration.²

The cup's silver mounts, however, are characteristic of the filigree work made in the Philippines by Chinese, Filipino and mestizo craftsmen, in which the composition makes use of a thick

¹ VEENANDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, The Hague, Waanders Uitgewers Zwolle — Gemeentemuseum, 2014, p. 106, figs. 158–161.

² IDEM, *ibidem*, p. 116, fig. 176.

43

COUPE EN NOIX DE COCO ET FILIGRANE (CALICE)

Coque de noix de coco ; montures en filigrane d'argent

Philippines, XVIIe siècle

Dim. : 19,8 × 8,0 × 8,0 cm

F1362

Provenance : Collection privée, Portugal.

Coupe avec couvercle ou calice en coque de noix de coco finement sculptée, avec montures en filigrane d'argent décoré de rosettes en fils et grains. La coupe et le couvercle sont tous deux minutieusement taillés dans une coque de noix de coco et ornés d'éléments floraux délicats. La coupe arbore trois grands médaillons circulaires en filigrane, entourés d'une bordure de grains (peut-être d'or) incrustés dans la noix de coco. Elle repose sur une base circulaire en forme de calotte hémisphérique aplatie, au pied en trompe inversée, orné de deux anses en forme de virgule. Le couvercle est surmonté d'une décoration florale en filigrane couronnée d'une croix.

La présence de la croix évoque l'utilisation liturgique de l'objet pendant la communion, probablement dans le cadre d'une chapelle privée.

La frise de pétales du couvercle (mélant fleurs de lotus et feuilles d'acanthe) et la décoration de la coupe présentent quelques ressemblances avec de délicats ouvrages en argent repoussé et ciselé, tels que les coupes et récipients à feuilles de bétel et noix d'areca produits à Batavia (actuelle Jakarta, Indonésie) entre la fin du XVIIe et le début du XVIIIe siècle.¹ Cette décoration florale dérive en partie de gravures botaniques européennes de l'époque ; on la retrouve sur des objets décoratifs produits sur la côte de Coromandel, à Ceylan (actuel Sri Lanka) et dans la ville de Batavia sous domination néerlandaise, et destinés à l'exportation vers le marché européen. Citons une paire de bouteilles produite à Ceylan et appartenant aux Collections royales à la Haye (inv. MU 4354/5), dont le corps en coque de noix de coco est abondamment taillé de


¹ VEENANDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, La Haye, Waanders Uitgewers Zwolle — Gemeentemuseum, 2014, p. 106, figs. 158–161.




square-sectioned silver wire for the main motifs, in contrast with the subtler twisted wires selected for the filigree filling.³

A pair of covered cups, similar to the present chalice albeit of smooth uncarved surface, featuring silver cover, handles and feet, alongside a single covered cup, both in Portuguese private collections, have recently been published.⁴

The term 'coconut' can refer to the whole coconut palm (*Cocos nucifera* L.), or to the seed, or the fruit, which botanically is a drupe, not a true nut. Seemingly, the name derives from the early Portuguese encounters with the coconut palm in the Malabar coast of India, when the latter, due to the fruit's resemblance to a face or head, with its three stoma, or germination pores, named it coco, a word that referred to any type of bogeyman called in to frighten children into good behaviour. Identically to other fruits coconuts have three layers: the exocarp, mesocarp, and endocarp, the former two making up the 'husk'. It is the endocarp, or shell, the fruit's hardest part, that is used for carving, once scraped of the coir and outer skin, to reveal the lustrous, porous outer shell surface, and removed the kernel meat, known as copra, when dried.

The coconut palm, known in the Philippines as 'Tree of Life', was, and does remain, fundamental in the shaping of the archipelago's culture and economy, a fact that may explain the local production of this type of coconut vessels.  HMC

motifs composés d'enroulements floraux.² Néanmoins, le filigrane de notre coupe ou calice est typique des Philippines et a certainement été produit sur place par des artisans chinois, philippins ou métisses, qui utilisaient du fil épais à section quadrangulaire pour les motifs principaux, en contraste avec les fils très fins et torsadés servant au remplissage du filigrane.³ Une paire de calices similaires à celui-ci, mais à la coupe en noix de coco lisse, avec couvercle, anses et pied en filigrane, ainsi qu'un autre exemplaire isolé également avec couvercle, appartenant à des collections particulières portugaises, ont récemment été référencés.⁴

La noix de coco, fruit du cocotier (*Cocos nucifera* L.), est, en botanique, une « drupe » et non pas une noix. Le mot « coco » proviendrait des premiers contacts des Portugais avec ce fruit sur la côte de Malabar en Inde ; rappelant un visage ou une tête, avec ses pores de germination, ils lui donnèrent le nom de coco, mot usuel désignant un croque-mitaine. Comme tout fruit, la noix de coco comporte trois couches : l'épicarpe, le mésocarpe (composant tous deux la peau extérieure) et l'endocarpe lignifié. L'endocarpe ou coque est la partie la plus résistante du fruit et a ici été utilisée pour sculpter cette coupe, après avoir gratté la peau extérieure afin de mettre à jour sa surface brillante et poreuse, et en avoir retiré l'albumen, appelé « coprah » une fois séché. Les noix de coco jouent un rôle fondamental dans la culture et l'économie des Philippines, où l'arbre est surnommé « arbre de vie », ce qui explique en partie la production sur l'archipel de ce type de calices.  HMC

³ On silver filigree produced in the Philippines for export, see CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, cat. 32, pp. 366–381. About the gold filigree also produced in the Philippines, recovered during underwater excavations on the site of ancient shipwrecks, see CHADOUR, A. Beatriz, 'The gold jewelry from the Nuestra Señora de la Concepción', in MATHERS, William M., PARKER, Henry S., COPUS, Kathleen (éd.), *Archaeological Report. The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepcion*, Sutton, Pacific Sea Resources, 1990, pp. 133–395.

⁴ CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2014, pp. 127 et 129, cats. 180–181.

² IDEM, *ibidem*, p. 116, fig. 176.

³ À propos du filigrane d'argent produit aux Philippines pour l'exportation, voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, cat. 32, pp. 366–381. À propos du filigrane d'or également produit aux Philippines, récupéré à l'occasion de fouilles subaquatiques sur le site d'anciens naufrages, voir CHADOUR, A. Beatriz, « The gold jewelry from the Nuestra Señora de la Concepción », in MATHERS, William M., PARKER, Henry S., COPUS, Kathleen (éd.), *Archaeological Report. The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepcion*, Sutton, Pacific Sea Resources, 1990, pp. 133–395.

⁴ Hugo CRESPO, Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2014, pp. 127 et 129, cats. 180–181.



44

A PAIR OF GILT FILIGREE CRUETS

Silver and gilt silver
The Philippines, 17th century
Dim.: 13.9 × 11.0 × 6.6 cm
B319

Provenance: Private collection, Portugal.

The present parcel-gilt silver and silver filigree altar cruets were conceived for using in Christian liturgical ceremonies, and produced in pairs, one destined to hold holy water and the other wine. Both feature unidentified and part worn hallmarks.

Characterised by rosette shaped stands and hemispherical feet fixed to the body by wire thread, the vessels are cylindrical, and rounded in their lower sections, and exhibit protruding spouts, 's' shaped handles and hinged covers of stepped flower shaped pommels and cast openwork thumbpieces.

Of double walls, the cruets have a plain double-faced gilt silver inner lining and an outer silver filigree openwork structure of flattened twisted thread, featuring horizontal bands of large, eight petalled rosettes, and narrow serpentine friezes, as well as other floral elements, to the feet, spouts, covers and handles. Cast and gilt silver quatrefoils, fixed to the white silver structure, decorate both cruets' feet, bodies and covers.

The size of such liturgical vessels reflects the small quantity of wine they were destined to hold, most probably in a wealthy

44

UNE PAIRE DE BURETTES EN FILIGRANE DORÉ

Argent et argent doré
Philippines, XVIIe siècle
Dim. : 13,9 × 11,0 × 6,6 cm
B319

Provenance : Collection privée, Portugal.

Cette paire de burettes en argent doré et filigrane d'argent a été conçue pour intégrer des célébrations liturgiques sur des autels chrétiens, lors desquelles elles sont utilisées par deux : l'une pour l'eau, l'autre pour le vin. Toutes deux présentent un poinçon non identifié et en partie effacé.

Elles comportent une base découpée en rosette et un pied hémisphérique (fixé au corps de l'objet au moyen d'une tige filetée), un corps cylindrique dont la partie inférieure est arrondie, un bec saillant, une anse en « S » avec appui pour le pouce ajouré en métal coulé, ainsi qu'un couvercle articulé surmonté d'un élément échelonné en forme de fleur.

Constituées d'une double paroi, les burettes présentent un revêtement intérieur lisse en fine plaque d'argent doré sur ses deux faces et une monture extérieure en filigrane d'argent ajouré ou ouvert. La monture en filigrane en fil torsadé aplati est structurée sur le corps en larges bandes horizontales arborant de grandes rosettes à huit pétales et en frises étroites à motifs serpentins, complétés par d'autres motifs floraux sur le pied, le bec, le couvercle et l'anse.





merchant or aristocratic private chapel context. Manufactured in Asia for exporting to Europe, their shape seems to derive from widely circulated, and lower priced, pewter made prototypes. A pair of identically shaped pewter cruets, made in the Netherlands during the early 18th century, belongs to the Victoria & Albert Museum collection, in London (M.548 – 1926). Another pair of closely related containers, but with their original stand, is recorded in a private collection. Unlike the present pair, they feature filigree ‘V’ and ‘A’ initials, for *vinum* and *aqua*, Latin terms for wine and water, surmounting the respective thumbpieces.

Following earlier and more traditional approaches regarding Asian filigree production centres in the Modern Era, our pair of cruets has been published as being made in Portuguese ruled Goa.¹ Subsequent documental and archaeological research suggests The Philippines as the likely origin for these containers, as well as for other objects of identical filigree, shape and decorative elements.² However, even considering the differences in liturgy, the possibility of a Dutch Batavian production, present day Jakarta, cannot be completely excluded.³ *HMC*

Des quatre-feuilles en argent doré coulé sont fixés à la monture en filigrane, décorant ainsi le pied, le corps et le couvercle des burettes.

La dimension de cette paire de burettes d’autel reflète la petite quantité de vin utilisée par le célébrant, peut-être en raison de son emploi dans une chapelle privée, appartenant probablement à un membre de l’aristocratie ou à un riche commerçant.

Ayant été produites en Asie pour l’exportation vers le marché européen, leur forme semble s’inspirer de prototypes en étain, moins luxueux et plus courants. On trouve une paire de burettes d’autel à la forme identique, fabriquées en étain aux Pays-Bas au début du XVIIIe siècle, dans la collection du Victoria and Albert Museum, à Londres (M.548 – 1926). On connaît également une paire de burettes très semblables, comportant leur base d’origine, dans une collection particulière. Contrairement à notre paire, ces dernières burettes arborent les initiales «V» et «A» — pour *vinum* et *aqua* en latin (vin et eau) — en filigrane, couronnant les appuis pour le pouce.

Suivant l’historiographie plus traditionnelle concernant les centres de production de filigrane en Asie au début de l’Époque moderne, cette paire a été référencée comme ayant été fabriquée à Goa sous domination portugaise.¹ Des recherches ultérieures, s’appuyant sur de nouvelles preuves documentaires et archéologiques, suggèrent les Philippines comme centre de production probable de ces burettes et autres objets présentant le même type de filigrane, forme ou motifs.² Cela dit, et malgré les différences dans la liturgie, on ne pourrait écarter l’hypothèse d’une origine à Batavia (actuelle Jakarta) sous domination néerlandaise.³ *HMC*

¹ CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, pp. 76 – 78, cat. 56.

² For Philippines produced filigree for exporting, see: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 366 – 381, cat. 32. For Philippines gold filigree collected from well dated and identified submerged archaeological contexts, see: CHADOUR, A. Beatriz, ‘The gold jewelry from the Nuestra Señora de la Concepción’, in MATHERS, William M., PARKER Henry S., COPUS Kathleen (eds.), *Archaeological Report. The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepcion*, Sutton, Pacific Sea Resources, 1990, pp. 133 – 395.

³ VEENANDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, A Haia, Waanders Uitgewers Zwolle – Gemeentemuseum, 2014, pp. 122 – 133.

¹ CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2015, pp. 76 – 78, cat. 56.

² À propos du filigrane produit aux Philippines pour l’exportation, voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 366 – 381, cat. 32. À propos du filigrane d’or également produit aux Philippines et récupéré lors de fouilles subaquatiques sur des sites de naufrage, voir CHADOUR, A. Beatriz, « The gold jewelry from the Nuestra Señora de la Concepción », in MATHERS, William M., PARKER Henry S., COPUS Kathleen (éd.), *Archaeological Report. The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepcion*, Sutton, Pacific Sea Resources, 1990, pp. 133 – 395.

³ VEENANDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, La Haye, Waanders Uitgewers Zwolle – Gemeentemuseum, 2014, pp. 122 – 133.



45

THE ARCHANGEL SAINT MICHAEL

Ivory, silver and wood

The Philippines, 17th century

Height: 48.5 cm

F1369

Provenance: Ybarra collection, Barcelona.

This rare statuette depicting Saint Michael defeating Evil, was delicately carved in Manila, in the Philippines, and is richly highlighted with elements in silver adding to its appearance and uniqueness. This and other similar statuettes were intended as visual aids for devotional practices as promoted by the Jesuits in Asia in their missionary work and as items for export, namely to Central and South America, and the Iberian Peninsula. 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.

Made for export and intended for a private oratory, in this Archangel Michael conquering Evil (sometimes depicted as a dragon, and others as a composite chimera), we see the figure of the archangel standing with a pair of pointed silver wings worked in repoussé and chased, trampling the figure of Evil with his feet while brandishing his sword. Based in contemporary Baroque Iberian models, the archangel's clothes are reminiscent of Ancient

45

L'ARCHANGE SAINT MICHEL



Roman military attire, such as the *cingulum militare* with its *baltea* or hanging straps, and like the torso, highlighted with pigment and gold over the carved surface of the ivory. Its iconography is typical of the devotional ivories carved in the Philippines in the seventeenth century, as the portrayal of Saint Michael conquering Evil was seen as symbolic of the Christian conversion of the local Filipino population, and thus of Christianity's supremacy over all other local religious practices. ↗ HMC

tout en brandissant son épée. Inspiré de modèles ibériques baroques de l'époque, le costume de saint Michel évoque les vêtements militaires de l'Antiquité romaine, comme la ceinture militaire (*cingulum militare*) avec ses ptéryges (*baltea*) ou lanières suspendues, et est rehaussé de pigment et d'or appliqués sur la surface sculptée de l'ivoire. L'iconographie de cette pièce est typique des ivoires dévotionnels exécutés aux Philippines au XVII^e siècle : en effet, la représentation de saint Michel terrassant le Mal était perçue comme un symbole de la conversion chrétienne de la population philippine autochtone et, par conséquent, de la suprématie du christianisme sur toutes les autres pratiques religieuses locales. ↗ HMC

46

SMALL ALTAR PIECE — THE PIERCING OF JESUS' SIDE

Ivory with remnants of polychrome and gilt decoration

The Philippines, Manila, early 17th century

Dim.: 13,5 × 10,5 × 2,5 cm

F1289

Provenance: M.P. collection, Lisbon.

This delicately carved ivory plaque, intended for personal devotion and depicting *The Piercing of Jesus' Side* (John 19:33–34), was produced by Chinese craftsmen in the Philippines (Manila). Similarly to other such plaques of complex religious imagery, it was conceived as a visual aid for devotional practices promoted by Jesuit missionaries in Asia, or for exporting to Central and South America and the Iberian Peninsula.¹ Recent archaeological research, namely on assemblages recovered from the Manila galleon *Santa Margarita*, shipwrecked in 1601 off the Mariana Islands (*Ladrones*), has yielded a wealth of information on the chronology and production of devotional ivories in the Philippines in the early-17th century, an industry that predates Goan ivory carving production by half a century.²

Remarkable for its carving and aesthetic quality, the present plaque was made from several ivory segments joined together as in a jigsaw.³ In an exercise of great virtuosity, given the raw material

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

² See: TRUSTED, Marjorie, 'Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601', *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446–462.

³ For examples of comparable carving quality and identified European inspirational sources see CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500–1800)*, Lisbon, AR-PAB, 2019, pp. 334–338, cat. 49.

46

PETIT RETABLE — JÉSUS TRANSPERCÉ PAR LA LANCE

Ivoire avec des vestiges de dorure et de polychromie

Philippines, Manille, début du XVIIe siècle

Dim. : 13,5 × 10,5 × 2,5 cm

F1289

Provenance : Collection M.P., Lisbonne.




Cette plaque religieuse destinée à la dévotion privée et représentant Jésus transpercé par la lance (Jean, 19:33–34) a été finement sculptée dans de l'ivoire par des artisans chinois aux Philippines (Manille).

À l'image de plaques similaires présentant une complexe iconographie religieuse, elle a été conçue pour servir de support visuel aux pratiques dévotionnelles diffusées par les Jésuites en Asie dans le cadre de leur travail missionnaire ; ces plaques étaient aussi fabriquées comme objet d'exportation, notamment vers l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud, ainsi que vers la Péninsule Ibérique.¹

¹ Voir: CHONG, Alan, « Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries », in CHONG, Alan (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207. Voir aussi BAILEY, Gauvin Alexander, « Trasladação e Metamorfose dos Marfins Católicos da China, Japão e Filipinas, 1561–1800 », in SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 233–290; MARCOS, Margarita Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Mexico, Espejo de Obsidiana, 2010; et TRUSTED, Marjorie, « Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines », in PIERCE, Donna, OSAKA, Ronald (éd.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500–1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151–163.




fragility, some of its iconographic elements project dangerously forward from the ground, as is evident in the long spear and in Longinus horse's legs. Albeit with some omissions, the composition replicates a contemporary engraving by Johan Sadeler I (1550 – 1600), after a drawing by Maarten de Vos (1532 – 1603), which amazingly survives in Frankfurt's Städel Museum (inv. 2744). Dated 1582, the print illustrates the Calvary scene of *The Piercing of Jesus' Side*, in which Longinus, the Roman soldier (depicted as a centurion) on horseback, spears the crucified Christ's chest with the Holy Lance. Additionally, the composition includes the two crucified thieves flanking Jesus and, to the right hand side foreground, the kneeling Mary Magdalene, the Virgin Mary and John the Evangelist. A similar plaque survives in the Capilla, or Iglesia, de la Vera Cruz, in Salamanca, Spain, having been recently published by the late Margarita Estella Marcos.⁴ 

⁴ See: SPÍNOLA, Gloria Espinosa, MARCOS, Margarita M. Estella, MARTÍN, Cristina Esteras, *Visiones de América. Arte desde el confin del mundo. Colección Francisco Marcos* (cat.), Burgos, Fundación Caja de Burgos, 2018, p. 350.

Des découvertes archéologiques récentes, prenant notamment pour objet le naufrage d'un galion de Manille, le *Santa Margarita*, au large des îles Mariannes (*Ladrones*) en 1601, ont permis d'obtenir de très nombreuses informations sur la datation et la production de ces sculptures dévotionnelles en ivoire, fabriquées par des maîtres sculpteurs chinois et philippins aux Philippines au début du XVIIe siècle. En effet, cette production précède d'un demi-siècle la production de sculptures en ivoire à Goa.²

La présente plaque fait preuve d'une qualité de sculpture et d'une construction extraordinaires, car elle est le résultat de l'assemblage de plusieurs parties formant un tout uniforme, tel un puzzle.³ Certains éléments iconographiques, en dépit de la fragilité du matériau, semblent saillir dangereusement du fond, notamment la lance de Longin et les pattes de son cheval.

Cette plaque sculptée est la copie, à quelques omissions près, d'une gravure de Johan Sadeler I (1550 – 1600) datant de la même époque et réalisée à partir du dessin de Maarten de Vos (1532 – 1603), miraculeusement conservé au Sadel Museum, à Francfort (inv. 2744). Portant la date de 1582, cette gravure représente « Jésus transpercé par la lance », autrement dit, l'épisode biblique lors duquel le soldat romain Longin (représenté sous les traits d'un centurion), à cheval, perfore de sa lance le flanc de Jésus sur la Croix. Le Christ est entouré des deux larrons, également crucifiés, tandis que Marie Madeleine est agenouillée au premier plan et la Vierge et Saint Jean l'Évangéliste se tiennent debout sur la droite.

Un exemplaire similaire à celui-ci est conservé à la chapelle (ou église) de la Vera Cruz à Salamanque, en Espagne, et a été récemment publié par feu Margarita Estella Marcos.⁴ 

² Voir : TRUSTED, Marjorie, « Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601 », *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446 – 462.

³ Pour des exemplaires comparables en ce qui concerne la qualité de la sculpture, dont, pour certains, on a pu identifier la gravure européenne ayant servi de modèle, voir CRESPO, Hugo Miguel (éd.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500 – 1800)*, Lisbonne, AR-PAB, 2019, pp. 334 – 338, cat. 49.

⁴ Voir : SPÍNOLA, Gloria Espinosa, MARCOS, Margarita M. Estella, MARTÍN, Cristina Esteras, *Visiones de América. Arte desde el confin del mundo. Colección Francisco Marcos* (cat.), Burgos, Fundación Caja de Burgos, 2018, p. 350.

47

ALTAR PIECE — THE ADORATION OF THE MAGI

Carved ivory

The Philippines, Manila, early 17th century

Dim.: 20,5 × 12,0 cm; w/ frame: 22,5 × 13,5 cm

F1377

Provenance: Private collection, Portugal.

This rare ivory plaque, depicting *The Adoration of the Magi* (Matthew 2:1–12) and intended for private worship, was finely carved by Chinese craftsmen in Manila, in the Philippines. The plaque, carved from a single transversally cut section of elephant tusk, is remarkable for its sculptural and modelling quality, as well as for its fine polished surface.¹

While the printed source from which it was replicated has yet to be identified, given the vast corpus of similar imagery produced within this chronology, its composition is analogous to an engraving by the Netherlandish artist Hendrik Goltzius (1558–1617), published in 1594 as part of a set on *The Life of the Virgin*. A copy of this print can be seen in The British Museum collection (inv. 1958,0712.14).

Evident from the characteristic treatment of the clouds, the almond shaped eyes of the figures — featuring the quintessential eyelid fold —, and the drapery geometric schematization, is the carver's Chinese origin. Additionally, the gabled panel top points to it being the central panel of a folding triptych, of which the wings have been lost.

Such plaques, of complex religious iconography, were conceived as visual aids for devotional practices, and their production promoted by the Society of Jesus priests in their missionary activities in Asia, as well as for exporting, particularly to Central and South America and the Iberian Peninsula.²

¹ For comparable carving quality examples of identified European printed sources, see: CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500–1800)*, Lisbon, AR-PAB, 2019, pp. 334–338, cat. 49.

² CHONG, Alan, 'Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries', in CHONG, Alan (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and*

47

RETABLE — ADORATION DES MAGES

Ivoire sculpté

Philippines, Manille, début du XVIIe siècle

Dim. : 20,5 × 12,0 cm ; avec le cadre : 22,5 × 13,5 cm

F1377

Provenance : Collection privée, Portugal.

Cette plaque religieuse destinée à la dévotion privée et représentant l'épisode biblique de l'Adoration des mages (Matthieu 2: 1–12) a été finement sculptée dans l'ivoire par des artisans chinois aux Philippines (Manille). Notre plaque, sculptée dans une seule section transversale d'ivoire d'éléphant, présente une qualité extraordinaire à la fois de la taille, du modelage et du délicat polissage final.¹

La source d'inspiration de cette plaque est certainement une gravure, mais elle n'a pas encore été identifiée en raison du volume du corpus des représentations sur ce thème à l'époque. Elle présente toutefois de grandes similitudes avec une composition de l'artiste néerlandais Hendrik Goltzius (1558–1617), publiée en 1594 et faisant partie d'une série sur la vie de la Vierge, dont un exemplaire est conservé dans la collection du British Museum, à Londres (inv. 1958,0712.14).

L'origine chinoise de l'artisan sculpteur apparaît dans la représentation typique des nuages et des yeux en amande, ainsi que dans la schématisation géométrique des costumes. Par ailleurs, la forme en pointe de la plaque laisse supposer qu'il s'agirait du panneau central d'un triptyque dont les volets auraient été perdus.

Elle s'inscrit au sein d'une production composée de plaques similaires arborant une iconographie religieuse complexe, conçues pour servir de support visuel aux pratiques dévotionnelles dont celles encouragées par les jésuites en Asie dans le cadre de leur travail missionnaire, mais aussi comme objets d'exportation, en

¹ Pour quelques exemplaires comparables sur le plan de la qualité de la sculpture et dont on a pu identifier la source d'inspiration d'origine européenne, voir CRESPO, Hugo Miguel (éd.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800)*, Lisbonne, AR-PAB, 2019, pp. 334–338, cat. 49.



Recent archaeological evidence, particularly from the shipwreck of the Manila galleon *Santa Margarita* (1601), sunken off the Mariana islands (*Ladrones*), has yielded abundant data on the chronology and production of such ivories, which, made in early-17th century Philippines by Chinese and Filipino master carvers, predate by several decades the Goan ivory carving production.³ *HMC*

visual splendour (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207. See also: BAILEY, Gauvin Alexander, 'Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561–1800', in SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 233–290; MARCOS, Margarita Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010; and TRUSTED, Marjorie, 'Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines', in PIERCE, Donna, OSAKA, Ronald (eds.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151-163.

³ TRUSTED, Marjorie, 'Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601', *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446–462.

particulier vers l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud, ainsi que vers la péninsule ibérique.²

Des découvertes archéologiques récentes, prenant notamment pour objet le naufrage d'un galion de Manille, le *Santa Margarita*, au large des îles Mariannes (*Ladrones*) en 1601, ont permis d'obtenir de très nombreuses informations sur la datation et la production de ces sculptures dévotionnelles en ivoire, fabriquées par des maîtres sculpteurs chinois et philippins aux Philippines au début du XVIIe siècle. En effet, cette production précède d'un demi-siècle la production de sculptures en ivoire à Goa.³ *HMC*

² CHONG, Alan, «Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late 16th and 17th centuries», in CHONG, Alan (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207. Voir aussi BAILEY, Gauvin Alexander, «Trasladação e Metamorfose dos Marfins Católicos da China, Japão e Filipinas, 1561–1800», in SILVA, Nuno Vassallo e (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 233–290; MARCOS, Margarita Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Mexico, Espejo de Obsidiana, 2010; et TRUSTED, Marjorie, «Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines», in PIERCE, Donna, OSAKA, Ronald (éd.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500–1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009, pp. 151–163.

³ TRUSTED, Marjorie, «Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601», *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013, pp. 446–462.

48

A MEXICAN KNIFE BOX SAID BARRETINA

Wood, pigments, gold leaf, turtle shell, silver and copper

Mexico, Guadalajara, 18th C., 1st half

Dim.: 23.0 × 14.0 × 11.0 cm

F1385

Provenance: Private collection, Portugal.

This rare rectangular cutlery storage case or knife box, *barretina* in Portuguese, of hinged cover, is composed of a gold leaf coated wooden carcass overlaid in turtle shell plaques. The mottled surface of the turtle carapace scutes, contrasting with the gilt underlying, is decorated with applied silver elements depicting trees, lions, dogs, flying angels, birds and butterflies, attached to the surface by plain headed silver pins. The case edges are protected by gilt copper trims. The same material was used for the making of the plain cloud shaped lock escutcheon, top handle, leaf shaped rear hinges and foliage scroll motifs decorated, pierced, and scalloped latch.

Sectioned into various regular compartments for storing individual knives and other cutlery, the case interior is green painted, while the inner cover, preserving some of its original decoration featuring a European 18th century dressed couple among trees, is painted in red. The herein described knife box replicates a European prototype created ca. 1720, and intended to be displayed on sideboards, thereby allowing for the easy replacing of dirty cutlery between courses. These European precursors were typically made in wood veneered in gilt tooled leather, shark skin, or costly exotic woods.

48

COFFRET À COUVERTS DIT BARRETINA DU MEXIQUE

Bois, pigments, feuille d'or ?, écaille de tortue, argent et cuivre doré

Mexique, Guadalajara, XVIIIe siècle, première moitié du XVIIIe siècle

Dim. : 23,0 × 14,0 × 11,0 cm

F1385

Provenance : Collection privée, Portugal.

Ce rare coffret ou boîte à couverts, ou *barretina*, à la forme rectangulaire et au couvercle en pente, est constitué d'une structure en bois recouverte de feuilles d'or et revêtue de plaques en écaille de tortue.

La surface tachetée de la carapace de tortue, contrastant avec la surface dorée sous-jacente, est ornée d'applications en forme d'arbres, de lions, de chiens, d'anges volants, d'oiseaux et de papillons. Fabriquées dans une fine plaque d'argent, elles sont repoussées et ciselées, et fixées à l'écaille de tortue au moyen de simples clous en argent.

Des encadrements en cuivre doré soulignent et protègent toutes les arêtes de la boîte. La platine de serrure, le loquet, l'anse et les charnières de la face arrière sont, elles aussi, en cuivre doré. La section supérieure du loquet est découpée et ajourée, composant des ornements végétaux, tandis que la platine de serrure, en forme de nuage, est plate et dépourvue de décoration, tout comme les charnières arrière, découpées en forme de feuille.

L'intérieur de la base, peint en vert, est divisé en compartiments réguliers pour ranger, séparément et à la verticale, des couteaux et autres types de couverts. L'intérieur du couvercle, peint en rouge, conserve encore partiellement sa décoration d'origine,



Although influenced by Chinese aesthetics, evident in the case edge trims, characteristic of Chinese furniture, in decorative motifs such as butterflies, and in the selected raw material — mottled turtle shell — this knife box was nonetheless made in colonial Guadalajara, in the Viceroyalty of New Spain, present day Mexico, a territory where turtle shell objects were generally ornamented with repousse and chiselled silver elements.

A remarkable example of such production is the bahut shaped casket (dim.: 13.0 × 18.8 × 9.6 cm) recently acquired by the Los Angeles County Museum of Art (inv. M.2022.10)¹, identically decorated with repousse silver elements, although of geometric shapes and patterns. Most importantly, it features on the rear an inscription that reads Indefonso de Zúñiga, its maker, Guadalajara and 1736.

Identically shaped knife boxes, of wooden carcasses veneered in turtle shell, were also made in Lima, the capital of the Viceroyalty of Peru, but, in this instance, differing from the former by their intricate turtle shell marquetry decoration, a type of *enconchado*.² A Peruvian knife box (26.3 × 12.0 × 9.8 cm), incorrectly catalogued as Portuguese, belongs to the Victoria & Albert Museum collection, in London (inv. 1665 – 1900). Resting on a rectangular socle, it dates from ca. 1700.

Knife boxes of European shape were also produced in Japan for exporting. Possibly commissioned by Dutch traders settled on the Japanese island of Dejima, a lacquered knife box (35.6 × 27.9 × 19.1 cm) dating from ca. 1730 – 1750, does also belong to the latter London based Museum (inv. W.14 – 1960). Of sprinkled gold decoration (*hiramaki-e*) in the Namban style, it was probably made in Kyoto.

représentant un couple en costume de cour du XVIIIe siècle, encadré par des arbres.

Ce coffret à couverts est la réplique d'une forme européenne apparue vers 1720. Ces boîtes à couverts étaient placées sur des buffets, afin que les serviteurs y puisent les couverts nécessaires à chaque service. Les prototypes européens qui lui servirent de modèle étaient habituellement fabriqués en bois revêtu de cuir travaillé et doré, marqueté de précieux bois exotiques ou recouvert de peau de requin. Bien qu'elle présente une influence chinoise incontestable, notamment dans les encadrements des arêtes typiques du mobilier chinois et les motifs tels que les papillons, ainsi que dans le choix du matériau utilisé — la carapace de tortue tachetée —, ce coffret à couverts a été produit à Guadalajara durant la période coloniale, dans la vice-royauté de la Nouvelle-Espagne, dans l'actuel Mexique. Les objets en écaille de tortue qui y étaient fabriqués sont généralement ornés d'applications en argent en relief et ciselé.

Cette production de Guadalajara est remarquablement illustrée par le coffre (13,0 × 18,8 × 9,6 cm) récemment acquis par le Los Angeles County Museum of Art (inv. M.2022.10)¹, également décoré d'applications en argent en relief, mais présentant une forme et des motifs plus géométriques. Son importance particulière se manifeste notamment par l'inscription figurant sur sa face arrière qui identifie son auteur — Ildefonso de Zúñiga —, sa ville de production — Guadalajara — et sa date de fabrication — 1736.

Des coffrets à couverts de cette forme furent également produits à Lima, capitale de la vice-royauté du Pérou. Ils étaient, pour la plupart, en bois recouvert d'une fine plaque en écaille de tortue et étaient ornés de complexes dessins en incrustations de nacre — type de travail portant le nom d'*enconchado*, de concha, « coquillage ». ² Le Victoria and Albert Museum, à Londres, possède

¹ KATZEW, Ilona (éd.), *Archive of the World. Art and Imagination in Spanish America, 1500–1800* (cat.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2022.

² PÉREZ, Jorge F. Rivas, 'Of Luxury and Fantasy: The Influence of Asia on the Furniture of Viceregal Spanish America', in PIERCE, Donna, OSAKA, Ronald (eds.), *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500–1850*, Denver, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, 2009, pp. 119–127.

¹ KATZEW, Ilona (éd.), *Archive of the World. Art and Imagination in Spanish America, 1500–1800* (cat.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2022.

² PÉREZ, Jorge F. Rivas, « Of Luxury and Fantasy: The Influence of Asia on the Furniture of Viceregal Spanish America », in PIERCE, Donna, OSAKA, Ronald (éd.), *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500–1850*, Denver, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, 2009, pp. 119–127.



Another identically shaped Chinese porcelain knife box, dating from the early Qing Dynasty and featuring the armorial shield for Mello Sampaio, a powerful Portuguese family in India, and Governors of Macao during the late 17th and early 18th centuries, can be seen in the Museum of Portuguese Decorative Arts, in Lisbon (inv. 497). *HMC*

un coffret à couverts péruvien (26,3 × 12,0 × 9,8 cm), erronément identifié par le musée comme ouvrage portugais (inv. 1665 – 1900). Posé sur un pied rectangulaire, il date de vers 1700.

Des boîtes à couverts à la forme européenne furent également fabriquées au Japon pour l'exportation. Le Victoria and Albert Museum détient aussi un coffret à couverts laqué (35,6 × 27,9 × 19,1 cm) datant de vers 1730 – 1750, correspondant probablement à une commande de marchands néerlandais installés sur l'île japonaise de Dejima (inv. W.14 – 1960). Il comporte des décorations en or saupoudré (*hiramaki-e*) dans le style Namban et fut probablement fabriqué à Kyoto.

Un coffret à couverts en porcelaine de même forme, produit pour l'exportation en Chine au début de la dynastie Qing et arborant le blason des Mello Sampaio, l'une des familles les plus puissantes en Inde portugaise dont furent issus plusieurs gouverneurs de Macao à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècles, est inclus dans la collection du musée des Arts décoratifs portugais, à Lisbonne (inv. 497). *HMC*

China Chine

Sino-Portuguese relations had their origins in the trade and commerce of private Portuguese merchants, along the coastal regions of Asia and in the geographically strategic ports such as Malacca, Canton and Fujian, in the early part of the 16th century during the Ming Dynasty (1368–1644). These relations flourished with the establishment of the Portuguese in Macau in 1544, which facilitated the easy access to continental China. Alongside the trade and commerce, missionaries, especially the Jesuits, dedicated themselves to the spiritual conquest of China resulting in closer contacts with the local communities and ultimately an introduction to the Court of Peking.

In the 16th century, during the Ming Dynasty, China had become the center of the dialogue of artistic cultures and religious syncretism, between Christianity and the two principal religions, the Buddhism and Taoism. The confluence of the streams of dialogue and artistry combined techniques, styles and themes with the availability of a diversity of precious materials, where the crafting of small portable pieces in ivory, a skill that had reached its apex with the carvings of Chinese deities was used for producing equally fine pieces for the Christian faith, principally from workshops in Fujian province.

The brilliance of these ivory pieces created by indigenous craftsmen, is exemplified by the fact they managed to subtly imbue these works with a Chinese flavour while working in the style the commissioning missionaries required, essentially one drawn from European statuary and engravings yet paying respect to the extant representations of sacred Chinese subjects. Examples of this affinity between Buddhist and Christian imagery are the ivory sculptures

Les relations sino-portugaises s'établirent au début du XVI^e siècle avec le commerce des marchands privés portugais dans les régions côtières d'Asie, dans des ports à la localisation stratégique tels que Malacca, Canton ou dans la province de Fujian, durant la dynastie Ming (1368–1644). Ces relations connurent un grand essor avec l'établissement des Portugais à Macao (1554), qui facilita l'accès à la Chine continentale. En même temps, les missionnaires — et notamment les Jésuites — se consacraient à la conquête spirituelle de la Chine, se rapprochant ainsi des communautés locales et ayant même réussi à s'installer à la cour de Pékin.

Au XVI^e siècle, la Chine Ming devint le théâtre d'un dialogue interculturel et artistique marqué par le syncrétisme religieux entre le Christianisme et les principales religions, le Bouddhisme et le Taoïsme. Ces chemins d'échanges et de confluence artistique associaient les techniques, les styles et les thèmes, tout en utilisant des matériaux divers. Le travail de la taille des sculptures en ivoire de petites dimensions, transportables, qui concernait une bonne partie de la production des divinités chinoises, fut parallèlement mis au service du culte chrétien, dont les pièces étaient en grande majorité fabriquées dans les ateliers de la province de Fujian.

L'excellence des sculpteurs d'ivoire locaux se perçoit dans la manière dont ils parvenaient à imprégner d'un subtil style chinois des pièces qui correspondaient, pour la plupart, à des reproductions de modèles européens — gravures et objets — qui servaient de références aux commandes des missionnaires chrétiens. Les pièces obtenues semblaient en effet avoir absorbé les modèles de représentations de la mystique chinoise. Ce contexte d'affinité entre images chrétiennes et bouddhistes est parfaitement illustré



Map of the Ming Empire, c. 1389.
Carte de l'Empire Ming, vers 1389.

of the Virgin and Child that have strong parallels with the Chinese goddess Guanyin, commonly depicted as a maternal figure holding a child in her lap, helping to integrate Christian ideology into the Sino-Portuguese iconography, devoted to the Virgin Mary.

It was the habit of the European missionaries to use visual aids, through art, to explain the Holy Scriptures, to question the Catechism through imagery and to convert the heathen by selecting iconic statuary to best serve these aims. It was through this that the representations of Virgin Mary and the Baby Jesus, *Salvator Mundi*, who according to Matteo Ricci, functioned as 'the standards of the mission to disseminate Christianity throughout the New World', the testimony to this being the pictures Ricci presented to the Emperor Wanli in 1601, depicting the Virgin and the Baby Jesus. ➤

par les sculptures en ivoire de la Vierge à l'Enfant, substituant la déesse Guanyin — une représentation de la maternité, tenant l'enfant dans ses bras, qui inaugure l'iconographie sino-portugaise consacrée à la Vierge Marie.

Les missionnaires européens avaient coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme. Pour atteindre leur but, ils choisissaient les modèles iconographiques les plus adaptés. Outre la Vierge Marie, la représentation de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* servit aussi d'étendard du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les *Nouveaux Mondes*, comme en témoignent les peintures que le missionnaire jésuite Matteo Ricci lui-même apporta à l'Empereur Wanli en 1601 : deux images de la Vierge et une du Christ *Salvator Mundi*. ➤

49

A MING DYNASTY VIRGIN AND CHILD

Ivory

Sino-Portuguese, Ming dynasty

Late 16th – early 17th century

Height: 12.0 cm

F1077

Provenance: P.T. collection, Lisbon.

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 43); 'Three European Embassies to China', Museu do Oriente, Lisbon, 2019.

A rare Sino-Portuguese sculpture in ivory, from the Ming Dynasty at the turn of the 16th and 17th centuries representing Our Lady with the Baby Jesus.

The head of the Virgin has a high forehead, the face is round with a serene and mystic expression and shows a subtle Chinese influence in the physiognomy. The eyes are half closed, wide and almond-shaped. The nose wide and with finely defined nostrils, shows some small defects. The mouth is half open, the parted lips small and finely delineated. She is seated in the oriental fashion, the volume of her dress is softened by wide smooth panels with folds and wrinkles. She is wearing a simple tunic, with a 'V' neck and reaching down over her crossed legs with the cloth pleated and curving down to her feet. A wide veil covers the head of the Madonna with lateral openings for her ears, strongly figured and with elongated earlobes in the Buddhist-style.

The Virgin holds the Infant on her left arm, covered with a pleated mantle, cradling Him with her right arm, stylized and long, with elongated fingers in the Chinese manner.

The Baby is bare-headed with Buddhist-style ears and a physiognomy similar to His Virgin Mother. There are some signs of

49

VIERGE À L'ENFANT DE LA DYNASTIE MING

Ivoire

Sino-portugais, dynastie Ming

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur: 12,0 cm

F1077

Provenance: Collection P.T., Lisbonne.

Exposé: «Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne», Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 43); «Trois Ambassades Européennes en Chine», Museu do Oriente, Lisbonne, 2019.

Rare sculpture sino-portugaise en ivoire, datant de la transition entre le XVIe et le XVIIe siècle, sous la dynastie Ming, représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus.

La Vierge a le front dégagé et un visage arrondi. Elle arbore une expression mystique et sereine, tandis que ses traits présentent une physiognomie nettement chinoise. Elle a les yeux mi-clos, allongés en amande. Son nez, un peu abîmé, est large, ses narines bien définies, et sa bouche entrouverte est formée de petites lèvres parfaitement délimitées. Elle est assise dans une pose orientale et porte un costume dont le volume est adouci, formé de grands pans de tissu lisse aux plis creusés comme des sillons. Elle est revêtue d'une tunique simple au décolleté en V qui met en évidence ses jambes croisées et dont les plis sont profondément marqués, dessinant des courbes jusqu'à ses pieds. Elle est enveloppée d'un long châle qui lui couvre la tête, pourvu d'ouvertures latérales d'où pointent ses oreilles fortement stylisées aux longs lobes bouddhiques.

La Vierge porte l'Enfant, qui est assis sur son bras droit, recouvert du châle plissé. Elle l'entoure de son bras gauche, le soutenant de sa main stylisée et allongée aux doigts d'une lon-



light damage to the face and He is holding a flower in his right hand whilst pulling on the mantle that covers the left arm of the Virgin.

The theme of the Mother-God cradling a child in her arms is particularly important in the south of China, the cult of *Guanyin*, a female manifestation of *bodhisattva Avalokitesvara* — and *Mazu*, a Tao divinity, protector of fishermen and their wives, and venerated like the reincarnation of the goddess Guanyin on Earth.

There are also possible links to the Chinese cult of Xi Wangmu, the Chinese goddess known as the Queen Mother of the East, popular during the Tang Dynasty, and also of the Buddhist cult developed in China in the 7th century of *Kishimojin*, the goddess protector of children.

The missionaries recognized these symbols of fertility, maternity and protection, and drew significant parallels with the importance of Our Lady the Virgin. This is referred when the Jesuits Michelle Ruggieri, and Matteo Ricci wrote to the *Company General Claudio Aquaviva* soliciting images of the Virgin and the Infant Saviour, due to the great devotion and curiosity of some magisterial Chinese to the image of the Virgin and Child in the Oratorio of the House of Jesuits in the Chinese Mission.

This piece is an important and rare example of a Christian model, inspired by this artistic symbiosis that links Chinese goddesses with the Virgin Mary. As the most important center in the production of ivory sculptures in the 15th century was in the South of China, in Fujian province, we attribute the origins of this fine and rare piece to this locality. The iconography of this work clearly indicates the craftsmanship of native Chinese.

There is a similar example in the Hermitage, St. Petersburg, inventory no. LN 939.  TP

gueur inhabituelle dans le style chinois. L'Enfant est chauve, il a des oreilles bouddhiques et une physionomie semblable à celle de sa mère. Son visage est abîmé. Dans sa main droite il tient une fleur, tout en tirant le châle qui couvre le bras gauche de la Vierge.

Le thème de la divinité-mère portant l'enfant dans ses bras est particulièrement important dans le Sud de la Chine et peut être rattaché au culte reliant Guanyin — manifestation féminine du *bodhisattva Avalokiteshvara* — et *Mazu* — divinité taoïste protectrice des pêcheurs et de leurs femmes, vénérée en tant que réincarnation sur Terre de la divinité Guanyin. Il pourrait aussi se rapporter au culte de Xiwangmu — déesse chinoise proche de la reine-mère occidentale, populaire sous la dynastie Tang — ou encore au culte bouddhiste de Kishimojin, divinité protectrice des enfants, qui se développa en Chine à partir du VIIe siècle.

Les missionnaires reconnaissaient dans ces symboles de fertilité, de maternité et de protection des similitudes avec la signification attribuée à la Vierge Marie. Cette analogie est soulignée par les Jésuites Michelle Ruggieri et Matteo Ricci, qui écrivirent au général de la Compagnie, Claudio Aquaviva, pour lui demander d'envoyer des images de la Vierge et du Christ *Salvator Mundi* afin de satisfaire la grande curiosité et la dévotion de magistrats chinois envers une représentation de la Vierge à l'Enfant située dans un oratoire de la Maison des Jésuites de la Mission chinoise.

La pièce que nous présentons ici constitue un rare et important exemple d'ouvrage chrétien inspiré de cette symbiose artistique qui relie les divinités chinoises à la Vierge Marie. L'un des principaux centres de production d'objets en ivoire au XVIIe siècle — qui résultaient souvent de l'interprétation de gravures — se situait au Sud de la Chine, dans la province de Fujian. Nous sommes amenés à rattacher l'origine de notre Vierge à ce foyer, d'autant plus que son apparence indique, sans l'ombre d'un doute, qu'elle serait l'œuvre d'un artiste chinois.

Il existe un exemplaire identique dans la collection du Musée National de l'Hermitage de Saint-Petersbourg (Inv. LN- 939).  TP



Sino-portuguese lacquers

Laques sino-portugaises

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as Namban¹, a production which has been better studied, while being easier to identify from the decorative repertoire and manufacturing techniques used, other lacquer productions made for the Portuguese market remain little studied.

These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production from art historians, conservators and museum curators, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.² Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production, and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese.³ As characteristics of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, being based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: 'the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which enable us to date them to the sixteenth century'.⁴

Tandis que les célèbres laques Namban¹ ont fait l'objet d'une étude profonde qui a mis à jour des caractéristiques faciles à identifier portant sur le répertoire décoratif et les techniques de fabrication utilisées, les autres productions de laques destinées au marché portugais demeurent, quant à elles, peu étudiées.

Le lieu de production de ces ouvrages laqués, dits luso-asiatiques, n'a pas été consensuellement identifié par les historiens de l'art, les spécialistes de la conservation ou les conservateurs de musée. Ceci dit, bien que leurs caractéristiques soient plutôt hétérogènes, on peut les diviser en deux groupes.² Bernardo Ferrão a été l'un des premiers auteurs à s'intéresser à cette production d'ouvrages. Il en a identifié plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises.³ À propos des traits caractéristiques de cette production, que Ferrão qualifie d'indo-portugaise en s'appuyant sur le caractère soi-disant moghol ou persan de la décoration, cet auteur affirme : « le style et le travail décoratif, la laque et, sur quelques pièces, l'existence de blasons, d'inscriptions en portugais, de figures et scènes mythologiques, chrétiennes et de la culture européenne classique, taillées ou peintes, selon les canons de la Renaissance, nous permettent de dater ces ouvrages du XVI^e siècle ».⁴

¹ A Japanese word used to characterize the first Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, and which would become synonymous of the different types of lacquerware and other products commissioned in Japan either for their domestic market or for export following Western tastes and modelled after European prototypes.

² See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

³ See: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

⁴ See: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

¹ Terme japonais qui désigne les commerçants, missionnaires et marins portugais et espagnols arrivés au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles, et qui deviendrait synonyme des laques et autres produits dans le goût occidental inspirés de modèles européens, commandés aux artisans japonais pour le marché interne ou pour être exportés.

² Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

³ Voir FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

⁴ Voir FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

The first group has been recently identified as Burmese in origin, thus made in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.⁵ As for the second group, which consists mainly of writing chests and writing boxes, and also carved trays and portable oratories, it features the same type of carved decoration in bas-relief with black lacquer highlighted in gold. Some of the surfaces, namely the interior of the chests and writing boxes, are lacquered in red with gold decoration depicting fauna and flora of typically Chinese repertoire.

One highly important document gives us significant evidence regarding both productions, indicating Burma (Pegu) for the first group, and South China (and Ryukyu Islands) for the second. In fact, in the post-mortem inventories of Fernando de Noronha (c. 1540–1608), third Count of Linhares, and his wife Filipa de Sá († 1618), a significant number of Asian lacquered and gilded pieces of furniture are recorded, such as:⁶ one ‘long lacquered box from China made in two’; ‘another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers’; another ‘writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers’ and is 44 cm long; ‘one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook’; ‘one writing cabinet from Pegu gilded throughout’; ‘two round shields from China without arm supports with their coat of arms’, to which other twelve were added; ‘four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold’, to which three more were added; ‘one other display table from China very old and with the Noronha coat of arms in the middle’; ‘one bedstead from China gilded throughout which has on the headboard the Noronha coat of arms’; ‘one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver lock’; ‘one gilded bedstead from China [lacquered] in gold and black with its frame’; ‘one gilded chair and daybed from Pegu’, and one other ‘daybed from Pegu gilded throughout with its feet and headboard’. The most frequent pieces recorded in the inventory are in fact Chinese in manufacture, featuring an excessive use of gilding⁷ and clearly coated in rich, strong red and black lacquer. ↗

⁵ See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

⁶ See: CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan; LOWE, K. J. P. (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139, ref. p. 123.

⁷ Something that was subject to regulation by sumptuary laws which in Portugal were difficult to enforce given the private nature of such domestic display of magnificence.

L’origine du premier groupe a récemment été identifiée comme étant birmane, en se basant sur de nombreuses preuves documentaires, sur le matériau utilisé (la laque birmane ou *thitsi*, de la sève de l’espèce *Melanorrhoea usitata*, utilisée en Asie du Sud-Est) et sur les techniques de fabrication employées pour sa production, confirmées par des analyses scientifiques récentes.⁵ Le second groupe se compose principalement de coffrets-écrivains et d’écrivains, mais aussi de plateaux taillés et d’oratoires portatifs — comme celui que nous présentons ici. Il comporte le même type de décoration taillée en bas-relief, avec de la laque noire rehaussée d’or. Certaines surfaces, notamment l’intérieur des coffrets et des écrivains, sont laquées de rouge et ornées d’une décoration en or représentant des motifs de faune et de flore typiquement chinois.

Un important document nous donne de précieuses informations sur les deux centres de production de la laque, attestant l’origine birmane du premier groupe et chinoise (Sud de la Chine et îles Ryukyu) du second. Il s’agit des inventaires de Fernando de Noronha (env. 1540–1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui recensent un vaste ensemble de pièces de mobilier asiatique laqué et doré⁶ : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (...) une autre écrivain de Pégou, plus petite, or et rouge, et ses tiroirs (...) encore une autre écrivain de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (...) une boîte de Chine or et noire avec son compartiment (...) une écrivain de Pégou entièrement dorée (...) deux boucliers de Chine, avec leurs armes, auxquels se joignent seize autres (...) quatre plateaux de Chine, trois armoriés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres (...) un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (...) un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (...) une petite boîte de Pégou dorée, mesurant plus d’un empan, avec fermoir en argent (...) un lit de Chine doré, or et noir (...) une chaise et une couchette de Pégou dorée (...) et une autre couchette de Pégou entièrement dorée avec six pieds et tête de lit. »

La majorité des pièces répertoriées dans ces inventaires sont, en effet, d’origine chinoise. Elles font un usage excessif du doré⁷ et sont revêtues de laque rouge et noire. ↗

⁵ Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

⁶ Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan; LOWE, K. J. P. (éds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139, réf. p. 123.

⁷ Interdit avec la mise en place au Portugal des lois somptuaires, bien que difficiles à appliquer en raison de la nature privée et domestique de cette démonstration d’opulence.

50

A SINO-PORTUGUESE SAINT PETER

Lacquered, painted, and gilt wood

Southern China, 17th century

Height: 62.0 cm

F1341

Rare, standing up Chinese sculptural depiction of Saint Peter. Wood carved, lacquered, and painted, the Saint is portrayed with the left foot resting on a raised rock outcrop, attired in a long-sleeved tunic and cloak, and holding the keys to heaven in his left hand, while blessing with the right.

Also referred to as Peter the Apostle, Saint Peter was one of Jesus Christ's twelve Apostles, and one of the earliest leaders of the primitive Christian Church. He is counted as the first bishop, or pope, of Rome, and is generally portrayed in the iconography as an aged and burly man, with a 'mildly bellicose' face, short beard, and grey hair.

In this sculpture, probably intended to be paired with a similar representation of Saint Paul, Peter is portrayed in a contemplative, yet hieratic manner, after the Chinese tradition of representing *bodhisattvas* and *arhats* for the adornment of Buddhist temples and monasteries. The Saint's gracious gaze and the beauty of the cloak's undulations and folds, contrasting in this instance, with the short curly beard and hair details. It's quintessential Chinese characteristic, however, is the presence of pierced rocks, analogous to scholar's rocks, or *gongshi*, from lake Taihu, a porous limestone sourced from the foot of Dongting Mountain, in Suzhou, which was often used in making stands for Chinese religious imagery. The figure's highly appealing golden surface, a customary characteristic in contemporary Chinese wooden sculptures made to resemble more costly and precious gilt bronze alternatives, is further emphasized by the abraded tunic and cloak gilt surface exposing the dark reddish-brown hues of the underlying lacquer coating.

Although more stylized and of lesser naturalism and graciousness than our Saint Peter, a sculpture in the Victoria and

50

SAINT PIERRE SINO-PORTUGAIS

Bois, laque, peinture et or

Sud de la Chine, XVIIe siècle

Hauteur : 62,0 cm

F1341

Cette rare et importante sculpture en bois, laquée, peinte et dorée, représente Saint Pierre. Debout sur une base rocheuse, le pied gauche légèrement plus haut que le droit, le saint porte une tunique à manches longues et un manteau, il tient dans sa main gauche les clés du Royaume des Cieux et fait de la main droite le signe de la bénédiction.

Également connu comme Pierre l'apôtre, Saint Pierre est l'un des douze apôtres et l'un des premiers chefs de l'Église chrétienne primitive. Il est considéré comme le premier évêque (ou pape) de Rome et est le plus souvent représenté sous l'apparence d'un vieil homme corpulent, à l'expression légèrement belliqueuse, la barbe courte et les cheveux blancs.

Cette sculpture chinoise, probablement appariée à une autre de Saint Paul du même genre, le représente sous un jour contemplatif mais hiératique, selon la coutume traditionnelle chinoise figurant les *bodhisattvas* et *arhats* fabriqués pour décorer les temples et les monastères bouddhistes. La grâce de son regard et les belles ondulations et plis de son manteau contrastent avec le style décoratif de sa barbe et de ses cheveux blancs et bouclés.

La principale caractéristique chinoise de cette sculpture réside dans la représentation de rochers perforés évoquant les pierres des érudits chinois, ou *gongshi*, du célèbre lac Tai, un calcaire poreux que l'on trouve au pied de la montagne Dongting à Suzhou. Ces rochers perforés étaient fréquemment représentés comme supports de sculptures religieuses chinoises en bois.

La surface dorée et brillante de l'objet est à l'image des sculptures en bois chinoises de la même époque, dont l'aspect était conçu pour imiter les plus précieux bronzes dorés. Ici, cette



Albert Museum, in London (inv. A.7–1917), does also attempt at imitating a gilt bronze work. Made in carved, lacquered, and gilt wood (height: 120.0 cm) and dating from the second half of the 17th century, it represents Guan Di, or Lord Guan, one of the most popular Chinese deities that is worshipped as God of War.

Made in Southern China for a Christian community, our sculpture is a unique piece of carved art produced by Chinese artisans, independently of whether they were Christian converts of otherwise. Most likely modelled after a European prototype, it is possible that a hollow square section raising from the rock outcrop forming the stand, might have supported a now missing element, perhaps a lost identifying attribute.

Lacking any information regarding its early origin, it is impossible to ascertain who, in the 17th century, commissioned such large and important artwork, or to where it was intended. Although it is fair to assume that it was carved under the patronage of Jesuit priests, other possibilities must not be excluded.

Even though no other similar sculpture of this type has, so far, been identified by us, it is evident that our Saint Peter shares stylistic characteristics with a late-Ming dynasty painting on paper portraying Saint Jerome, which has been associated to converted Chinese artists referred in correspondence by Jesuit priests. Now in the Manuel Castilho collection, in Lisbon, this rare vertical painting, measuring 133.0 cm in height, portrays the Saint in a more relaxed and sensual manner comparatively to our wooden sculpture, a fact probably explained by the European prototype on which it was based.¹ We must also refer a painted depiction of the Virgin and Child, albeit one more hieratic and sculptural, from the Field Museum of Natural History, in Chicago (inv. 116027). In this instance a vertical silk scroll painting, based on both European (*Salus Populi Romani*) and Buddhist (Guanyin) prototypes, and dating to the late-Ming dynasty, which can be attributed to Qichang Dong or to his circle.² *HMC*

¹ See: BAILEY, Gauvin Alexander, *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, Toronto University Press, 1999, p. 97; and ALVES, Jorge M. dos Santos, *Macau. O Primeiro Século de um Porto Internacional. Macau. The First Century of an International Port* (cat.), Lisbon, Centro Científico e Cultural de Macau, 2007, pp. 140–141, cat. 34 (catalogue entry by Maria Manuela d'Oliveira Martins).

² See: BAILEY, Gauvin Alexander, *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, Toronto University Press, 1999, pp. 97–98; and HUIJUN, Li, 'When Guanyin Encounters Madonna: Rethinking on Chinese Madonna from the Field Museum of Natural History, Chicago', *Buddhist-Christian Studies*, 40 (2020), pp. 345–368.

intention se fait d'autant plus apparente en raison de l'usure de la tunique et du manteau de Saint Pierre, qui laissent entrevoir le brun rougeâtre du revêtement de laque colorée en dessous de la dorure.

Le Victoria and Albert Museum, à Londres, possède une sculpture similaire, mais plus stylisée et moins naturaliste que la nôtre (inv. A.7–1917), imitant, elle aussi, une statue en bronze doré. Il s'agit d'une représentation de Guandi, l'une des divinités chinoises les plus populaires, vénérée comme le dieu de la guerre, en bois sculpté, laqué et doré (120 cm de hauteur) datant de la seconde moitié du XVII^e siècle.

En l'absence de tout document sur la provenance de notre pièce, on ignore qui pourrait avoir commandé, au XVII^e siècle, un ouvrage de sculpture religieuse chrétienne d'une telle dimension. Parmi plusieurs hypothèses, il pourrait avoir été fabriqué en Chine sur commande jésuite. Se destinant probablement à une communauté chrétienne du Sud de la Chine, il s'agit d'un exemplaire exceptionnel de sculpture chrétienne en bois taillée par des maîtres chinois, peut-être convertis.

Cette sculpture a sans doute été fabriquée à partir d'un modèle européen. Une élévation inoccupée de la base rocheuse semble indiquer qu'elle aurait jadis accueilli un élément désormais disparu (un attribut du saint ?).

Bien qu'on ne connaisse actuellement aucune autre sculpture du même type, elle présente des caractéristiques stylistiques communes avec une peinture de la fin de la dynastie Ming figurant Saint Jérôme, attribuée dans des lettres jésuites à des artistes chinois convertis. Appartenant à la collection de Manuel Castilho à Lisbonne, cette rare peinture verticale (133,0 × 69,5 cm) représente le saint dans une posture plus décontractée et sensuelle que notre sculpture en bois, sans doute en raison du modèle européen dont elle s'est inspirée.¹

Plus solennelle et sculpturale, citons aussi la représentation de la Vierge à l'Enfant du Field Museum of Natural History, à Chicago (inv. 116027). Peinte sur soie sur un rouleau vertical, elle s'inspire de modèles européens (tels que la *Salus Populi Romani*) et bouddhistes (Guanyin). Datant également de la fin de la dynastie Ming, elle peut être attribuée à Dong Qichang ou à un autre artiste de son cercle.² *HMC*

¹ Voir: BAILEY, Gauvin Alexander, *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, Toronto University Press, 1999, p. 97; et ALVES, Jorge M. dos Santos, *Macau. O Primeiro Século de um Porto Internacional. Macau. The First Century of an International Port* (cat.), Lisbonne, Centro Científico e Cultural de Macau, 2007, pp. 140–141, cat. 34 (notice de Maria Manuela d'Oliveira Martins).

² Voir: BAILEY, Gauvin Alexander, *Art of the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto, Toronto University Press, 1999, pp. 97–98; et HUIJUN, Li, «When Guanyin Encounters Madonna: Rethinking on Chinese Madonna from the Field Museum of Natural History, Chicago», *Buddhist-Christian Studies*, 40 (2020), pp. 345–368.



51

MACANESE DOMINICAN CONVENT ORATORY

Wood, lacquer, gold and oil on copper

Southern China, early 17th century

Dim.: 59,0 × 78,0 × 5,3 cm (opened)

F1112

Provenance: J.L. collection, Lisbon and private collection, Lisbon.

Exhibited: 'Three European Embassies to China', Museu do Oriente, Lisbon, 2018 (cat. pp. 117–118).

Rare and important early-17th century carved, lacquered and gilt wood portable oratory, encasing an oil on copper painting of *Saint Dominic and Saint Catherine of Sienna receiving the Rosary from The Virgin and Child*.

The oratory is organized as a rectangular shaped triptych with two hinged side leaves protecting a central panel, their plain outer faces contrasting with the exuberantly decorated inner surfaces of carved flowers and foliage scrolls that emerge from classic urns, encircling two pairs of square cartouches; one filled by a delicately carved human faced flaming sun, the other with a painted angel standing on clouds and holding an incense burner.

The whole composition crowned by a carved five lobed cornice, centred by a mystic, arrow pierced heart framed by flower scrolls, in an obviously Chinese interpretation of the Jesuit commissioned Japanese Namban oratories, suggesting a production date after the 1639 Portuguese eviction from Japan.¹

Considering the specific iconography of this oratory, it is possible to assume that it might have been commissioned for the Macanese Dominican Convent and its church of Our Lady of The Rosary, the only Southern China community of this Order of Preachers.

Its founders, António de Arcediano, Alonso Delgado e Bartolomeu Lopes, three Spanish Dominican friars from Mexico, boarded the ship 'São Martinho', captained by the Portuguese D. Lopes de Palácio, in the Philippines in April 1587 arriving in Macao

¹ For Namban examples see: PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, pp. 64–67.

51

ORATOIRE DU COUVENT DE SAINT-DOMINIQUE MACANAIS

Bois, laque, or et l'huile sur cuivre

Sud de la Chine, début du XVIIe siècle

Dim. : 59,0 × 78,0 × 5,3 cm (ouvert)

F1112

Provenance : Collection J.L., Lisbonne et collection privée, Lisbonne.

Exposé : « Three European Embassies to China », Museu do Oriente, Lisbonne, 2018 (cat. pp. 117–118).

Rare et important oratoire portatif du Sud de la Chine, datant du début du XVII^e siècle, en bois taillé, laqué et doré, contenant une peinture à l'huile sur cuivre représentant *Saint Dominique et Sainte Catherine de Sienna recevant le rosaire des mains de la Vierge à l'Enfant*.

Cet oratoire à la forme rectangulaire comporte deux battants à faces extérieures lisses et faces intérieures taillées en une exubérante composition végétale sortant d'un vase, complétées chacune par deux panneaux quadrangulaires — au-dessus le soleil (taillé), en dessous un ange tenant un encensoir (peint). L'oratoire est surmonté d'un fronton polylobé taillé au centre duquel se détache la représentation d'un cœur mystique transpercé de flèches, d'où partent des enroulements de fleurs. Il s'assimile à une variante chinoise des oratoires Namban produits au Japon sur commande des missionnaires jésuites installés en Chine après leur expulsion définitive du Japon en 1639.¹

L'iconographie de cet oratoire semble indiquer qu'il aurait été produit non loin du Couvent de Saint-Dominique à Macao et de l'église de Notre-Dame du Rosaire, où vivaient les frères de l'Ordre des Prêcheurs, fondé en 1587 par des moines dominicains espagnols originaires du Mexique.

Ses fondateurs, António de Arcediano, Alonso Delgado et Bartolomeu Lopes, trois frères dominicains espagnols du Mexique, embarquent pour les Philippines en avril 1587, sur le navire « São Martinho » dont le commandement est assuré par le portugais

¹ Pour des pièces Namban voir : PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, pp. 64–67.



in September of that year, starting soon after the building of the original wooden chapel of Our Lady of the Rosary, known amongst the local Chinese population as the 'Pan Cheong Miu' — the wooden pagoda. It is only in the 17th century that this structure is replaced by a more permanent brick and stone building.

Circa 1588/1590 the Spanish founders are transferred to India on the orders of the Portuguese viceroy D. Duarte de Menezes and the church and convent are handed over to Portuguese friars of the same religious community.

In May 1834, following a long period of turmoil and civil war unrest, the victorious king D. Pedro IV, signs a decree abolishing all religious orders in Portugal, its colonies and any other Portuguese administered territories. Macao is no exception, and the church and convent are confiscated by the government and closed to cult, all their estates being secularized and nationalized, a situation that would only be reversed at the end of the 19th century with a softening of religious policies. This nationalization process was followed by the sale of many treasures, which remain in private ownership until today.

It is possible that our important oratory, together with many other valuables, left the Dominican Convent in Macao in that period of instability and anti-clerical sentiment.

Scientific analysis of other extant pieces of similar characteristics to the present oratory have confirmed the lacquer type as *Toxicodendron succedaneum*, commonly known as 'laccol', which has been identified in objects with Southern Chinese, Vietnamese and Japanese provenances. Additionally the typically Chinese technical details of these pieces, particularly the gold leaf decoration (*tie jin qi*), the fewer lacquer layers applied and the lower quality of lacquering materials, a characteristic normally found on pieces made for export, do indeed suggest the likelihood of such an origin.

Accordingly, on the basis of these various scientific and comparative studies, as well as on the decorative and iconographic character of the piece, it is possible to suggest a Southern China origin for the portable Oratory described herewith.

Only a small number of these oratories has been recorded in the literature — some larger in size and combining carved sections in temple like structures designed to house devotional figures — such as one with an oil on copper depicting the Lamentation over the Dead Christ, also by a Chinese artist, a fragment from one other of which only the side panels survive, and also a larger one only recently published.² 

² See: JOHNSON, Trina [et al.], Amir Mohtashemi, London, Amir Mohtashemi Ltd., 2018, pp. 30–33, cat. no. 14 (catalogue entry by CRESPO, Hugo Miguel).

D. Lopes de Palacio. Le navire arrive dans l'enclave portugais de Macao en septembre de la même année.

Rapidement ils se lancent dans la construction de la chapelle de notre Dame du Rosaire, connue parmi la population chinoise locale comme le « Pan Cheong Miu » — la pagode en bois — C'est seulement au XVII^e siècle que cette bâtisse fut remplacée par une structure en pierre et brique.


Vers 1588/1590, le vice-roi portugais D. Duarte de Menezes ordonne le transfert des religieux espagnols vers l'Inde. L'église et le couvent dominicain sont confiés aux moines portugais de la même communauté religieuse.

Suite à une longue période d'agitation et de malaise social dûs à guerre civile, en 1834, le roi vainqueur D. Pedro IV, signe un décret abolissant tous les ordres religieux au Portugal et ses colonies.

Macao ne fait pas exception, l'église et le couvent ont sont confisqués par le gouvernement et fermés au culte. Tous leurs biens et propriétés sont nationalisés, situation qui n'a été modifié qu'à la fin du XIX^e siècle par un assouplissement de la politique religieuse.

Ce processus de nationalisation conduit à la vente de leurs trésors et de nombreux objets rentrent dans plusieurs collections privées où ils demeurent jusqu'à présent. Il est donc fort probable que cet important Oratoire quitte le couvent dominicain de Macao durant cette période d'instabilité anticléricale au même titre que d'autres importants trésors.

La laque *Toxicodendron succedaneum*, connue sous le nom de « laccol » (provenant d'une espèce d'arbre du Sud de la Chine, du Viêt-Nam et du Japon) est typiquement utilisée dans le Sud de la Chine. Les techniques employées dans d'autres exemplaires connues, notamment la décoration à la feuille d'or (appelée *tie jin qi*), le petit nombre d'applications et les matériaux dénotant une laque de qualité inférieure destinée à l'exportation semblent fortement indiquer que ceux-ci ont été fabriqués dans le Sud de la Chine ou dans les îles Ryukyu.

L'application de la laque et la décoration d'or en relief, ainsi que les aspects décoratifs et iconographiques mentionnés, semblent accuser l'origine chinoise de notre précieux oratoire portatif. On n'en connaît qu'un très petit nombre, dont certains de plus grande dimension comportant des sections taillées et formant un petit temple pour abriter des statuettes dévotionnelles. On peut notamment en citer un contenant une peinture à l'huile sur cuivre représentant une *Lamentation sur le Christ mort*, également d'un artiste chinois, ainsi qu'un autre dont ne restent que les battants ou encore un dernier de grande dimension récemment publié.² 

² Voir: JOHNSON, Trina [et al.], Amir Mohtashemi, London, Amir Mohtashemi Ltd., 2018, pp. 30–33, cat. n° 14 (catalogue entry by CRESPO, Hugo Miguel).



52

JESUIT LACQUERED AND GILDED LECTERN

Lacquered and gilded wood; brass

South China, late 16th – early 17th century

Dim.: 22,9 × 19,1 × 13,7 cm

F1114

Provenance: A. Fernandes et J. L. collections, Lisbon.

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 54); 'São Francisco Xavier — A Sua Vida e o Seu Tempo (1506–1552)', Cordoaria Nacional, Lisbon, 2006 (cat. no. 224).

A rare and important missal lectern in lacquered wood (reddish brown) decorated with gold. Consisting of two hinged wooden boards, it has bracket-shaped feet.

The front panel features the sacred letters IHS and the symbols of the Society of Jesus (cross and the three nails of the Crucifixion), surrounded by flaming sun rays, on a plain background and within a simple border with a stylized lotus flower in each corner with foliage scrolls.

The feet are decorated with imbricated foliage and curling vines, while the exterior side of the book support is decorated with a stylized lotus flower with tendrils and a typically Chinese band of key-fret.

The back features a stylized lotus flower composition (one on the centre and several on each corner) as if copying in lacquer the pattern of a silk lampas produced in south China. One of the most curious aspects of this rare lectern is the fact that it presents several old restorations, with metallic (brass) reinforcing bars and nails, in order to connect the lower section of the larger, broken board, indicative of not only the intense use to which it was subject since it was produced, but also the high esteem it gained.

52

PORTE-MISSEL EN LAQUE DORÉ JÉSUISTE

Bois, laque, or et laiton

Sud de la Chine, fin du XVI^e siècle ou début du XVII^e siècle

Dim. : 22,9 × 19,1 × 13,7 cm

F1114

Provenance : Collections A. Fernandes et J.L., Lisbonne.

Exposé : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 54); « São Francisco Xavier — A Sua Vida e o Seu Tempo (1506–1552) », Cordoaria Nacional, Lisbonne, 2006 (cat. n^o 224).

Rare et important porte-missel du sud de la Chine, datant de la fin du XVI^e ou du début du XVII^e siècle, en bois laqué (brun rougeâtre) décoré d'or. Il est composé de deux planches de bois montées et articulées, avec des pieds découpés en accolade. Le panneau avant arbore le monogramme sacré IHS et les insignes de la Compagnie de Jésus (la croix et les trois clous de la crucifixion), cerclés de rayons de soleil flamboyants, sur fond uni, dans un encadrement simple, avec une fleur de lotus stylisée sur chaque coin et des enroulements de feuillages.

Les pieds sont décorés de feuillages imbriqués, avec des enroulements. La face externe du support du missel est ornée d'une fleur de lotus stylisée avec des enroulements et un motif de grecque, typiquement chinois. La face intérieure présente une composition de fleurs de lotus stylisées (une centrale et plusieurs dans chaque coin), comme si elle reproduisait dans la laque les dessins d'un lampas en soie fait dans le sud de la Chine.

L'un des aspects les plus curieux de ce rare porte-missel est le fait qu'il exhibe plusieurs restaurations anciennes : des applications métalliques (en laiton), telles que des pattes et des petits clous à tête ronde, servent à réparer et à assembler la partie inférieure





The community to which this lectern belonged, most likely of Jesuit origin and possibly living in Asia, would have given strong use to such an omnipresent object of the Catholic altars of Asia under Portuguese rule as this one. Although there are several examples of Japanese manufacture, known as Namban — bearing the Jesuits heraldry — given its completely different origin we must underline the great rarity of the present example.¹ HMC

de la plus grande planche, témoignant non seulement de l'usage intensif dont il a fait l'objet depuis sa fabrication, mais aussi de la valeur qu'on lui attribuait.

Ce type d'objet était d'usage très fréquent dans la communauté à laquelle il appartenait, fort probablement d'origine jésuite et vraisemblablement établie en Asie : il était en effet omniprésent sur les autels catholiques de l'Asie sous domination portugaise. Bien qu'il en existe plusieurs exemplaires de fabrication japonaise, connus sous le nom de Namban, portant l'insigne des Jésuites, l'origine totalement différente de notre exemplaire fait sa rareté.¹ HMC

¹ For some Namban examples, see PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

¹ Pour quelques exemples Namban, voir PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

53

A MING VENTÓ WITH EUROPEAN FIGURES

Southern China, Guangdong Province (?)

First half of the 17th century

Lacquered exotic wood, lacquer and iron

Dim.: 17,5 × 22,7 × 16,1 cm

F880

Important South China made lacquered wood *ventó* of European figures decoration. Of parallelepiped format, its interior was designed to contain a large, and a now missing, shallow drawer. The box, the drawer and the door joinery features are characteristic of Ming dynasty furniture: the edges are rounded, and the panels present half-lap joints of cylindrical wooden pegs; the door comprises of a central panel assembled by mortice and tenon joints, while the frame has four mitre, and mortice and tenon joints typical of Chinese tabletops. Identically to *namban ventós*, the case rests on a raised frame, resulting from the lowermost extension of its side panels.

The *ventó* decoration consists of a thin, semi-transparent layer of brown coloured *urushi* lacquer, possibly its natural colour, and pigments dyed (*iro-urushi*) polychrome and textured lacquer (*urushi-e*), enhanced with *maki-e* and sprinkled silver dust on *urushi*. From the four elevations emerge vibrantly coloured male and female figures painted over the splendid wood grain.

On the door front, a youth of wide brimmed black hat, perhaps a shepherd or a pilgrim with his staff, glancing bucolically

53

MING VENTÓ AVEC DES FIGURES EUROPÉENNES

Sud de la Chine, province du Guangdong (?)

Première moitié du XVIIe siècle

Bois exotique laqué, laque et fer

Dim. : 17,5 × 22,7 × 16,1 cm

F880

Important *ventó* de la première moitié du XVIIe siècle exécuté dans le sud de la Chine en bois exotique laqué, arborant sur quatre de ses faces de rares représentations d'Européens.

Formé d'une boîte parallélépipédique, il contient un grand tiroir et aurait également comporté un tiroir plus étroit, aujourd'hui disparu. Aussi bien le corps de l'objet que le tiroir et la porte présentent un type d'assemblage typique du mobilier chinois de la dynastie Ming: arêtes arrondies, panneaux de la boîte assemblés à mi-bois par des tenons droits et fixés par des clous cylindriques en bois; porte formée par un panneau central assemblé par embrèvement, avec encadrement à quatre sections biseautées, également assemblées par embrèvement, technique typique des plateaux de table chinois. À l'image des *ventós namban*, qui n'ont jamais de pieds, il repose sur une base située dans le prolongement des panneaux latéraux de la boîte.

La décoration de la pièce est constituée d'une fine couche semi-transparente de laque brune (*urushi*, probablement de couleur naturelle) et de laque en relief polychrome (*urushi-e*), colorée au moyen de pigments (*iro-urushi*) et enrichie de *maki-e* — poudre d'argent saupoudrée sur la surface laquée.

Sur toutes ses faces, à l'exception des faces supérieure et inférieure, surgissent des figures masculines et féminines en relief aux couleurs vibrant sur les magnifiques veines du bois.

Sur la face avant, un jeune à chapeau noir à bords larges, peut-être un berger ou un pèlerin, tenant son bâton, pose un regard bucolique sur deux fleurs simples. Il est vêtu d'un large pourpoint et d'un pantalon vert (couleur du marcheur, portée dans les champs



at two simple flowers; the figure is attired in doublet and green trousers (a 'road' colour, used in the countryside or while travelling), tied with a red coloured ribbon of identical shade to the turned top boots and long, sleeveless cassock.

On the right-hand side panel two figures, apparently of lower status and attired in 'road costume'. The male, seemingly greeting the female, wears identical costume to the first youth, although with short trousers, red socks and shoes, and holds a bag in his right hand; the red hair, similarly to the other characters, may perhaps identify a new Christian. The woman, almost fully covered as per the demands of contemporary decorum, wears a striped green skirt, long black cloak over the shoulders and white headscarf.

By contrast, the left-hand side elevation portrays a pair dressed in analogous 'road costume', but the courtly variation from ca. 1600; the male sporting a sword and dagger and wearing red doublet, trousers and socks, green shoes and identically coloured and gold trimmed cassock, ruff collar and hat; the female wearing green doublet and skirt, yellow sleeved gold trimmed blouse, broad collar and black veil.

On the rear surface a knight in black hat, red doublet, gold trimmed cassock with buttons, green trousers and socks, tied with red ribbon, and long black gold trimmed *ferruolo* cape.

Given the accuracy of the portrayal and of the costume, it is likely that, contrary to the customary depictions of Europeans in *namban art*, the artist was handed over, by the patron, the printed sources that informed the decorative composition.

Contrasting with most furniture typologies produced in Asia for exporting to Europe, in whose origin, manufacturing, and subsequent regional and international trade via the India Run, the role of the Portuguese was determinant, the *ventó* emerges from a pre-existent eastern model. It is well known that on the arrival of the first Portuguese to western India, the Konkan and Malabar coasts, furniture was virtually non-existent, being restricted to boxes, trays and the very rich thrones used by the Hindu and Islamic courts. Contrary to India, in eastern Asia, specifically in China and Japan, furniture was widely used, and manufactured in a plethora of typologies, some analogous to the European.

Effectively, types of storage furniture with drawers, like western writing boxes and cabinets, were already common in the Ming dynasty homes of bureaucrats and scholars. One such typology, unknown to the Portuguese cabinet makers, was the *ventó*, characterised for its small size, easily portable parallelepiped shape, inner drawers, door hinged to the right with lock to the left, and top handle. An intriguing term that, present in contemporary records to refer to Chinese pieces — emerging in such written variations as *vento*, *ventô*, *bentó* or — had its origin, according to

ou en voyage), noué par un ruban rouge, couleur de ses bottes à revers et de sa longue veste sans manches.

Sur la face latérale droite, on aperçoit deux figures en costume de marche, apparemment de basse extraction sociale. L'homme, qui semble saluer la femme, porte un costume analogue à celui de la figure de la face avant, mais avec des hauts-de-chausses, des bas rouges et des chaussures. Il tient une bourse dans sa main droite et a les cheveux roux — tout comme les autres personnages représentés — ce qui pourrait indiquer qu'il s'agit d'un nouveau chrétien. La femme, au costume la recouvrant presque entièrement comme le voulait le décorum de l'époque, est habillée d'une jupe verte à rayures, d'une large cape noire lui couvrant les épaules et d'un foulard blanc sur la tête.

Par contraste, la face latérale gauche présente un couple en costume courtois daté de vers 1600, également en vêtements de marche : l'homme, portant épée et poignard, est vêtu d'un pourpoint, de hauts-de-chausses et de bas rouges, de chaussures, d'une veste verte ourlée d'or, d'une collerette et d'un chapeau ; la femme arbore une chemise et une jupe vertes, un corselet à manches jaune ourlé d'or, un large col et un voile noir.

La face arrière arbore un homme en chapeau noir, portant un pourpoint rouge, une veste verte ourlée d'or ornée de nombreux boutons, des hauts-de-chausses et des bas verts accrochés par un ruban rouge et une large cape courte à capuche ourlée d'or.

À en croire la rigueur de la représentation et du costume, il est très probable que, contrairement aux figurations des Européens sur l'art *namban*, l'artiste ait reçu du commanditaire les sources iconographiques à l'origine de la décoration de ce *ventó*.

À l'encontre de la majeure partie des typologies de mobilier produites en Asie pour l'exportation sur commande européenne, pour lesquelles les Portugais jouèrent un rôle essentiel dans leur création, fabrication et commercialisation régionale et internationale via la Route des Indes, le *ventó* correspond à un modèle préexistant.

On sait que, lors de l'arrivée des premiers Portugais sur la côte occidentale de l'Inde — côtes de Konkan et de Malabar —, le mobilier local était pratiquement inexistant, se limitant à des formats de boîtes et de plateaux, ainsi qu'à de somptueux trônes utilisés dans les cours hindoues et musulmanes. Au contraire, le mobilier de l'Asie orientale, plus précisément en Chine et au Japon, était largement développé et produit selon une gamme très vaste et différenciée, présentant des types de meubles très semblables aux européens.

Ainsi, les meubles à tiroirs analogues aux cabinets européens étaient courants dans les habitations des bureaucrates et des lettrés chinois de la dynastie Ming. Le *ventó* était une typologie inconnue



Sebastião Dalgado, the author of the *Luso-Asiático Glossary*, in the Malay word *bentoq*, meaning ‘small oriental cabinet’.

The historical importance, and the major documental relevance of the herein described *ventó*, does not simply derive from the rare depictions of Europeans on its surfaces, but also for presenting us with a rare Chinese made object, of which, despite the abundant documental references to such lacquers — some of the earliest far eastern products to reach Europe via Lisbon — there are so very few extant examples.

Although a rather modest object for its small dimensions, perhaps a marriage *objet de vertu* — produced in the scope of a commission for celebrating a matrimonial union, as it can be deduced from its iconography — evidencing wear and a somehow troubled life, both traits that endow it with added testimonial relevance, this *ventó* is also a major document to the cultural and artistic exchanges initiated by the Portuguese, during the ‘globalization’ period fostered by the Discoveries. *HMC*

des maîtres menuisiers portugais : petit meuble parallélépipédique comportant des tiroirs de différentes tailles et une porte frontale, des charnières sur l’arête droite et une serrure à gauche, très portable, agrémenté d’une anse supérieure. Cette appellation curieuse, employée dans les documents de l’époque pour désigner des pièces d’origine chinoise — et qui peut apparaître selon les variantes graphiques *vento*, *ventô*, *bentó* ou *bentô* — viendrait, selon Sebastião Dalgado, auteur du *Glossaire Luso-Asiatique*, du mot malais *bentoq*, ou « petite écritoire orientale ».

L’importance historique et l’immense valeur documentaire de ce *ventó* ne découlent pas uniquement de la représentation rare d’Européens sur ses faces, mais aussi du fait de sa production probablement chinoise. En effet, bien que l’on possède une abondante documentation sur la consommation de ces pièces puisque les laques chinoises furent les premiers articles d’Extrême-Orient à arriver en Europe via Lisbonne, on n’en connaît actuellement que de très rares exemplaires.

S’il s’agit d’un ouvrage modeste du point de vue de sa dimension, revêtant peut-être le caractère d’un « objet de vertu » nuptial — produit dans le cadre d’une commande célébrant une alliance matrimoniale comme pourrait l’indiquer son iconographie figurant des couples de personnages masculins et féminins —, arborant des marques claires d’usage et d’un passé mouvementé qui ne font que renforcer sa valeur testimoniale, ce *ventó* constitue un important témoignage des échanges culturels et artistiques établis par les Portugais à l’époque de la première mondialisation mise en œuvre par les découvertes portugaises. *HMC*

54

KING D. JOÃO V CHINESE GAMES BOARD

Ebony and ivory

China, first half of the 18th century

Dim.: 29.0 × 33.0 × 1.5 cm

F1115

Provenance: J.L. collection, Lisbon.

Superb 18th century Sino-Portuguese ebony backgammon, chess and draughts board, ornamented in delicately engraved ivory inlays.

On the backgammon face, the four quadrants of six half-moon points are divided by an elegantly waved ebony on ivory receptacle, of engraved scrolls decoration, marking the bar. In the true centre, the crossing point for the diagonal lines joining opposite vertices of the rectangle, and exuberantly defining the whole composition, the Portuguese Royal Arms sided by two herald angels. In the corners, flaming torches in-between wing shaped elements densely decorated in arabesque scrolls, resembling butterflies, in an interpretation clearly not understood by the Chinese craftsman.

On the reverse, the chess and draughts checkered surface is framed by four asymmetric plant scroll motifs, emerging from each corner, interspersed with four eight-petalled flowers.

It is in the reign of king João V (1689 – 1750), *The Magnanimous*, that Portugal reaches its maximum splendour. In this period of political, economic and artistic affirmation, the Royal Arms spread out worldwide on the faces of the large gold 'Dobras' designed by the artist Vieira Lusitano (1689 – 1773), the heaviest coins ever minted in Portugal. Simultaneously the fashion for table and board games was growing amongst European kings and queens, soon becoming a major leisure pastime for monarchs, clergy and aristocracy alike. Fond of extravagant parties and board games, the King's consort, Maria Anna of Austria (r. 1708 – 1750), was known for organising parties in her private apartments in which 'távola'¹, backgammon, was played.

¹ Cf. SILVA, Maria Beatriz Nizza da, *D. João V*, Lisbon, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006, pp. 30 e 126 — This historian suggests

54

PLATEAU DE JEU CHINOIS DE L'ÉPOQUE DU ROI DOM JOÃO V

Ébène et ivoire

Chine, première moitié du XVIII^e siècle

Dim. : 29,0 × 33,0 × 1,5 cm

F1115

Provenance : Collection J.L., Lisbonne.

Magnifique plateau sino-portugais du XVIII^e siècle, à la forme rectangulaire, en ébène et ivoire, orné d'incrustations à la décoration incisée et servant à jouer au backgammon, ainsi qu'aux échecs et aux dames.

Sur une des faces, celle du backgammon, les quatre quadrants ont chacun six cases représentées par des arcs en plein cintre. Ils sont séparés par une partition formée par une moule en ébène découpé sur ivoire et décorée d'éléments végétaux, faisant office de barre. Se détache au centre du plateau, au croisement des diagonales tracées à partir des angles du rectangle et définissant les lignes de force du dessin, un exubérant écu portant les armes royales flanqué de chaque côté de deux anges messagers.

Chaque angle contient une torche flamboyante à double aile, ornée d'enroulements en arabesques, qui fait davantage penser à un papillon, en une interprétation quelque peu fantaisiste de l'artisan chinois.

Le centre de l'envers du plateau est occupé par le carré de l'échiquier. Il comporte une décoration végétale asymétrique, se déroulant à partir des angles et s'adaptant à l'espace en motifs séparés par des fleurs à huit pétales.

Sous le règne de Dom João V, dit « le Magnanime », le Portugal était à l'apogée de sa splendeur. L'écu armorié se diffuse à partir de 1724 sur les grandes « dobras », les plus grandes pièces d'or jamais frappées au Portugal, suivant les dessins du peintre Vieira Lusitano (1689 – 1773).

À l'époque, les jeux de table étaient courants chez les rois et les reines et occupaient une place de choix parmi les loisirs des monarques, des chanoines et des nobles. Amatrice de ce genre de divertissement, Marie-Anne d'Autriche (r. 1708 – 1750), épouse du



The Portuguese had established formal relations with China in the early 16th century, stimulated by the commercial exchange with local traders in such strategic outposts as Malacca, Canton or Fujian. Eventually, the permanent settlement in Macao (1554) facilitated the access to continental China, and it was through this port city that a characteristically Sino-Portuguese art production emerged. This artistic production, defined by a specific syncretism that blended techniques, styles and themes, resulted from the successful symbiosis between the two cultures.

In the context of D. João V mercantilist economy, suitable commercial and diplomatic relations were based on exchanges and contracts promoted by the King's ambassadors. The great embassy sent in 1725 to the Chinese Emperor Yongzheng (1722 – 1735), it's a good example of the prevalent international politics of ostentation and magnificence. In a letter to the King's Secretary of State, the Ambassador Alexandre de Metelo de Sousa e Menezes refers: 'I made my entry into the court in such a spectacular way that had never been seen in the whole of Asia'.² In return the Chinese emperor offered the Portuguese king '40 chests full of the most valuable things from that empire'.³

The iconography of this games board sustains the projection of the empire and its monarch, through the representation of the King's Arms. The craftsman evokes a European ornamental language, adopting a minimalist yet formal style, reflecting the inability to correctly interpret the model, atypical to his own culture.

The Armorial shield depicted follows the usual pattern for D. João V's reign, with a curvilinear arched lower border, five bezant escutcheons and a full band with seven castles. The whole composition, framed by a baroque scroll cartouche and surmounted by the four arch crown (replicating the fleurons but abdicating from the original stalks), is supported by two kneeling winged figures blowing the horn of fame.

In the development of this symbiosis between Portuguese and Chinese art, it is important to highlight the major role of engravings and print sets, major tools in the dissemination the Baroque style in the East, which would become the matrix for the international visual recognition of the 'Magnanimous King', as is evidenced by this games board produced by a Chinese artist.

The composition, most certainly copied from an engraving supplied by the client, is similar to that in Royal Band trumpet standards and drum aprons belonging to the Museu Nacional dos

roi Dom João V (r. 1706 – 1750), organisait dans ses appartements plusieurs passetemps dont faisait partie le backgammon connu sous le nom de « Távola Real »¹ en Italie.

Les relations luso-chinoises débutèrent au début du XVI^e siècle, sous l'impulsion des échanges commerciaux entre les Portugais et les autochtones dans des ports stratégiques comme Malacca, Canton et Fujian. L'établissement des Portugais à Macao (1554) facilita leur accès à la Chine continentale et c'est à partir de ce port que surgit une production sino-portugaise marquée de syncretismes associant techniques, styles et thèmes, fruits de la symbiose artistique entre les deux peuples.

Les relations commerciales et diplomatiques, découlant de l'économie mercantile du règne de Dom João V, reposaient essentiellement sur les échanges et les commandes faits par les ambassadeurs au service du roi. L'ambassade envoyée en 1725 à l'empereur chinois Yongzheng (1722 – 1735) constitue un bon exemple de la politique internationale du monarque portugais, basée sur l'ostentation et la magnificence. Dans une lettre au secrétaire d'État, l'ambassadeur Alexandre de Metelo de Sousa e Menezes raconte : « J'ai fait une entrée si éclatante à la cour que je crois qu'on n'aura jamais vu de moment aussi brillant dans toute l'Asie. ». ² En retour, l'empereur chinois envoya des présents à Dom João V, sous forme de « 40 caisses remplies des choses les plus précieuses de l'empire ». ³

L'iconographie de cet ouvrage illustre la projection de l'empire et de son monarque, à travers la représentation des armes royales portugaises de l'époque de Dom João V. L'artiste y évoque le langage ornamental européen en faisant preuve d'un style minimaliste et calligraphique, sans toutefois parvenir à imiter parfaitement le modèle, étranger à sa culture.

La reproduction de cet écu correspond à l'esquisse des armes de ce souverain : on y retrouve la pointe inférieure terminée en arc en contre-courbe (dit « français »), les écussons portant chacun cinq besants et la bordure complète figurant sept châteaux ; il est surmonté de la couronne à quatre arcs, où l'on voit les fleurons mais pas les pédoncules originaux. Le drapeau personnel de Dom João V est inscrit dans une cartouche simulant des entrelacs baroques, tenue par deux lieutenants, les figures ailées symbolisant la renommée.

Les gravures et les collections d'estampes jouèrent un rôle prépondérant dans la symbiose entre l'art portugais et l'art local ;

that the game 'távola' must refer to 'gamão', or backgammon in England, 'tric-trac' in France, 'tablas reales' in Spain and 'tavola reale' in Italy.

² IDEM, *ibidem*, p. 281.

³ IDEM, *ibidem*.

¹ SILVA, Maria Beatriz Nizza da, *D. João V*, Lisboa, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006, pp. 30 e 126 — Cet historien suggère que le jeu « távola » doit se référer à « gamão », ou au backgammon en Angleterre, « tric-trac » en France, « tablas reales » en Espagne et « tavola reale » en Italie.

² IDEM, *ibidem*, p. 281.

³ IDEM, *ibidem*.



Coches collection (inv. IM40 and IM53), which are well identified and thoroughly researched. The Music Historian Garhard Doderer suggests that they were produced for the Royal Band, commissioned by king D. João V in 1721 – 1723, even though they are inscribed with the date 1761.

Ebony and ivory, the precious exotic raw materials selected for the making of this games board, originate from those faraway lands and it is possible to recognise in the chiselled incisions, similar to that of the engravers burin, distinctive local decorative elements, such as the black ink filled dots and lines⁴ which, like and energetic brushstroke, are characteristic of Chinese painting.

On accounts of its quality and originality this games board is a most relevant example of successful artistic miscegenation in this 'Glorious' reign. *TP*

⁴ In Portugal these incisions were filled in darkened paste — bees wax coloured with iron gall ink — Cf: FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário II*, F.R.E.S.S., 2002, p. 43.

elles permirent la diffusion du style baroque en Orient, et notamment celle des directives pour la projection internationale du « Magnanime », comme l'illustre ce plateau de jeu fabriqué par un artisan chinois.

La composition est certainement inspirée d'une gravure fournie par le commanditaire, identique à celle qui servit de prototype à la réalisation des bannières des trompettes et du jupon de tambour du corps de trompettes Charamela Real (Prop. Museu Nacional dos Coches, inv. n° IM 40 et n° IM 53), des pièces dûment identifiées et étudiées. Le musicologue Gerhard Doderer a ainsi émis l'hypothèse de leur appartenance à cette ancienne formation royale, constituée en 1721 – 1723 à la demande de Dom João V, bien qu'elles portent gravée sur le pavillon la date de 1761.

Les matériaux utilisés, l'ébène et l'ivoire, sont originaires de ces lointaines contrées et, dans la décoration incisée en arabesques végétaux au moyen d'un ciseau à bois identique au burin des graveurs, on reconnaît des mouvements de la calligraphie locale. Ainsi, les effets propres aux points et aux lignes recouverts d'encre noire⁴ dénotent une utilisation du trait comme moyen d'expression qui, au même titre que le coup de pinceau, est caractéristique de la peinture chinoise.

L'originalité et la qualité font de cette pièce l'un des exemplaires les plus notoires et originaux des arts décoratifs métissés de ce glorieux souverain. *TP*

⁴ Au Portugal, les incisions sont remplies d'une pâte noire — de la cire d'abeille noircie à la noix de galle. Voir: FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário II*, F.R.E.S.S., 2002, p. 43.

The China trade

China trade

The trade between China and the West evolved steadily through the centuries, first along the Silk Road that took the Turk merchants to Asia via Persia, and later by sea.

The slow but continuous disintegration of that overland trade route, in the 14th and 15th centuries, forced Europeans to search for an alternative access to the Far East and to its valuable silks, porcelains, tea and various other luxury goods.

The Portuguese would be the first to attain this aim, arriving in India in 1498 and settling in Macao in 1557, a small but valuable territory that would soon become the most important platform for accessing the Chinese Empire and its products, eventually growing to be one of the great trading outposts in the whole of Asia.

As pioneers and privileged intermediaries, the Portuguese became intensely involved in the profitable international trade routes between China and other Eastern and European ports, contributing to the development of the important cultural exchanges that ensued.

However, this Portuguese monopoly would cease in 1685, when Emperor Kangxi (r. 1662 – 1722) decrees the opening of the Port of Canton to other European powers. Later, in 1757, during the reign of Emperor Qianlong, the closure of all other Chinese ports to international trade turned Canton into the only Chinese market available to foreign merchants. Conveniently located close to the mouth of the Pearl River, by the Island of Honam, Canton became the most important city in southern China, and the place where western traders were welcome, albeit within certain clearly defined parameters. The western settlers were accommodated in an area outside the city walls and expected to follow a set of rules

L'histoire du commerce entre la Chine et l'Occident fut foisonnante, empruntant d'abord la Route de la Soie, puis, plus tard, la voie maritime.

Avec la fermeture de la Route de la Soie au XIVe – XVe siècle, utilisée jusqu'alors par les commerçants turcs pour se rendre en Asie via la Perse, les Européens se mirent en quête de voies alternatives pour parvenir en Extrême-Orient et accéder à ses soies, ses thés, ses porcelaines et autres objets de luxe tant convoités.

Les Portugais furent les premiers à remplir cet objectif en découvrant le chemin maritime pour l'Inde et en s'installant à Macao (1557), qui devint la principale plateforme d'accès de la civilisation occidentale au Céleste Empire et l'un des plus importants comptoirs de l'Asie maritime.

Devenus des intermédiaires privilégiés, les navires portugais participèrent intensivement aux grandes routes commerciales internationales entre la Chine et d'autres contrées asiatiques et l'Europe, donnant naissance à des échanges culturels entre l'Orient et l'Occident.

En 1685, l'empereur Kangshi décréta, par un édit impérial, l'ouverture du port de Canton à d'autres puissances européennes, mettant fin au monopole portugais. Puis, en 1757, l'empereur Qianlong ordonna la fermeture de tous les ports chinois, à l'exception de Canton qui devint le seul port de la région ouvert au commerce international.

Stratégiquement situé à l'embouchure de la rivière des Perles, à proximité des îles de Hainan, Canton se transforma bientôt en la plus importante ville du Sud de la Chine, accueillant fastueusement les commerçants occidentaux. Y fut établie une zone réservée aux

designed to ensure racial segregation, and obstructing any contacts between them and the indigenous Chinese population.

Various western countries would install their own trading outposts, or 'hong', in Canton, eventually growing to thirteen, amongst them England, The Netherlands, France, Denmark, Sweden and the United States, keeping a strong international presence until the first Opium War of the late 1830s.

The opening of Canton had an immediate effect, substantially increasing traffic in the strategic port of Macao, located on the Pearl River delta, by the unavoidable pass into Whampoa Island, the last stronghold before Guangzhou (Canton).

Contrary to initial expectations, the presence of European merchants was by no means consensual and trade was only allowed under very specific conditions. Emperor Qianlong imposed the *Canton System* as a means to controlling trade with westerners, by forbidding any direct commercial exchanges. It was only possible to trade with Chinese authorised dealers (*Cohong*) who belonged to the guild of city merchants, the hong, that was under the jurisdiction of the governor-general and of the customs supervisor (*hoppo*), both responsible for establishing product quotas and tax rates.

There were however, very few western products with significant markets in China, an unavoidable fact that made trade difficult. In an attempt at counterbalancing this deficit, by the late 18th century both Britain and the United States turned to opium as a trade currency. In 1830 England was granted exclusivity in commerce to and from the port of Canton, but the ever-increasing raw-materials deficit promoted the growth of the Indian opium traffic, eventually forcing the Beijing government into acting by

étrangers, en dehors des murs de la ville, dotée d'un ensemble de règles visant à empêcher le contact entre la population chinoise et les Occidentaux.

Les principales compagnies européennes s'y installèrent et y formèrent 13 comptoirs (« hong » en chinois). L'Angleterre, les Pays-Bas, la France, le Danemark, la Suède et l'Amérique, entre autres, firent là des affaires jusqu'à la première guerre de l'opium (1839–1842).

Ces échanges eurent pour conséquence immédiate l'augmentation du trafic à Macao, qui jouissait d'une position cruciale dans le delta de la Rivière des Perles sur la route de Canton. De là, les navigateurs poursuivaient ensuite leur route jusqu'à l'île de Whampoa, dernière étape avant Guangzhou (Canton).

Toutefois, la présence des pays occidentaux était loin d'être pacifique et les échanges commerciaux devaient se soumettre à certaines conditions. L'empereur Qianlong avait instauré le « système cantonais » pour contrôler les Occidentaux, interdisant la vente directe de leurs produits. Ils pouvaient négocier avec les marchands, qui appartenaient au monopole appelé Cohong — une guilde de commerçants chinois locaux, soumis à la juridiction d'un gouverneur et d'un superviseur des douanes (*hoppo*). Ceux-ci fixaient les cotes des produits et les taxes à collecter.

Cependant, peu de biens occidentaux circulaient sur le marché chinois en quantité suffisante pour servir de monnaie d'échange; le commerce était donc difficile et, à la fin du XVIII^e siècle, Britanniques et Américains se mirent à utiliser l'opium pour parvenir à équilibrer leurs affaires.

En 1830, les Anglais obtinrent l'exclusivité des opérations commerciales dans le port de Canton. Le grand déficit de ma-

prohibiting it. In protest, the English send their navy ships in, in a demonstration of military power, to force the Emperor into changing his position, but eventually causing the closure of Canton to all foreign trade in 1839.

PAINTING

European influence over Chinese art was only felt by the late 18th century, with the arrival of English and French merchants, which promoted commissions destined to wealthy European clients.

Beyond the well-established porcelain orders, they commissioned paintings, lacquer work, ivory carvings and furniture pieces in the European taste, which the Chinese artists produced with remarkable skill. This trade promoted the spreading of Chinese art as well as the development of its imitations, the *chinoiseries*.

In its paintings, the *China Trade* portrayed favoured export goods (tea, silk and porcelain), indigenous flora and fauna, quotidian scenes, portraits and landscapes, particularly views of the places most visited by foreigners. In fact, these paintings assumed the role of postcards and souvenirs sold to visitors, which became important historical sources.

Produced by Chinese artists in the western manner, sometimes under the supervision of resident European masters based in Macao, these works are often studio productions involving various hands, in response to a wide and constant demand. The result was a hybrid style, of careful detail, refined precision and bright and luminous colour palette, albeit of rather flat perspective and lacking the rigour of western art. These paintings were often sold from small local boats, directly on to the arriving European ship's passengers and crews.

Within this *China Trade* production we will focus specifically on the group depicting marine scenes, particularly those referring to trade between European and Chinese. These bustling scenes have survived in considerable numbers in the artworks purchased by Europeans, as souvenirs of their passage through China. Today, their charm residing not only on the beauty of the landscapes and on their technical quality, but also on the history and documentary

tière-première entraîna l'augmentation du trafic de l'opium indien vers l'Empire du Milieu (la Chine), conduisant le gouvernement de Pékin à l'interdire. La couronne britannique finit par faire appel à ses forces militaires et ses relations commerciales avec Canton prirent fin en 1839.

PEINTURE

L'influence européenne dans l'art chinois ne se fit sentir qu'à la fin du XVIIIe siècle, avec l'arrivée des Anglais et des Français qui stimulèrent la quantité de commande à destination de l'Europe. Outre la porcelaine, les Européens importaient des peintures, des laques, des ivoires et du mobilier dans le goût européen, parfaitement exécutés par les Orientaux. Ce commerce permit la diffusion de l'art chinois et donna également naissance à son imitation, la *chinoiserie*.

La peinture *China Trade* prenait pour thèmes des produits d'exportation (thé, soie, porcelaine), la flore et la faune locale, des scènes de la vie quotidienne, des portraits et des paysages, notamment ceux des sites les plus visités par les étrangers — d'authentiques cartes postales et souvenirs très convoités par ceux qui visitaient ces contrées et qui constituent aujourd'hui une importante source historique.

Peintes par des artistes chinois ayant appris le style occidental, certains sous la tutelle d'artistes occidentaux résidant dans les ports chinois, notamment à Macao, ces œuvres étaient issues d'atelier et réalisées par plusieurs artistes pour répondre à la grande demande qui se faisait sentir. En résulta un style hybride, qui dénote le savoir-faire et l'élégance de la réalisation, descriptive et minutieuse, mais à la perspective plus plane, sans la rigueur de la peinture occidentale, et utilisant une palette de couleurs vives et lumineuses.

Plus tard, ces artistes se rendaient dans leur petite barque jusqu'aux navires nouvellement arrivés dans l'espoir de leur vendre leurs travaux.

Au sein des peintures *China trade*, concentrons-nous sur celles qui reproduisaient des motifs maritimes et, en particulier,

evidence they enclose, becoming extraordinary windows into 19th century world history.

Often produced in sets, the most common are composed of four paintings with views of the final sequential journey of the European ships; Macao, the first urban mass on approaching China, *Bocca Tigris* the impressive entry into the Pearl River, Whampoa Island, the final ship's anchorage and Canton, the final destination.

The paintings described herewith correspond to the first three stages in this sequence, fitting seamlessly within the *China Trade* parameters. As period testimonies they allow for the perception of the geography, the architecture and the daily existences in Macao's Praia Grande, *Bocca Tigris* and Whampoa Island, assuming a documentary precision that surprises by the detailed information they provide on these early 19th century ports. ↗

celles qui illustraient le commerce entre Européens et Chinois. Ainsi, des images de cette effervescence nous sont parvenues à travers les peintures acquises en souvenir par les commerçants ; leur charme réside non seulement dans la beauté des paysages, mais aussi dans la qualité du dessin et dans leur caractère d'archive qui en fait de merveilleuses fenêtres sur l'histoire mondiale du XIXe siècle.

L'un de ces ensembles classiques est formé par quatre volets représentant le parcours séquentiel des navires européens : Macao, *Bocca Tigris*, Whampoa (Pazhou) et Canton — Macao, le premier lieu chinois en terre ferme qui leur apparaissait ; *Bocca Tigris*, l'impressionnante entrée dans la Rivière des Perles ; Whampoa, où les navires jetaient l'ancre, et Canton, la destination finale.

Les peintures que nous présentons ici correspondent à trois de ces étapes et s'inscrivent dans les paramètres du *China Trade*. Relations de la géographie, des architectures et des coutumes de Praia Grande de Macao, de *Bocca Tigris* et de l'île de Whampoa, elles font preuve d'un sens documentaire à ce point minutieux qu'il en est surprenant, fournissant au spectateur de précieuses informations sur les activités commerciales et portuaires mouvementées qui avaient lieu à l'époque dans ces ports. ↗

55

A MOORING WITH ANCESTORS HALL, 1832

Oil on canvas

Chinese School, Guangdong Province

Dim.: 46.0 cm × 60.0 cm

D1916

Provenance: Private collection, Spain.

Superb painting depicting a daily scene by the Pearl River, in China's Guangdong Province. On the bank, a group of traditional Cantonese architectural structures amongst trees, from which stands out a temple. Towards the front a pair of banners and a stand, undoubtedly a flower stall, surrounded by three Chinese figures attired in typical Qing Dynasty (1644–1911) costume.

Careful observation of this tranquil landscape highlights some elements that assist in its identification. On the foreground, close to the bank and facing a temple, which they frame, two squared plinths supporting two large poles, each flying an imposing banner. The composition is centred on the stone built single floored worship building, of traditional Cantonese architecture referred to as *Lingnan*, which adjoins a two floored structure with balconies, surely a wealthy family abode. The former, a temple destined to worshipping the family ancestors, or Ancestors Hall, is emphasized by the tall, mooring poles. These halls are closely related to Confucian culture and philosophy, being dedicated to ancestors worshipping, or key families' forebears, in the Chinese tradition.

The banners inscription reads 'Imperial Scholar Ren Chen year'. In the Sexagenary cycle, the *Ren Chen* year is 1832, or 1772, in this instance most certainly the former, corresponding to the 12th year of Emperor Dao Guang's reign — in the Qing Dynasty — when the painting was produced. In 1832 there was effectively a court scholar from Canton, named Luo Bingzhang (1793–1867), who reached the highest level that the Imperial examination could possibly confer a candidate; the grade of Jinshin, the reason for its nomination for the prestigious Hanlin Academy.

55

VUE DU DÉBARCADÈRE AVEC PAVILLON DES ANCÊTRES, 1832

Huile sur toile

École chinoise, province du Guangdong

Dim. : 46,0 × 60,0 cm

D916

Provenance : Collection privée, Espagne.

Magnifique peinture représentant une scène du quotidien sur la Rivière des Perles, dans la province de Canton (Guangdong), avec plusieurs constructions se découpant devant un bois verdoyant parmi lesquelles se profile un temple. Sur la rive du fleuve, on aperçoit deux étendards et un étal, sans doute composée de fleurs, entouré de trois Chinois portant le costume typique de l'époque Qing (1644–1911).

L'observation de ce paysage idyllique nous permet de dégager un certain nombre d'éléments qui contribuent à l'identifier. Au premier plan, sur la rive du fleuve, devant le temple dont ils encadrent l'entrée, deux hauts mâts posés sur une base quadrangulaire soutiennent d'imposants étendards. La composition est centrée autour de l'édifice religieux de plain-pied en pierre, arborant l'architecture traditionnelle de Canton portant le nom de *Lingnan*, à côté d'une construction à deux étages avec balcon, servant certainement de demeure à une famille aisée. Consacré au culte des ancêtres d'une famille, ce temple — appelé « pavillon des Ancêtres » — est annoncé par les deux mâts sur le débarcadère. Ces pavillons consacrés au culte des ancêtres, patriarches d'importantes familles selon la tradition chinoise, sont étroitement liés à la philosophie et à la culture confucéennes.

Les drapeaux portent l'inscription suivante : « Lettré Impérial de l'année *Ren Chen*. » Selon le calendrier chinois, les années *Ren Chen* correspondent aux années 1772 et 1832. Dans notre cas, il s'agit indubitablement de 1832 — douzième année du règne de l'empereur Daoguang de la dynastie Qing —, année où cette peinture aurait été exécutée.





Luo was subsequently nominated Vice-Governor of Hubei Province (1848), Governor of Hunan (1850–1853) and Viceroy of Sichuan (1860–1867). As such, it is highly likely that this Ancestors' Hall relates to his own family, and that the inscription may reflect a tribute from his relatives, honoured as they were, by the great distinction awarded.

Imperial scholars ranked very highly in China. Of extensive knowledge, particularly in the fields of literature and art, including calligraphy and Confucian studies, they controlled the Imperial administration and the local life up to the early 20th century.

On the dock, next to the banner poles, a straw parasol harbours three men, two possible stall holders of popular characteristics, and a third, perhaps a customer, that stand or sit around a table with foodstuffs. In the river sails a sampan, a Chinese wooden made flowers vessel, doubling as live-in accommodation, which seems to be about to moor. Widespread in Guangdong Province, these vessels, commonly steered by women, were homes as well as livelihoods. Completing the scene, some small single floored structures, one wooden and thatched standing out from the right, in which a person seems to be working.

China trade paintings are pictorial compositions of European influence depicting Canton's port scenes, its trading factories, and daily life, of which this depiction is a major example. *✚ BMS*

En effet, en 1832, un lettré de la cour du nom Luo Bingzhang (1793–1867) atteignit le plus haut degré conféré aux candidats par l'examen impérial, le grade de *Jinshi*, raison pour laquelle il fut nommé membre de la prestigieuse académie Hanlin. Par la suite, Luo occupa les fonctions de vice-gouverneur de la province du Hubei (1848), gouverneur du Hunan (1850–1853) et vice-roi du Sichuan (1860–1867). Ainsi nous trouvons-nous très probablement devant le pavillon des Ancêtres de sa famille; l'inscription pourrait correspondre à un hommage de ses proches, honorés de la grande distinction lui ayant été attribuée.

Les lettrés impériaux formaient l'élite de la Chine impériale. Ayant suivi des études très poussées, notamment de littérature et d'art, y compris de calligraphie et des textes confucianistes, ils dominèrent l'administration impériale et la vie locale jusqu'au début du XXe siècle.

Sur le débarcadère, près des étendards, un parasol en paille abrite trois hommes, appartenant visiblement au peuple, entourant une table couverte des fleurs. Sur la Rivière des Perles, près de la rive, on aperçoit un sampan, embarcation traditionnelle en bois, également utilisée comme habitation, et qui semble sur le point d'accoster. Très courantes dans la province du Guangdong, ces embarcations étaient habituellement conduites par des femmes et constituaient à la fois leur habitation et leur moyen de subsistance.

Ce décor est complété par de petites constructions de plain-pied, dont l'une, au premier plan à droite, est en bois et en paille; juste à côté, une personne travaille.

Les peintures *China Trade* sont des compositions picturales d'influence européenne représentant des zones portuaires de Canton, ses comptoirs et son quotidien, genre remarquablement illustré par cette œuvre. *✚ BMS*

A special thanks to Martyn Gregory: 3 Bury Street, St James's, London. SW1Y 6AB, and to Terri Cheung (Hong Kong Museum of Art), for the precious input regarding this painting.

Remercier Martyn Gregory: 3 Bury Street, St James's, Londres. SW1Y 6AB, et Terri Cheung (Hong Kong Museum of Art) pour les précieuses informations fournies qui nous ont permis de mieux comprendre cette œuvre.



56

MACAO TANKA WOMEN

Oil on canvas

Chinese School, 19th century

Dim.: 45.6 cm × 60.0 cm

D1864

Erudite pictorial composition in which a tenuous horizon line intersects sky and earth, with the ethereal mountains inserted into that same sky and absorbed by the colour pallet.

In the foreground, two women and a child shielded by a Tanka boat. The older woman, dressed in blue with red headscarf, an attire characteristic of the Tanka people, is seated by a fire over which a kettle is heating up, observed by the younger woman and the child. The bright red details, the only warm colour that is featured, reinforce, and highlight this main scene. An almost vertical sky light brightens the scenery by shining on the sandy beach, a detail consistent with the mealtime. On the riverbank another Tanka boat with a standing figure contemplating the horizon.

In the distance, a sampan boat seems to sail towards the opposite mountainous bank, where other small vessels can be discerned, conveying an ambience of tranquillity and reflection. In the background, together with the sky and the clouds, the mountains stand out from the scene, impressive and almost divine, completing the composition.

This oil on canvas landscape, portraying a coastal area close to Macao, is focused on an everyday Tanka family scene, on the beach, close to their boat home. A highly accomplished work, it would have been painted by a Chinese artist close to George Chinnery, on account of the depicted scene and its excellent pictorial and chromatic quality, that reflects the evident intercultural fusion that occurred in visual arts.

The Tanka fishing communities lived on boats beached along riverbanks or anchored in streams and estuaries. The larger boats

56

FEMMES TANKA DE MACAO

Huile sur toile

École chinoise, XIXe siècle

Dim. : 45,6 × 60,0 cm

D1864

Savante composition picturale sur laquelle la ligne ténue de l'horizon sépare le ciel et la terre. Les montagnes se fondent dans le ciel grâce à la palette de couleurs.

Au premier plan, deux femmes, dont l'une porte un enfant, sont installées à l'abri d'un bateau remonté sur le sable. Sous le regard de la plus jeune des deux et de l'enfant, la plus âgée est assise à côté d'une bouilloire sur le feu. Elle porte des vêtements bleus et un foulard rouge sur la tête, typiques du peuple Tanka. Les touches de rouge, seule couleur chaude, soulignent et détachent cette scène centrale. La lumière provenant du ciel, presque verticale, éclaire le décor et se projette sur le sable, en adéquation avec l'heure du repas. Au bord du fleuve, on aperçoit un bateau sampan où un homme, debout, contemple le paysage qui s'offre à lui. Sur l'eau navigue un autre sampan avec son pêcheur, qui se dirige vers l'autre rive montagneuse, où l'on observe au loin, plus diluées dans le paysage, des barques flottant sur l'eau, conférant à l'ensemble une ambience de tranquillité, propice à la réflexion. Pour compléter la scène, à l'arrière-plan, les montagnes se détachent, grandioses, quasi-divines, contre le ciel et les nuages.

Cette huile sur toile est un portrait de la région côtière de Macao, centré sur une scène quotidienne d'une famille tanka sur le sable, près du bateau qui lui sert d'habitation. D'une grande beauté, elle aurait été peinte par un artiste chinois proche de George Chinnery, comme semblent l'indiquer la composition et la grande qualité picturale et chromatique du tableau. On y observe clairement le phénomène de fusion interculturelle produit dans les arts plastiques.





could accommodate families of four or more people, together with fishing nets, bird cages, poultry and one or two dogs. Some older Tanka still live on their boat dwellings and maintain the traditional fishing livelihood. Women were responsible for sailing the vessels and for their conservation. Renowned for their good spirits and for their music, known as 'salt-water songs', they would carry their children until they were able to crawl, and put in a lifejacket for protection against drowning.¹ Each boat would normally have a crew of two women; one behind an oar, composed of two elements joined and supported on an iron fitting, responsible for moving the boat, and the other seated at the bow, pulling another oar.²

Tanka (蛋家) or 'boat dwellers', are a minority population in Southern China that lives on junks in the coastal areas of Guangdong, Fujian, Hong Kong and Macao. 'Tank' is a Cantonese term for boat or junk and 'ka' means family. The term Tanka is no longer used for its derogatory connotation, Historically Tanka were considered outcasts and 'untouchable', being often referred as 'sea-gypsies' by other Chinese and by the British from Hong-Kong.

Although they have been considered ancient Southwestern Asian migrants, the origin of the Tanka lies in a native ethnic minority from South China, known as Baiyue (1000 BCE – 1000 CE), who might have taken refuge at sea, gradually assimilating the Han culture, while preserving many of their original traditions. ➤ SR & AAL

Ces communautés de pêcheurs habitaient dans des bateaux arrêtés sur le sable le long des rives ou ayant jeté l'ancre dans l'eau. Les plus grandes embarcations accueillait des familles de quatre personnes ou plus, qui y vivaient aux côtés des filets de pêche, des cages à oiseaux, des poules, des canards et d'un ou deux chiens. Les plus vieilles générations continuent aujourd'hui d'habiter dans leur bateau et de vivre de la pêche.

Les femmes batelières tanka, chargées de conduire le bateau et de l'entretenir, étaient connues pour leur bonne humeur et leur musique, les « chansons de l'eau salée ». Elles portaient leurs enfants jusqu'à ce qu'ils sachent marcher à quatre pattes, moment où ils étaient revêtus d'un gilet de sauvetage pour empêcher qu'ils se noient.¹ Elles fonctionnaient le plus souvent par deux : l'une était responsable de la conduite du bateau à travers la rame principale, composée de deux pièces unies et appuyées sur un support en fer ; l'autre s'installait à la proue et aidait l'embarcation à avancer à l'aide d'une autre rame.²

Les Tankas (蛋家) ou « peuple des bateaux » sont une population minoritaire du Sud de la Chine, qui habite dans des jonques sur les côtes des provinces du Guangdong et du Fujian, ainsi qu'à Hong Kong et à Macao. « Tank » est le mot cantonais pour « bateau » ou « déchet » et « ka » signifie « famille ». Le terme est tombé en désuétude et a pris actuellement une connotation péjorative. D'un point de vue historique, les Tankas étaient considérés comme des parias, souvent qualifiés de « gitans de la mer » par les Chinois et les Britanniques. Bien qu'on les conçoive souvent comme des anciens migrants venus du sud-ouest asiatique, ce peuple pourrait tenir son origine des Baiyue, minorité ethnique issue du Sud de la Chine (1000 av. J.-C. – 1000 ap. J.-C.), qui se serait réfugiée en mer et aurait petit à petit assimilé la culture Han, tout en conservant un grand nombre de ses traditions d'origine. ➤ SR & AAL

We must thank Martyn Gregory for his valuable cooperation in this research.

Nous souhaitons ici témoigner notre profonde reconnaissance à monsieur Martyn Gregory, pour sa précieuse collaboration à cette étude.

¹ Cf. CONNER, Patrick. *The Hongs of Canton — Western merchants in South China 1700–1900, as seen in Chinese export paintings*. London: English Art Books, 2019, pp. 270–271.

² IDEM, *ibidem*.

¹ Voir : CONNER, Patrick. *The Hongs of Canton — Western merchants in South China 1700–1900, as seen in Chinese export paintings*, Londres, English Art Books, 2019, pp. 270–271.

² IDEM, *ibidem*.



57

THE GUANGZHOU DOCK — CANTON

Oil on canvas

Chinese School, 19th century

Dim.: 45.6 cm × 60.0 cm

D1865

This mid-19th century oil on canvas, possibly painted by the same Chinese artist that produced the previously described 'Macao Tanka women' scene, portrays a daily life view of Canton, of abundant formal and compositional details.

On the left foreground a building in semidarkness that defines the painting's light. In the shade, close to the wall, a parasol, a food selling stall and four men, contrasting with the two figures that seem to stroll and chat on the dock. Both groups share the colour red, in the watermelons and in a package, contributing for reenforcing the scene's main plan. Further afield the composition is denser, and rich in elements, as emphasized by the boats, the stone bridge, and the moving people.

On the opposite bank, numerous anchored boats, and various buildings, amongst which the two treetops that introduce nature. The sky is affirmed by its light blue clarity and by the almost static clouds.

This detail, almost a snapshot of the Guangzhou dock, formerly Canton, depicts the canal that penetrated through the city flat suburbs, the only one in this coastal city, and where it was possible to dock.

In the shade, three sellers and a possible fisherman seem to converse by a stall, possibly selling watermelon slices, with two baskets of identical fruits underneath. They are shoeless and humbly dressed, one simply wearing short trousers. The two passers-by standing out from the centre of the composition seem to chat unworriedly, their higher status clearly identified by the full costume and footwear, as well as by their forehead tonsure and long plait. This type of hair styling¹, customary in the Qing

¹ See: <https://thechinaproject.com/2021/07/21/the-manchu-queue-one-hairstyle-to-rule-them-all/>

57

QUAI DE GUANGZHOU — CANTON

Huile sur toile

École chinoise, XIXe siècle

Dim. : 45,6 cm × 60,0 cm

D1865

Cette huile sur toile, peinte par un artiste chinois au milieu du XIXe siècle, sans doute le même auteur que celui de Femmes Tanka de Macao, représente une scène du quotidien à Guangzhou. Il s'agit d'un tableau d'une grande qualité tant du point de vue de la forme que de la composition.

Au premier plan, à gauche, une habitation dans la pénombre définit la lumière de l'ensemble. À l'ombre, près du mur, on aperçoit un parasol, un étal de produits alimentaires et quatre hommes, appartenant visiblement au peuple. Ces derniers servent de contrepoint aux deux figures qui se promènent et bavardent sur le quai. Ces deux groupes ont en commun la couleur rouge — colorant les morceaux de pastèque, d'une part, et un paquet porté sous le bras, d'autre part — qui rehausse ainsi le premier plan.

Les autres plans sont remplis d'éléments divers et variés, comme des bateaux, un pont en pierre et des êtres humains en mouvement. Sur l'autre rive, de très nombreuses embarcations sont à l'arrêt devant les maisons, au milieu desquelles deux arbres représentent les seules touches de nature du tableau. Le ciel est mis en valeur par son vaste dépouillement bleu pâle ponctué de nuages qui semblent statiques.

Cette œuvre a choisi de représenter un détail du quai de Guangzhou (dont le nom francisé est « Canton ») : la vue porte sur le canal qui pénètre dans les quartiers plats de la ville, seul canal de cette ville côtière, où il était possible d'amarrer son bateau. À l'ombre, trois vendeurs et probablement un pêcheur bavardent auprès d'un étal — présentant ce qui ressemble à des tranches de pastèque — au-dessous duquel sont rangés deux paniers contenant le même type de fruits. Ils sont pieds nus et pauvrement vêtus — l'un d'eux ne porte qu'un short. Les deux passants qui se



dynasty (ca. 1644 – 1912), symbolized Chinese Han social control and submission to Manchu authority.²

While three sampan sail in the river, it is possible to discern numerous others anchored on the opposite bank, this dock being destined to trading from small Chinese vessels. From amongst those, stands out a large Mandarin's boat, who controlled trading, with its boatmen on deck. No foreign vessels are present in the scene as they could not sail into Canton, being forced to anchor at Whampoa, further down the river. From that point upriver the Europeans had to be taken to the city on the sampan.

Visible behind the port, the city's residential neighbourhood, where most buildings were also destined to commercial activities.

The riverbanks are joined by a bridge crossed by merchants, boatmen and passers-by. On it, two people enjoy the sights seated on the wooden barriers, a labourer carries a bundle of withe and seated on a stool, a trader waits for a sale.

China Trade views are characterized by maritime scenes, landscapes, and everyday depictions as well as by portraits. From the late 18th century onwards, cultural, and artistic exchanges between Chinese and Europeans resulted in a hybrid style of evident mastery and refinement. Most paintings were produced in watercolor and gouache on paper and defined by their colour diversity, as if assuming the role of early postcards. These works reached the peak of their popularity in the mid-19th century, on account of the Aesthetic Orientalism tendencies, being generally purchased by European travellers on their return home. Today they are important testimonies of one, mostly lost, China. ➤ SR & AAL

We must thank Martyn Gregory for his valuable cooperation in this research.

²The largest arm of the Tungusic peoples distributed throughout China, they correspond to the fourth largest ethnic group in the country.

détachent au centre de la scène bavardent avec insouciance. On peut les identifier grâce à leurs vêtements et leur coiffure : d'un statut social élevé, ils portent des chaussures et un costume complet, ils ont la tête rasée à l'avant et une longue tresse qui descend sur la nuque. Ce style de coiffure¹, courant sous la dynastie Qing (vers 1644 – 1912), symbolisait la domination sociale et la soumission des Han chinois à l'autorité mandchoue.²

Sur l'eau naviguent trois sampans et, sur la rive opposée, on aperçoit de très nombreux bateaux. Ce quai accueillait essentiellement des embarcations chinoises de petite dimension destinées à la réalisation d'opérations commerciales. Au milieu des sampans et de leurs bateliers, on reconnaît un bateau mandarin, qui contrôlait les échanges commerciaux. On n'aperçoit aucun bateau étranger, car ils avaient l'interdiction de naviguer jusqu'à Canton et devaient jeter l'ancre sur l'île de Whampoa (Pazhou). De là, les Européens étaient amenés jusqu'à la ville dans des sampans.

Derrière le port s'étend la ville de Canton, dont la majeure partie des édifices se destinaient à des fins commerciales. Les rives du canal sont réunies par un pont. Commerçants, bateliers et passants le traversent, tandis que deux personnes, assises sur le garde-corps en bois, contemplent la vue. Un travailleur transporte une gerbe d'osier et, assis sur un tabouret, un marchand de rue essaie de vendre quelque chose.

Les peintures *China Trade* prenaient pour thème des vues maritimes, des paysages et des scènes du quotidien, ainsi que des portraits. À partir de la fin du XVIIIe siècle, les échanges culturels et artistiques entre Européens et Chinois donnèrent naissance à un style hybride, témoignant d'une grande habileté artistique dans la réalisation de compositions raffinées et minutieuses. La majeure partie de ces œuvres étaient exécutées à l'aquarelle et à la gouache sur papier et avaient comme principale caractéristique la diversité des couleurs, s'assumant comme une sorte de « cartes postales illustrées ». Ces peintures atteignirent l'apogée de leur popularité au milieu du XIXe siècle, dans le cadre du goût pour l'esthétique orientale et orientalisante. Elles étaient le plus souvent ramenées en Europe par des voyageurs et constituent, à l'heure actuelle, d'importants documents historiques ouvrant une fenêtre sur la Chine de l'époque. ➤ SR & AAL

Notre profonde reconnaissance à Martyn Gregory, pour sa précieuse collaboration à cette étude.

¹Voir : <https://thechinaproject.com/2021/07/21/the-manchu-queue-one-hairstyle-to-rule-them-all/>.

²La plus grande branche des peuples toungouses, qui se distribuent sur tout le territoire chinois. C'est le quatrième groupe ethnique du pays.



58

'MANDARIN' FOLDING FAN WITH A VIEW OF THE PEARL RIVER DELTA

Brass, silver, gold, enamel, paper and gouache

China (Macau?, Henan?), 1842–47

Diam.: 53,0 cm

F1225

Folding fan of a type referred to as 'Mandarin', composed of two guards and fourteen sticks — in gilt brass and silver filigree with applied *cloisonné* enamelled decoration — and double, overlapping and pleated paper leaf painted in gouache and gilt. The sticks are fixed by a riveted loop, from which hangs a green silk cord of intertwined 'endless' knots and two jade beads, ending in one red and one yellow tassel.

The fan's front is divided into three frames. Centrally placed, an original and unique riverine landscape that we attribute to the Pearl River delta, an unavoidable passageway for European ships sailing towards Canton, as evidenced by the 1841 map illustrating the positioning of English battleships.¹ At the forefront Ersha Island with its fortress and opposite, crossing the river, Whampoa anchorage and Honam Island — or Henan — with its pagoda (*Chigang*).

Close to the Ersha Fortress five Chinese males with Manchu hairstyles — shaved foreheads with hair braid towards the nape — and berthed sampan. In the distance, various Chinese and foreign anchored vessels.

The island would also become known as Napier Island in honour of William John Napier (1786–1834), the first superintendent-general of Canton trade, appointed by the British Government in 1834 following the abolition of the East India Company monopoly.

On arriving in Macao, Napier challenged the Chinese authorities by refusing to request an official travel permit to sail to Canton, the hub where all the trading with the west, mediated by the *hongs*², was consummated. Once arrived in that city, he demanded

¹The Pearl River showing the positions of the British ships in the Battle of Canton, on the 26th May 1841, during the First Opium War: *The Hong Shang or Broadway River* — Reduced from a Chinese Manuscript, London, H. Colburn, 1845, Apud: <https://www.gutenberg.org/files/43669/43669-h/43669-h.htm>; BERNARD, William Dallas; HALL, William Hutcheon (1844). *Narrative of the Voyages and Services of the Nemesis, from 1840 to 1843*. Volume 1. London, Henry Colburn.

²*Hongs* — Chinese trading houses or clans, grouped in the *Cohong* guild that supervised the exchange of goods between the West and China; they were the main link between the Imperial government and the foreigners, and legal responsible for the Westerners good behaviour. In turn, the activities of this guild were regulated by the customs supervisor — *Hoppo* — and by the Viceroy of Liangguang (Viceroy of the two Guang: Province of Guangdong — whose capital was Canton or Guangzhu — and Province of Guangxi).

58

ÉVENTAIL — VUE SUR LE DELTA DE LA RIVIÈRE DES PERLES

Papier, gouache, laiton, filigrane d'argent et émail

Chine (Macao ? Honan ?), 1842–47

Diam.: 53,0 cm

F1225

Éventail couramment désigné sous l'appellation « Mandarin », avec deux panaches et quatorze brins — en laiton doré et filigrane d'argent ajouré avec applications d'émail « cloisonné » — sur lesquels reposent deux feuilles de papier superposées, plissées et peintes à la gouache et à l'or. Les brins sont unis par un anneau fixé par un rivet métallique, où est accroché un cordon en soie verte orné de nœuds sans fin tressés et de deux boules de jade, et terminé par deux glands, un rouge et un jaune.

L'endroit de la feuille comporte trois cartouches. Le cartouche central représente un paysage fluvial assez original et inédit : il s'agirait du delta de la Rivière des Perles, passage obligatoire des bateaux européens qui se rendaient à Canton, comme en témoigne la carte de 1845 indiquant la position des navires de guerre anglais.¹ On distingue au premier plan l'île d'Ersha, avec sa forteresse, et, de l'autre côté de la rivière, le quai de Pazhou et l'île de Honam — ou Henan — avec sa pagode (*Chigang*).

Près de la forteresse d'Ersha, on aperçoit cinq Chinois portant la coiffure mandchoue — tête rasée et cheveux tressés à l'arrière de la nuque — ainsi que quelques sampans à quai. Au loin, on distingue plusieurs bateaux chinois et étrangers arrêtés.

L'île Ersha était également connue sous le nom d'île Napier, en hommage à William John Napier (1786–1834), premier surintendant-général du commerce à Canton, nommé par le gouvernement britannique en 1834 après l'abolition du monopole de la Compagnie britannique des Indes orientales.

En arrivant à Macao, Napier défia les autorités chinoises, refusant de demander l'autorisation officielle pour se rendre à Canton, lieu phare du commerce avec l'Occident, par l'intermédiaire des *hongs*.² Lorsqu'il arriva dans cette ville, il demanda à être reçu

¹Carte de la Rivière des Perles avec la position des navires britanniques lors de la Bataille de Canton le 26 mai 1841, pendant la Première guerre de l'opium : *The Hong Shang or Broadway River* — Reduced from a Chinese Manuscript, Londres, H. Colburn, 1845, Apud : <https://www.gutenberg.org/files/43669/43669-h/43669-h.htm>; BERNARD, William Dallas; HALL, William Hutcheon (1844). *Narrative of the Voyages and Services of the Nemesis, from 1840 to 1843*. Volume 1. Londres, Henry Colburn.

²*Hongs* — familles ou clans de marchands chinois, regroupés en *Cohong*. Ils contrôlaient l'échange de biens entre l'Occident et la Chine et étaient le principal lien entre le gouvernement impérial et les étrangers, étant légalement responsables du comportement des



to be received by Lu Kun (1772 – 1835) — the viceroy of Liangguang — who refused him an audience, ordering his return to Macao.

In response, Lord Napier instructed that three frigates should return to Whampoa³ — the anchorage port for foreign ships — a fact that would generate an armed conflict between the British ships and the Chinese land battery. As a result Lu Kun decreed the interdiction of trade with Great Britain and the eviction of the British from Canton. The escalation of hostilities would only end with Napier's sudden and unexpected death.

This incident will be the *casus belli* that triggers the First Opium War (1839 – 1842), leading to the occupation of Ersha Island, and ending with the capture of Canton by the British troops in 1841.

Across the river stands Honam Island, whose pagoda was built in 1619 during the reign of Emperor Wanli (1572 – 1620), sup-

³The Island of Whampoa (*Pazhou*) was located in a deep water area of the Pearl River, and was the place where foreign cargo ships could anchor. These were not allowed to sail up the river from this point, their cargoes being transferred to Chinese junks for the journey to Canton, the location of the European trading factories, where the products would be valued by the Hong. Even after the First Opium War that ended the 'Canton System' and some of the main restrictions, the Europeans maintained their preference for this anchorage point for their larger ships.

par Lu Kun (1772 – 1835) — vice-roi de Liangguang — qui non seulement rejeta sa demande mais l'obligea à revenir à Macao. En réponse, le Lord anglais fit venir trois frégates à Whampoa³ — le quai des navires étrangers —, ce qui provoqua un conflit armé entre les navires britanniques et les batteries terrestres chinoises. Cette offensive poussa Lu Kun à décréter l'interdiction du commerce avec la Grande-Bretagne et à expulser les Anglais de Canton. Le conflit ne cessa qu'avec la mort inattendue de Napier.

Cet incident serait le *casus belli* à l'origine de la Première guerre de l'opium (1839 – 1842), conduisant à l'occupation de l'île d'Ersha et s'achevant par la prise de Canton en 1841 par les troupes britanniques.

Occidentaux. Les activités de ce groupe étaient, quant à elles, surveillées par le contrôleur de la douane — *Hoppo* — et par le vice-roi de Liangguang (vice-roi des deux Guang : les provinces de Guangdong — capitale Canton ou Guangzhou — et de Guangxi).

³L'île de Whampoa (*Pazhou*) était située dans une zone de la Rivière de Perles aux eaux plus profondes, où restaient amarrés les navires de marchandises étrangers qui n'étaient pas autorisés à remonter la rivière jusqu'à Canton, où étaient situées les factoreries européennes dont les produits étaient évalués par les *hongs* et le plus souvent transportés dans des jonques chinoises. Même après la Première guerre de l'opium qui mit un terme au « système de Canton » et à un bon nombre de restrictions, les Européens continuèrent à laisser préférentiellement leurs plus gros navires à cet endroit.

posedly to mirror the ‘pagoda of Whampoa’ (on Pazhou Island) and to bring good fortune to the port of Canton.

Sailing close to the shore three, clearly visible, Chinese vessels (a junk and two sampan). A steam clipper, flying the United Kingdom red ensign, is anchored nearby.⁴ In the distance it is also possible to recognise other foreign tall ships.

The scene is encased in an oval lobate frame of foliage branches, interlinked with the ‘endless’ or destiny knot, auguring good fortune, harmony and longevity to the lands depicted in this panoramic view. It is flanked by two court scenes of identical frames, laterally embraced by two bats — symbols of joy, happiness, good luck and, when facing each other, of doubly good fortune — having at its lower edge, the lotus flower, a wealth and fertility metaphor.

All the human figures depicted in these sections have ivory faces — cut-out and painted — and silk costumes ornate with sophisticated painted decorative elements. Their attire follows the styles worn by the ancient Han ethnic groups as it is usual in this type of accessory. The female figures are depicted with elaborate hairstyles adorned with pearls and holding fans, attributes of royalty.

The three framed scenes are encircled by numerous symbolic motifs that follow ancient, inherited Chinese cultural traditions and customs and by auspicious Buddhist emblems: The Wheel of Law (*falun*) sitting on swastikas (*Wàn*) and clouds (*Yún*) in an allegory to the eternal renovation of Buddha’s infinite heart — a sign of protection, good augury, authority and longevity; the vase (*quan*), in a wish of good fortune and perpetual harmony; and the parasol, a metaphor of dignity. Associated to them are the scholar’s treasures such as the ruyi sceptre — aiming at success, prosperity, longevity and immortality, or the books and scrolls, embodying science, and essential in erudite scholarly activity. Completing this panoply the symbols normally associated to the Eight Immortals, such as the castanets of the mystic Taoist Cao Guojiu (*Cao Yi*) — patron of theatre — and the fan, attribute of Zhongli Quan — the eldest of the Immortals, capable of reviving the dead, turn stones into gold and silver and holding powers that could save China from starving. Some examples of the ‘Eight Precious Things’ — popular representations in Chinese Art — are also depicted, such as the jade sound stone, emblem of justice and perfection, and the coin, in a yearn for riches. Also present is the frog — insignia of the unattainable, evoked in desires for wealth, the peony (*fukeihua*) and the lotus flower (*lian*), which, when together convey long years of health and wealth.

On the obverse, the paper leaf is densely populated by courtly palace scenes on the terraces of garden pavilions, inspired

Devant la forteresse, en traversant la rivière, on aperçoit l’île de Honam. La pagode fut construite en 1619 sous le règne de l’empereur Wanli (1572 – 1620), soi-disant pour être le reflet de la pagode de Whampoa (sur l’île de Pazhou) et apporter bonne fortune au port de Canton.

Près de la rive voguent trois bateaux chinois (une jonque et deux sampans) et un clipper à vapeur⁴ arborant le pavillon britannique (*red ensign*). On aperçoit dans le lointain d’autres navires étrangers à hauts mâts.

Ce grand tableau est circonscrit par un cadre ovale polylobé en rinceaux, qui s’entrelacent pour former le nœud sans fin ou du destin, en signe de bon augure, d’harmonie et de longévité à l’égard des terres représentées sur la vue panoramique. Ce paysage est entouré de deux cartouches présentant des scènes de cour, entourés d’une bordure identique comportant dans les angles supérieurs deux chauves-souris — symbole de joie, de bonheur et de bonne fortune, ainsi que de double fortune lorsqu’elles sont placées face à face — et une fleur de lotus à la base, métaphore de richesse et de fertilité.

Sur ces cartouches, tous les personnages ont le visage fait en marbre — découpé et peint — et des vêtements en soie, ornés de magnifiques détails peints. Les costumes correspondent à la période Han, comme c’était habituel sur cette production d’éventails. Les figures féminines arborent des coiffures sophistiquées ornées de perles et tiennent des éventails, attribut de la royauté.

Les trois cartouches sont entourés de très nombreux motifs symboliques qui suivent la tradition chinoise ou représentent des attributs bouddhistes de bon augure : roue de la loi (*falun*) appuyée sur des svastikas (*Wàn*) et des nuages (*Yún*), allégorie de l’éternel renouvellement du cœur infini de Bouddha — en signe de protection, de bon augure, d’autorité et de longévité ; vase (*guan*), symbole de bonne fortune et d’harmonie perpétuelle ; ombrelle, métaphore de la dignité. Ces symboles sont associés aux trésors des érudits, comme le sceptre *ruyi* — succès, prospérité, longévité et immortalité — ou des livres et des rouleaux de parchemin, qui incarnent la science et sont indispensables à l’activité des lettrés. Cette panoplie est complétée par des éléments habituellement associés aux Huit immortels, comme les castagnettes du taoïste mythique Cao Guojiu (*Cao Yi*) — patron du théâtre — et l’éventail, attribut de Zhongli Quan, le plus vieux des Immortels, capable de ressusciter les morts, de transformer les pierres en or et en argent et détenteur du pouvoir de sauver la Chine de la famine. On trouve également quelques exemplaires des « Huit objets précieux » — représentations populaires de l’art chinois —, comme la pierre

⁴Steam clippers were developed during the First Opium War (1839 – 92). One of them, the ‘Nemesis’, had a devastating role in this war.

⁴Les *clippers* à vapeur furent développés pendant la Première guerre de l’opium (1839 – 42). L’un d’eux, le *Nemesis*, joua un rôle dévastateur durant cette guerre.

by the novel *Romance of the Three Kingdoms*, written in the 14th century by Luo Guanzhong. This literary work describes the turbulent later years of the Han dynasty and the Three Kingdoms period (ca. 169–280 AC)⁵, in a new genre that, based on historical facts, narrates endless adventures lived by both fictitious and real characters.

Without attempting to identify the precise episode depicted on this fan, due to the complexity of the novel and of its characters, it is possible to point out on the central scene, the figure of General Lu Bū (ca. 153–199) easily recognisable by his double ‘antennae’ helmet. A brilliant career warrior, almost invincible, he was known as the ‘Flying General’ thanks to his horse (*Chi Tu*) that could run thousands of miles a day.

The fan’s painted decorative type suggests a fusion between the popular models of free creation from the Suzhou School⁶ — exemplified by the 14000 paintings found at Beijing’s⁷ Summer

sonore en jade, symbole de justice et de perfection, et le sapèque, métaphore de la richesse, ainsi que des animaux, comme le crapaud — emblème de l’inaccessible et invocation de la richesse —, et des fleurs, telles que la pivoine (*fukeihua*) et la fleur de lotus (*lian*) qui, ensemble, sont le signe de longues années de santé et de richesse.

L’envers de la feuille est entièrement occupé par des scènes de cour se déployant sur les terrasses de plusieurs pavillons, inspirées du roman *Les Trois Royaumes*, écrit par Luo Guanzhong au XIVe siècle. Cette œuvre décrit les années troublées de la fin de la dynastie Han et de la période des Trois Royaumes (vers 169–280)⁵, incarnant un nouveau genre littéraire qui, s’appuyant sur des événements historiques, faisait le récit d’innombrables péripéties, peuplées de personnages réels et fantastiques.

À défaut d’identifier l’épisode représenté — une opération qui s’avère compliquée en raison de l’extrême complexité du roman et de ses personnages —, on reconnaît dans la scène centrale le général Lu Bū (vers 153–199), figure popularisée par son casque à deux « antennes ». Guerrier à la brillante carrière militaire, pratiquement invincible, il était surnommé le « général volant » grâce à son cheval (*Chi Tu*) qui parvenait à parcourir plusieurs milliers de kilomètres par jour.

⁵The novel ‘*Romance of the Three Kingdoms*’ narrates a period of approximately 120 years (169–280 AC), between the collapse and fall of the Han dynasty (206BC–220AC) and the splitting of the Empire into 3 kingdoms: Wei (220–265AC), Shu (221–263AC) and Wu (222–280AC), ending with the reunification of these kingdoms during the Jin dynasty (265–420); Through the centuries this novel would have a considerable impact over Chinese culture and society, in its depiction of an ancient world in which reigned courage, morality and righteousness of character.

⁶It was at the Suzhou School (Hangzhou) that this creatively free and popular model of painting originated, characterised by the sequential layout of painted images in frames, as in comic strips. Often used in architectural decoration, it is a joyful and colourful painting type whose thematic includes classical literature, legends, myths, etc.

⁷The Summer Palace Long Corridor, one of the classical works of architecture, built in the reign of Emperor Qianlong (r. 1735–1796) — was partially destroyed in 1860, during the

⁵Le roman *Les Trois Royaumes* se déroule sur près de cent vingt ans (169–280), de la fin et la chute de la dynastie Han (206 av. J.-C. – 220 ap. J.-C.) et la division de l’empire en trois royaumes — celui de Wei (220–265), celui de Shu (221–263) et celui de Wu (222–280) —, à la réunification de ces royaumes durant la dynastie Jin (265–420). Au fil des siècles, cette œuvre a eu une influence certaine sur la culture et la société chinoises, offrant la vision d’un monde ancien où régnaient le courage, la morale et la droiture.



Palace (*Yihe yuan*) Long Corridor, and the Mandarin style adopted for export pieces.

The frame repeats, in a synthesized manner, the flower, foliage and symbolic motifs of the leaf front, adopting traditional allegories of good fortune also evident in contemporary porcelain exports. In these the Chinese potters combine European decorative shapes and styles with intimate family scenes or flower and bird landscapes that evoke, to the avid western eye, exotic atmospheres admired by their aesthetic beauty rather than symbolic meaning.

Although plain at the head, the openwork gilt silver filigree ribs are scalloped and edged at the top and decorated with stylised blue and green enamel foliage elements. The chiselled guards' fronts are applied with raised filigree flower bouquets.

Filigree fans of enamelled *cloisonné* decoration were always in great demand by the Western markets. Mainly produced in Macao throughout the first half of the 19th century, their production expanded from the end of the First Opium War, when some craftspeople transferred their workshops to the Islands of Honam and Hong Kong and also to Shanghai.

This fan's adopted decorative theme is associated to the figure of Lord Napier, the First Opium War precursor, as if in praise of his heroic accomplishments from which resulted considerable benefits for the British Crown, that were formalised in the Treaty of Nanking. Out of this treaty came the end of the Canton regulatory system and the opening of four additional Chinese ports to Western trade; the payment of a large compensation in silver; and the concession of Hong Kong Island to the United Kingdom.

Napier Island and its fort were occupied by the British in 1841 and returned to the Chinese at the end of the conflict (1842), who immediately rebuilt the fortress, equipping it with canon guns for the defence of the Pearl River double passage⁸ before it approaches Canton. Even though the terms of the Treaty of Nanking allowed the British to enter Canton, the restrictions to access the city remained in place and, in 1847 the Governor of Honk-Kong, John Davis (1844–1848), ordered a punitive expedition that ended with the apprehension of this and other Pearl River forts.⁹

Second Opium War (1856–1860) and rebuilt in 1886, by Dowager Empress Cixi (*Tseu-Hi*) (1835–1908). The earlier painting character was maintained in its colourful drawing style, depicting characters inspired by literature, myths and legends, and without the use of calligraphy to identify the meaning of the compositions, therefore allowing the viewer to conjecture about the history's contents based on appearances — clothing, sets and characters expressions. Cf.: https://www.chinadaily.com.cn/life/2011-04/28/content_12415115.htm; <https://www.int-arch-photogramm-remote-sens-spatial-inf-sci.net/XLII-2-W5/737/2017/isprs-archives-XLII-2-W5-737-2017.pdf>

⁸Napier Island formed a bifurcation in the Pearl River that gave access to Canton.

⁹Cf.: 'The Expedition Against Canton (1847)'. Cf.: <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/694813>; *The Chinese Repository*, Vol. 16, pp. 252–265; Colburn's United Service Magazine

Le type de peinture suggère une fusion entre le modèle populaire de création libre de l'école de Suzhou⁶ — représenté par les 14 000 peintures situées dans le Long couloir du Palais d'été (*Yihe yuan*) à Beijing⁷ — et le style Mandarin, utilisé sur les œuvres destinées à l'exportation.

La bordure reprend, en les synthétisant, les éléments végétaux et symboliques de l'endroit de la feuille. Ces allégories traditionnelles de bon augure sont également utilisées sur la porcelaine Mandarin de la même époque exportée en Europe, pièces sur lesquelles les céramistes chinois associaient les formes et les styles décoratifs européens avec des scènes quotidiennes de mandarins ou des paysages avec fleurs et oiseaux, évoquant des ambiances exotiques pour le marché occidental qui en raffolait pour leur beauté décorative, et non pour leur signification.

Les brins sont lisses au niveau de la tête, et en filigrane d'argent doré et ajouré, découpé et ourlé sur toute la gorge de l'éventail. Ils présentent une décoration composée d'éléments végétaux stylisés en émail bleu et vert, ornement repris sur les panaches, en argent et en relief.

Les éventails en filigrane dotés de ce type de décoration en émail, dit « cloisonné », ont toujours été très recherchés par les Européens. Pendant la première moitié du XIXe siècle, ils étaient essentiellement produits à Macao mais, après la fin de la Première guerre de l'opium, une partie des artisans déménagea sur les îles de Honan et de Hong Kong ou encore à Shanghai.

Le thème choisi ici se rattache à la figure de Lord Napier, précurseur de la Première guerre de l'opium, comme si on y faisait l'éloge de ses actions héroïques, qui entraînèrent de grands bienfaits pour la couronne britannique, formalisés dans le Traité de Nankin. Parmi les nouvelles mesures adoptées dans le traité, signalons la fin du régime réglementé du commerce à Canton et l'ouverture de quatre nouveaux ports au commerce européen, le paiement d'une

⁶L'école de Suzhou (Hangzhou) a donné naissance à ce modèle de peinture basé sur la création libre et populaire, caractérisée par la disposition en séquence d'images peintes dans des cartouches, comme pour une bande dessinée. Très utilisée dans la décoration architecturale, cette peinture est joyeuse et colorée et prend pour thèmes la littérature classique, les mythes et légendes, entre autres.

⁷Le Long couloir du Palais d'été, œuvre classique de l'architecture chinoise, construit sous le règne de l'empereur Qianlong (r. 1735–1796), a été en partie détruit en 1860, pendant la Seconde guerre de l'opium (1856–1860). Il a été reconstruit en 1886 par l'impératrice Cixi (*Tseu-Hi*) (1835–1908), et conserve le style d'origine des peintures, présentant des dessins colorés peuplés de personnages inspirés de la littérature, des mythes et légendes, et dépourvus d'inscriptions indiquant la signification des compositions, permettant au spectateur de la deviner en s'appuyant sur les éléments figurés — vêtements, décors et expressions des personnages. Cf. https://www.chinadaily.com.cn/life/2011-04/28/content_12415115.htm; <https://www.int-arch-photogramm-remote-sens-spatial-inf-sci.net/XLII-2-W5/737/2017/isprs-archives-XLII-2-W5-737-2017.pdf>



The Chinese figures on Ersha Island, as well as the vessels depicted, suggest that this fan was produced at a time of Chinese control (ca. 1842 – 1847), probably in Macao, or even in Honan Island, to where some fan making workshops relocated following the First Opium War. ↪ TP

importante indemnisation en argent au Royaume-Uni et la cession de Hong Kong à l'Empire britannique.

L'île Napier et sa forteresse furent occupées par les Britanniques en 1841, puis rendues aux Chinois à la fin du conflit (1842). Ceux-ci s'empressèrent de reconstruire la forteresse et de la munir de canons pour la défense du double passage⁸ de la Rivière des Perles, avant d'arriver à Canton. Bien que les termes du Traité de Nankin autorisassent l'entrée des Britanniques à Canton, l'accès à la ville restait difficile. Le gouverneur de Hong Kong, John Davis (g. 1844 – 1848) finit par ordonner en 1847 une expédition punitive, qui se solda par la prise de cette forteresse et d'autres forts⁹ le long de la Rivière des Perles.

La représentation de Chinois sur l'île d'Ersha et la typologie des embarcations figurées sur l'éventail nous indiquent qu'il a été produit entre 1842 et 1847, sous la domination chinoise, probablement à Macao ou sur l'île de Honan, où s'installèrent quelques fabricants d'éventails après la Première guerre de l'opium. ↪ TP

and Naval and Military Journal, Parte 2, 1847, p. 622; 'Important News from China Capture of the Bogue Forts' in *Monmouthshire Merlin*, 3rd July 1847.

⁸L'île Napier dessine une bifurcation sur la Rivière des Perles, juste avant Canton.

⁹Cf. « The Expedition Against Canton » (1847). Cf. <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/694813>; *The Chinese Repository*, vol. 16, pp. 252 – 265; *Colburn's United Service Magazine and Naval and Military Journal*, partie 2, 1847, p. 622; « Important News from China Capture of the Bogue Forts », in *Monmouthshire Merlin*, 3 juillet 1847.

59

**'MANDARIN' FOLDING FAN — VIEW OF CANTON
(GUANGZHOU)**

Wood, lacquer, gold, paper and gouache

China, Daoguang reign, 1848–49

Diam.: 53,0 cm

F1226

59

ÉVENTAIL — VUE SUR CANTON (GUANGZHOU)

Bois, laque, or, papier et gouache

Chine, règne de Daoguang, 1848–49

Diam.: 53,0 cm

F1226



Nineteenth century, Daoguang reign (1820–1850), 'Mandarin' handheld fan. Of folding semi-circular type and decorated with an exuberant topographic scene depicting Canton (Guangzhou), it is accompanied by its original storage case.

The monture is composed of fourteen lacquered and gilt wooden ribs and two guards — joined by a metal riveted head — and a double, pleated and starched paper leaf of gouache painted decoration.

Centrally placed on the fan's main face a panoramic view of the Port of Canton. On the foreground the Pearl River, busy with Chinese and foreign vessels and, clearly visible on the riverbank, four of the thirteen foreign trading outposts and their gardens. From left to right, and identified by their respective flags, the American, French, British and Dutch compounds, the latter flag with inverted colours. Clearly emerging from the British garden, the church is identifiable by its window openings and whitewashed volumes.

The trading outposts' buildings, also known as factories or Hong, denote a clear oriental influence. In 1840 the buildings win-

Éventail chinois de type «Mandarin», fabriqué au XIXe siècle sous le règne de l'empereur Daoguang. Présentant un format semi-circulaire plissé, on y découvre une scène topographique exubérante représentant Canton (Guangzhou). Il conserve encore son étui d'origine.

Cet éventail est constitué de quatorze brins et deux panaches en bois laqué noir et décoré d'or, réunis par anneau fixé par un rivet métallique, ainsi que de deux feuilles de papier superposées, pliées et recouvertes de gomme, peintes à la gouache.

Sur le côté principal de la feuille se distingue une grande vue panoramique du port de Canton. Au premier plan, on voit la Rivière des Perles remplie de bateaux chinois et étrangers, et, près de la rive, quatre des treize factoreries et leurs jardins. Les drapeaux identifient, de gauche à droite, les factoreries américaine, française, britannique et hollandaise (aux couleurs inversées). Dans le jardin du comptoir commercial anglais, on aperçoit l'église, que l'on reconnaît à ses fenêtres et à sa forme blanche.

Les bâtiments des factoreries, que l'on appelle aussi *hongs*, affichent une influence occidentale évidente. En 1840, leurs fenêtres



dows were fitted with bamboo blinds — to filter the sun and cool the atmosphere — and in 1848 the church was built. Considering that the ‘Clubhouse’ and the ‘Boathouse’ are still absent, both iconic landmarks built in the late 1840’s close to the river and neighbouring the American compound garden — and often mentioned by traders and portrayed in contemporary paintings¹ — it is possible to conclude that this image was produced in approximately 1848–1849.

Huddled along the river a variety of Chinese vessels such as sampan — with curved, matting covered cabins driven by traders that, beyond selling their wares, would provide a range of services to both indigenous and foreign communities; junks, some of considerable tonnage — keel vessels of fully battened sails that carried cargo and passengers; official vessels known as ‘mandarin ships’, of various shapes and sizes and identifiable by their numerous oars; *Tanka* — wide stern vessels, narrowing towards the bow, part covered by vine matting supported by a bamboo structure. These were usually steered by women and destined to passenger transport, although they could also be converted into coastal abodes while moored by the river banks.

Amongst the density of trading and passenger vessels, two ‘Flower Boats’, easily recognisable by their two storey cabins of prominent entrance arches, by their green coloured decoration and by the trellis panels in the bedrooms and reception areas. With their rounded sterns and flat platforms with no masts or

été munies de persiennes en nattes, afin de filtrer la lumière du soleil et rafraîchir l’intérieur des pièces. En 1848, une église a été construite. Cependant, l’absence du Clubhouse et du Boathouse, lieux emblématiques érigés à la fin des années 1840 au bord de la rivière, juste à côté du comptoir américain — à en croire des récits de marchands et des peintures de l’époque¹ — nous permet de conclure que cette vue de Canton a été peinte en 1848–1849.

Sur la rivière, on aperçoit plusieurs types de bateaux chinois, comme des sampans — avec leur compartiment arqué recouvert de nattes, conduites par des marchands qui, en plus de vendre leurs articles, proposaient des services variés aux Chinois et aux Occidentaux —, des jonques, dont certaines de grand tonnage — bateaux à quille comportant des voiles en lattes, utilisés pour le commerce et pour transporter des passagers —, des embarcations officielles, les « bateaux mandarins », de plusieurs formes et tailles, que l’on reconnaît à leurs multiples rames latérales, et des *tankas* — bateaux à la poupe large et à la proue étroite, partiellement recouverts de nattes en osier appuyées sur une structure en bambou, habituellement conduits par des femmes et destinés au transport de passagers, mais pouvant aussi se transformer en habitations côtières, amarrées à quai.

Signalons également deux « bateaux de fleurs » (*Flower boats*), qui se distinguent par leur arc d’entrée proéminent, ainsi que par leurs fenêtres revêtues de tissu peint dans la zone des chambres et

¹ Described in George Preble from U.S. Navy in 1853. Cf. CONNER, Patrick, *Op. cit.* p. 204 and depicted in various paintings dated to ca. 1850. Ex.: *The hongts of Canton*, by the painter Tingqua (1809–1870) or studio. Cf. CONNER, Patrick, *Op. cit.* p. 202, fig. 7.20; <http://gotheborg.com/glossary/tingqua.shtml>.

¹ On en trouve la description par George Preble de l’U.S. Navy, en 1853 — Cf. CONNER, Patrick, *Op. cit.* p. 204 —, et leur représentation sur plusieurs peintures des années 1850. Ex.: *The hongts of Canton*, du peintre Tingqua (1809–1870) ou de son atelier. Cf. CONNER, Patrick, *Op. cit.* p. 202, fig. 7.20.

sails, they were slow moving vessels propelled by long oars. The contemporary fascination for these boats related to their purpose as luxurious brothels, which also served scrumptious meals with musical accompaniment. In night darkness their lit lanterns would make them easily recognisable.

To complete the scene two steam ships, one of English red ensign and black hull, the other white of United States of America flag. Their presence is an important clue for the painting dating, as the Hong Kong / Canton fluvial link was started in 1848 by the Hong Kong and Canton Steam Packet Company, with two ships.

This Guangzhou landscape is framed by an oval cartouche of Buddhist and Confucian decorative elements such as oriental floral and foliage motifs and auspicious symbols in shades of green, pink, aubergine, orange, yellow and blue, similarly to contemporary 'Famille Rose' and 'Canton' porcelain decoration, on a beige background.

Standing out from these frames, the books of erudition and science; the fly whisk, the attribute of greater deities; the frog of unattainable; the precious vase of abundance, associated to the teachings of Buddha; the shell, a good augur emblem; the lantern, symbol of happiness and festivity; the peony, queen of flowers; the lotus flower, much liked by Chinese people and an allusion to Summer.

These elements are repeated on the border surrounding the fan leaf, in association to others, such as the eternal knot, a symbol of infinite knowledge; the swastika, a symbol of longevity and the pair of coins (*shuang quan*), a symbol of wealth.

On the obverse, filling the whole leaf surface, a scene centred on a pavilion with various figures around a table and dressed in ancient Han attire. The male figures stand out by their Jurchen or Manchu tonsure — bald head, with long braid at the nape and Mandarin cap of red tassel.

As is usual in this type of depiction, the scene is centred on a river — source of life and prosperity — that edges the lower margins of the composition, and on the faraway mountains, which create a connection between earth and heaven, the conscience of eternity. The encircling decorative border repeats the same symbolic foliage motifs adopted at the front, but on a blue ground instead.

On the fan sticks, of gilt decoration on a black lacquered ground, a depiction of a river edge garden populated by five Chinese figures and encircled by a fence, linking a pavilion to entry gates. A double outlined lobate band frames the scene, separating it from a field of flowers, foliage branches and stylised peaches (*táozǐ* 桃子) — traditionally associated to longevity and immortality — on a dotted background. These diverge from a centrally placed butterfly (*hudié* 蝴蝶), in an allusion to happiness, summer and frivolous and sensual pleasures.

de la réception. Ils comportent une poupe recourbée et une longue plate – forme, sans mât ni voile, et avancent lentement, grâce à de longues rames. Ces embarcations exerçaient une grande fascination sur la population, car elles abritaient de luxueux bordels flottants, où l'on pouvait également déguster de succulents repas en musique. La nuit, on les apercevait de loin grâce à de gigantesques lanternes suspendues.

Deux bateaux à vapeur complètent ce décor, l'un à coque noire et pavillon anglais (*Red ensign*), l'autre blanc et arborant le drapeau américain. Leur présence est un indice décisif pour dater la peinture, car la liaison entre Hong Kong et Canton fut établie à partir de 1848 par la *Hong Kong and Canton Steam Packet Company*, au moyen de deux vapeurs.

Ce paysage de Guangzhou s'insère dans un cartouche ovale, avec, de part et d'autre, des ornements bouddhistes et confucianistes, tels que des motifs orientaux végétaux et des symboles de bon augure, dans des tons de vert, violet, orange, jaune et bleu, semblables à ceux qui figuraient sur la porcelaine de l'époque de la famille rose et Mandarin, sur fond beige. On y distingue notamment les livres de l'érudition et de la science, le chasse-mouche, attribut des grandes divinités, le crapaud de l'inaccessible, la précieuse cruche de l'abondance, associée aux enseignements de Bouddha, le coquillage, symbole de bon augure, la lanterne, signe de joie et de festivité, la pivoine, reine des fleurs, ou encore la fleur de lotus, très appréciée du peuple chinois et emblème de l'été.

Ces éléments sont repris dans le galon qui fait tout le tour de la feuille, associés à d'autres comme le nœud sans fin, symbole de la connaissance infinie, la svastika, emblème de la longévité, et les deux sapèques (*shuang quan*), signe de richesse.

L'envers de la feuille est entièrement occupé par une scène dans un pavillon avec plusieurs personnages autour d'une table, portant le costume de la période Han. Les hommes se distinguent par leur coiffure *jurchen* ou mandchoue — tête rasée et cheveux tressés à l'arrière de la nuque, chapeau mandarin à pompon rouge.

Comme c'est souvent le cas sur ce type de représentation, ce décor est entouré par la rivière — source de vie et de prospérité — qui ourle les bords inférieurs de la feuille, et par les montagnes au loin, qui font la liaison entre la terre et le ciel, symbolisant la conscience de l'éternité.

Le galon entourant la feuille reprend les mêmes éléments végétaux et symboliques que sur l'endroit, sur fond bleu.

Les brins sont recouverts de laque noire et ornés d'or : on y découvre le dessin d'un jardin au bord d'une rivière, peuplé de Chinois et entouré d'une clôture reliant le pavillon central aux portes d'entrées. On y voit cinq personnages au bord de la rivière. La bordure qui délimite la scène est double et polylobée, entourée d'une bande parsemée de fleurs et de branchages, avec des pêches

This iconography is reinforced on the guards, which are populated by male figures, butterflies and sun shaped flowers.

The fan is stored in a rectangular lacquered wooden case, its cover decorated with double lobate cartouches, each with two gilt male figures within gardens. Standing out from one scene a pavilion with a Chinese coin — symbol of wealth and one of the eight 'precious things'. On the other a man converses with a seated figure. On the case remaining outer surfaces, decoration of stylised foliage elements.

The inner lid is lined in gouache painted blue silk, with allegorical motifs, namely bats, pearls and fish amongst green foliage and pink flowers.

The chronological dating of this fan depicting a view of Canton is defined by the church building date (1848) and the absence of both the 'Clubhouse' and the 'Boathouse' to be erected towards the end of the decade. This depiction is coherent with the remaining decoration of this fan, whose iconography is contemporary to Emperor Daoguang (1820 – 1850), who, at this time, was regent of China. *TP*

stylisées (táozi 桃子) — traditionnellement associées à la longévité et à l'immortalité, — qui se déroulent à partir d'un papillon (hudié 蝴蝶) — allusion à la joie, à l'été et aux plaisirs frivoles et sensuels, le tout sur fond pointillé.

L'iconographie des brins est reprise sur les panaches de l'éventail, où le verger présente une figure masculine, un papillon et une fleur en forme de soleil.

Cet éventail se range et se transporte dans un étui rectangulaire en bois laqué. Sur le couvercle de l'étui figurent quatre personnages masculins dessinés en or dans un jardin, à l'intérieur d'un double registre ovale polylobé. Dans l'un des tableaux, on aperçoit un pavillon orné d'une sapèque — symbole de richesse et l'un des « Huit objets précieux » — et, dans l'autre, deux personnages en conversation, l'un debout et l'autre assis. Les parois extérieures de l'étui sont décorées d'éléments végétaux stylisés.

L'intérieur du couvercle est recouvert de soie bleue et décoré à la gouache, sous forme de panneau central entouré d'une bordure verte et blanche, contenant plusieurs motifs allégoriques, comme des chauves-souris, des perles et des poissons, au milieu de feuilles vertes et de fleurs dans des tons de rose.

On peut dater précisément la production de cet éventail représentant une vue panoramique de Canton grâce à la date de construction de l'église (1848) et à l'absence du Clubhouse et du Boathouse, tous deux construits à la fin des années 1840. Cette représentation est cohérente avec la décoration du reste de la pièce, typique de l'époque de l'empereur Daoguang (1820 – 1850), qui régnait alors sur la Chine. *TP*



Japan Lacquerware and Namban art

Japon Art Namban et laques

The Portuguese or *namban-jin* (Southern Barbarians as the Japanese called them) were the first Europeans to reach the Japanese archipelago. The two countries established an intense cultural and artistic relationship between 1543 and 1639, until the expulsion of the Portuguese. Namban art was thus born, a style which, in the strict aesthetic level, reflects the contacts between these two peoples and the resulting artistic exchange, an artform where the Southern Barbarians are often portrayed as theme and motif.

Trade and Christianity are inextricably linked. The commissioning of luxurious objects by Europeans and the adherence of Japanese society to Christianity, which gave rise more specifically to *kirishitan* (Christian) art — an extension of Namban art itself —, contributed to the prosperity achieved by the so-called 'Japan Run'.

It was during the Momoyama period (1573–1603), that the Jesuits had one of their greatest successes in Japan. Skilfully, they began to convert the elites: they knew that by convincing the *daimyos* (warlords and rich landowners) to embrace Christianity, all of their subjects would soon follow. To reach greater acceptance, the Jesuits strive to adapt the needs of the Christian cult to Japanese traditions, a flexibility that contributed fruitfully to the further strengthening of the connections between the two peoples.

The symbiosis between the objects brought by the Portuguese, some very different from the ones used in Japanese households, and in reverse, the Japanese objects, shapes and materials, such as lacquerware and their sophisticated decorations, which the Portuguese admired, gave rise to very particular artworks, which stem from an artisanal production circumscribed to the Japanese archipelago.

Les Portugais — ou *Namban-jin* (« Barbares du Sud »), comme les appelaient les Japonais — furent les premiers Européens à arriver à l'archipel du Japon. Les deux pays établirent d'intenses relations culturelles et artistiques entre 1543 et 1639, date de l'expulsion des Portugais. Ainsi naquit l'art *Namban* dont l'esthétique reflète les contacts entre les deux peuples et le dialogue artistique conséquent, donnant lieu à des ouvrages où les « Barbares du Sud » sont fréquemment représentés.

L'activité commerciale et la christianisation étaient intrinsèquement liées. Les commandes de luxueux objets faites par les Européens et l'implantation du Christianisme dans la société japonaise, qui donna notamment naissance à l'art *Kirishitan* (chrétien) — une extension de l'art *Namban* —, participèrent à l'essor de la « Route du Japon ».

C'est à l'époque Momoyama (1573–1603) que les Jésuites connurent au Japon un de leur plus grands succès. Ingénieusement, ils commencèrent par convertir les élites, sachant qu'une fois les *daimyos* (grands seigneurs de la guerre et propriétaires terriens) convaincus d'embrasser le Christianisme, les autres sujets suivraient tous l'exemple. Afin de garantir l'adhésion des autochtones, les prêtres de la Compagnie de Jésus adaptèrent les nécessités du culte aux traditions japonaises. Cette perméabilité contribua fructueusement au resserrement des liens entre les deux peuples.

La symbiose entre les pièces amenées par les Portugais, bien différentes de ce qui existait jusque-là au Japon, et, inversement, les objets, les formes et les matériaux nippons, comme la laque et les décorations raffinées très admirées des Portugais, engendra



Map of Japan and Korea, L. Teixeira, 1595.
 Carte du Japon et de la Corée, L. Teixeira, 1595.

The millenary art of Japanese painted and lacquered screens would soon adopt the representation of the *namban-jin*, while Japanese-style painting became deeply influenced by the modes and representation as seen from European prints. Liturgical implements and devotional statuettes — such as Japanese-Portuguese (in the so-called ‘Nippo-Portuguese’ style) carved ivory figurines of Christ such as the one discussed here — include caskets, chests, the well-known lecterns and pyxes, European in design and Japanese in decoration, coated in lacquer and featuring Japanese decorative schemes, with some featuring the emblem of the religious orders which commissioned them, all highlight the artistic and cultural links between these two cultures. ✓

des œuvres très particulières, fruits d’une production artisanale circonscrite à l’archipel du Japon.

Ainsi, l’art millénaire japonais de la peinture des paravents laqués se mit à inclure la représentation des *Namban-jin*, tandis que la peinture nipponne assimilait les modes de représentations des gravures européennes. Cet étroit dialogue entre les deux cultures surgit également sur les instruments de culte, qu’il s’agisse de statuettes d’ivoire — comme le Christ nippo-portugais que nous présentons ici —, de coffrets ou des fameux lutrins d’autel et boîtes à hosties au dessin européen et à la décoration japonaise comprenant laques et ornements nippons, et souvent pourvus de l’emblème des ordres commanditaires. ✓

60

NONKO (ATTR.) — RAKU SAKE BOTTLE

HAKOGAKI: ATTR. TO NONKO BY GENGENSAI, MASTER OF URASENKE TEA SCHOOL (1810–1877)

Red raku ware, glazed stoneware

Japan, Kyoto, Edo period

Dim.: 17.0 × 20.0 × 20.0 cm

F1353

Provenance: Saiuchi Kyushiro, Japan.

Exhibited: 'Winds From Afar: Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto', The Museum of Kyoto, March and Tobacco & Salt Museum, Tokyo, May 2000.



This sake bottle, or rather, this display bottle (*kazarimono*) not destined for practical use, is defined by its globular shaped body, resembling a pomegranate (*zakuro*), and by the two male figures, possibly drunken 'Southern barbarians', or *namban-jin*, holding firmly onto it.¹

Hand moulded with expressive naturalism, it is made from iron-rich red stoneware (*juraku*) clay, coated in glossy, transparent lead glaze, and low-fired in an indoor kiln (*uchigama*). Similarly to other early-seventeenth century *raku* pieces, which were removed from the kiln while still glowing hot and allowed to cool in the open air, this bottle features glossy lead glazing and high-quality finishing. It was most probably designed for displaying in an alcove, its iconography ensuring its importance as a conversation piece.

Presented in a double box, the protective inner case in which it is stored features an inscription in its cover that reads: 'Europeans holding onto the hot water [or liquid] bottle, this design

¹Published in: TATSURO, Akai (ed.), *Winds from Afar. Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto* (cat.), Kyoto, 2000, p. 44, cat. 2.17 (catalogue entry by Yasumasa Oka).

60

NONKO (ATTR.) — BOUTEILLE DE SAKÉ RAKU

HAKOGAKI: ATTR. À NONKO PAR GENGENSAI, MAÎTRE DE L'ÉCOLE DE THÉ URASENKE (1810–1877)

Céramique rouge raku, grès émaillé

Japon, Kyoto, période Edo

Dim. : 17,0 × 20,0 × 20,0 cm

F1353

Provenance: Saiuchi Kyushiro, Japon.

Exposé: « Winds from Afar: Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto », Musée de Kyoto, Mars 2000 et Tobacco & Salt Museum, Tokyo, Mai 2000.

Cette bouteille de saké se destinait, non pas à l'usage, mais à la présentation (*kazarimono*) de cet alcool, avec son corps globulaire en forme de bourse rappelant une grenade (*zakuro*), sur lequel sont représentées deux figures masculines, peut-être deux « Barbares du Sud » ou *namban-jin* ivres, s'agrippant fermement à lui.¹

Modelée à la main et sculptée avec naturalisme et expressivité, cette pièce est fabriquée en argile rouge riche en fer (*juraku*) revêtue d'émail de plomb transparent et brillant, ayant été l'objet d'une cuisson à basse température dans un four intérieur (*uchigama*).

À l'image d'autres pièces de *raku* du début du XVIIe siècle, technique qui demandait de retirer les pièces du four alors qu'elles étaient encore brûlantes pour qu'elles refroidissent en plein air, cette bouteille est recouverte d'une glaçure de plomb brillant et présente des finitions de très haute qualité. Produite pour être exhibée dans une alcôve, elle arbore une iconographie qui la plaçait certainement au centre des conversations.

La boîte de transport présente un *hakogaki*, ou inscription d'authentification, sur le couvercle et sur une face latérale disant « Banjin onko no katachini yoru, tokokazari-hin », ce qui signifie : « Européens tenant une bouteille d'eau chaude [ou liquide], objet d'exhibition pour alcôve. » Pour renforcer la protection de l'objet, cette boîte est placée à l'intérieur d'une autre, sur laquelle cette inscription est reprise.

L'intérieur du couvercle de la boîte intérieure présente un autre *hakogaki*, « Bankoku tojin, onko no katachi ni yoru, Nonko

¹Publié dans TATSURO, Akai (éd.), *Winds from Afar. Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto* (cat.), Kyoto, 2000, p. 44, cat. 2.17 (notice de Yasumasa Oka).





made by Nonko. [signed:] Gengensai'. Gensensai Seichu Soshitsu (1810–1877) was the eleventh-generation master of the Urasenke tea school, who authenticated other works by Nonko. Another authentication note (*hakogaki*) inscribed to the base of the same protective case, informs: 'Acquired this piece in the eleventh month, Meiji 29 [1896], representative, Rikimaru [probably the shop's name]'. Another *hakogaki*, written on the inner case cover, informs: 'Europeans holding onto a hot water [or liquid] bottle, an alcove display item'.

Gengensai's most important caption however, states that the potter responsible for the making of this sake bottle was Nonko, name by which Raku Donyu, or Kichizaemon III (1599–1656), was known in his lifetime. Nonko was the third-generation *raku* master from the Raku family. Grandson of Chojiro, the founder of the Raku family and kiln, Nonko is considered the most innovative *raku* potter, having introduced new styles into these wares.²

He is renowned for the use of white or transparent glazes over black glazes, and for applying thick layers of glossy glazes. According to an almost hagiographic official version, the production of the earliest *raku* wares is closely interlinked with tea drinking, and with the 16th century development of the *wabi-cha* tradition of the tea ceremony (*chanoyu*), by Sen no Rikyu (1522–1591). This Japanese tea master was involved in the building of Kyoto's Jurakudai Palace

²Regarding Nonko, see: PITELKA, Morgan, *Handmade Culture. Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners in Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005, pp. 49–53. Excepting tea bowls normally produced in white clay and proudly marked with the 'raku' stamp, pieces attributed to Nonko do include serving plates.

kokoni mozou, Gengensai»: «Européens tenant une bouteille d'eau chaude [ou liquide], modèle fait par Nonko. [Signé:] Gengensai.» Gengensai Seichu Soshitsu (1810–1877) était le maître de la onzième génération de l'école de la cérémonie du thé Urasenke, responsable de l'identification de plusieurs œuvres de Nonko.

Sur une autre inscription d'authentification figurant sur la base de cette boîte, on lit «Meiji nijuku-nen juichigatsu korewo motomu, dairi, Rikimaru», autrement dit, «Pièce acquise le onzième mois, Meiji 29 [i.e., 1896], représentant, Rikimaru [nom de la boutique ?].»

L'inscription principale, de la main de Gengensai, affirme que le potier ayant fabriqué cette bouteille de saké est Nonko, nom sous lequel Raku Donyu ou Kichizaemon III (1599–1656) était connu de son vivant. Nonko appartient à la troisième génération de maîtres *raku* de la famille Raku. Petit-fils de Chojiro, fondateur de la dynastie et du style *raku*, Nonko est considéré comme le potier *raku* le plus innovateur, créateur d'un nouveau style de pièces *raku*.² Il est connu pour son usage de glaçures blanches ou transparentes sur la glaçure noire et pour son application de glaçures brillantes en couches épaisses.

Selon la version officielle, quasi hagiographique, la production des premières pièces *raku* est étroitement liée à la consommation de thé et au développement, au XVI^e siècle, de la

²À propos de Nonko, voir PITELKA, Morgan, *Handmade Culture. Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners in Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005, pp. 49–53. Outre les bols à thé habituellement fabriqués en argile blanche et fièrement marqués du sceau «raku», les pièces attribuées avec certitude à Nonko incluent des plats.



(1586), under the command of Toyotomi Hideyoshi (1537 – 1598), the feudal warlord regarded as Japan’s second ‘Great Unifier’.

According to traditional tales, discredited by research and archaeological evidence, Rikyu, who served as the palace’s tea master, had the foreigner tile-maker Chojiro producing handcrafted tea bowls. These cutting-edge bowls, basic and rather rustic, became known as *ima-yaki*, or ‘contemporary wares’, or as *juraku-yaki*, from the local red clay (*juraku*) that was used in the making of earlier pieces. Still according to the tale, it was only afterwards, once Toyotomi Hideyoshi had presented Chojiro with a seal featuring the Chinese character for *raku* — or enjoyment — that such production was named *raku-yaki*, or *raku* ware. *Raku* would thus turn into the name of the family that produced this type of ceramics, but the word is now used as a generic term to refer to a ceramic technique popularized throughout the world. In fact, the earliest *raku* wares seem to have been produced by Chinese potters working in the Kyoto region, and it was only in the early-17th century, in the so called ‘Kyoto Renaissance’, that the *Raku* kiln, managed by Chojiro’s descendants, namely by Nonko, reached its dominance, under the patronage of Sen no Rikyu’s grandson and great-grandsons.

Once the globalization process became irreversible by the Portuguese 15th century exploration of the uncharted seas, and by the crossing of Africa’s southernmost tip that led them to India in 1498, new intercontinental trading routes would be open to the exchange of luxury goods, foodstuffs, plants, animals, technology, religion, and ideas. Japan would be of the last lands to be reached by the Portuguese, the earliest contacts dating from 1543 in Tanegashima, a small island to the south of the archipelago. This

tradition *wabi-cha* de la cérémonie du thé (*chanoyu*) par Sen no Rikyu (1522 – 1591). Ce maître de thé japonais est associé à la construction du palais Jurakudai (1586) à Kyoto, sur ordre de Toyotomi Hideyoshi (1537 – 1598), seigneur féodal de la guerre considéré comme le deuxième grand unificateur du Japon. Selon la légende traditionnelle — aujourd’hui démentie par des trouvailles archéologiques et des recherches récentes — Rikyu, qui servit comme maître de thé au palais, aurait demandé au potier étranger Chojiro de produire des bols à thé fabriqués à la main. Ces pièces d’avant-garde, simples et rustiques, furent appelées *ima-yaki* (« céramique contemporaine ») ou *juraku-yaki*, du nom de l’argile rouge locale (*juraku*) déjà utilisée pour des objets plus anciens. Toujours selon la légende, Toyotomi Hideyoshi aurait ensuite offert à Chojiro un sceau portant le caractère chinois signifiant *raku* (« plaisir » ou « confort ») et cette production aurait pris le nom de *raku-yaki* ou « céramique *raku* ». *Raku* serait alors devenu le nom de la famille ayant produit ce type de céramique. Aujourd’hui, le mot est employé de manière généraliste pour désigner un type de technique de céramique devenu populaire dans le monde entier.

En réalité, il semblerait que les premières pièces *raku* aient été produites par des céramistes chinois qui travaillaient dans les alentours de Kyoto. Ce n’est qu’au début du XVIIe siècle, lors de la période de la « Renaissance de Kyoto », que le four *raku*, opéré par les descendants de Chojiro — dont Nonko —, connut son apogée, principalement en vertu du patronage du petit-fils et des arrière-petits-fils de Sen no Rikyu.

Lorsque les Portugais commencèrent à explorer les mers inconnues au XVe siècle, le processus de mondialisation devint



contact would have enormous consequences for Japan, pushing it into a new era, after centuries of semi-isolation.

In addition to Chinese raw silk, lacquers, and Chinese ceramics for exchanging with Japanese silver, the large Portuguese black ships (*kurofane*), the main motifs depicted on contemporary Namban screens produced for cosmopolitan local merchants and businessmen, also carried wine. It is thus unsurprising that the perceived Portuguese fondness for wine, and for the excesses it provoked, opposed to Japanese restraint and polite manners, would be caricatured by the Japanese potter. The portrayal of 'Southern barbarians' or *namban-jin*, on contemporary objects was often stereotyped and caricatural, in a manner that was deeply rooted in ancient Japanese art. With their unusual attire of short baggy breeches, or *kurusan*, from the Portuguese 'calção', and bizarre practices, these foreigners were depicted with long 'barbarian' noses.

Regardless of its origin, either from the Raku family or not, this rare sake bottle, conceived as a display object featuring Europeans, stands out as a powerful testimony to the vitality of the *namban-jin* theme as a cosmopolitan subject in early-17th century Kyoto. As does also another object of identical chronology, a glazed stoneware candle stick fashioned as a European figure of Oribe type — introduced by the master potter Furuta Oribe (1543 /44 – 1615), and most certainly produced in the Province of Mino —, now kept in the Suntory Museum of Art, in Tokyo.³ Unlike our bottle, other similar candlesticks from this production do survive, some handed down as heirlooms through the generations or exhumed by the archaeologists. *HMC*

³See: MURASE, Miyeko (ed.), *Turning Point. Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 122, cat. 46 (catalogue entry by Misato Shomura).

irréversible. En 1498, les marins et les explorateurs passèrent le cap de l'extrême sud de l'Afrique et trouvèrent enfin une route maritime vers l'Inde. De nouvelles routes commerciales intercontinentales furent ouvertes, favorisant l'échange et le partage de biens de luxe, d'aliments, de plantes, d'animaux, de technologies, de religions et d'idées.

Le Japon fut l'un des derniers pays atteints par les Portugais. Les premiers contacts eurent lieu en 1543 à Tanega-shima, une petite île du sud de l'archipel. L'arrivée des Portugais fut lourde de conséquences pour le Japon, forçant le pays à entrer dans une nouvelle ère après des siècles de semi-isolement.

Les grands navires noirs de commerce des Portugais (*kurofune*), principal motif représenté sur les paravents *Namban* produits à cette période pour des marchands et des hommes d'affaires cosmopolites locaux, apportaient de la soie crue, des laques, de la céramique chinoise vendues sur place contre de l'argent japonais, mais aussi du vin. Rien d'étonnant donc à ce que le goût portugais pour ce breuvage et les excès qu'il provoquait, contrastant fortement avec la retenue et les bonnes manières japonaises, fussent caricaturalement représentés par le potier japonais.

La représentation des « barbares du Sud » ou *namban-jin* que l'on découvre sur des objets de cette période tient toujours du stéréotype et de la caricature, profondément enracinée dans l'art ancien japonais : les Portugais et autres Européens apparaissent revêtus de leurs étranges habits (pantalon court et large, ou *kurusan*, du portugais « calção ») et pratiquant leurs habitudes bizarres, affublés de leur typiques nez long de « barbares ».

Qu'elle ait été ou non produite par la famille de potiers Raku, cette rare et importante bouteille de saké, ou objet d'exhibition représentant des Européens, est un puissant témoignage de la vitalité du thème cosmopolite du *namban-jin* à Kyoto au début du XVIIe siècle.

On peut la comparer à un autre objet de la même période, un chandelier en grès émaillé en forme d'Européen, produit dans la province de Mino et rattaché au style Oribe — introduit par le maître potier Furuta Oribe (1543 /44 – 1615) —, conservé au Suntory Museum of Art, à Tokyo.³ Contrairement à notre bouteille, il existe d'autres chandeliers similaires issus de cette production, hérités de génération en génération ou exhumés lors de fouilles archéologiques. *HMC*

³Voir: MURASE, Miyeko (éd.), *Turning Point. Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 122, cat. 46 (notice de Misato Shomura).



61

NAMBAN BOX WITH THREE PORTUGUESE FIGURES

Lacquer, polychromy, and gold

Japan, Edo period (1615–1868), c. 1860?

Dim.: 7,5 × 7,0 × 7,0 cm

F1328



A rare, lacquered, polychrome, and gilt cylindrical shaped Namban box. Profusely decorated, it features three Portuguese figures in western attire characteristic of the 16th century, from which stand out the gallingaskins (very loose trousers) and the tall hats. A river, together with cherry blossoms (*Sakura*), both popular motifs towards the end of the Edo Period and overtly used on *Kosode*¹, supplement the container ornamental composition.

On the cover surface, a group of four adjacent squares, one enclosing a Cross of Christ, and the others what might correspond

¹ Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan: thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., 2001, p. 49.

61

BOÎTE NAMBAN AVEC TROIS FIGURES DE PORTUGAIS

Laque avec pigments et dorée

Japon, Époque d'Edo (1615–1868), ca. 1860?

Dim. : 7,5 × 7,0 × 7,0 cm

F1328



Rare boîte namban à la forme cylindrique laquée et dorée. Abondamment décorée, elle arbore la représentation de trois figures de Portugais vêtus de leur costume occidental typique du XVI^e siècle, avec pantalon large et chapeau haut caractéristiques, complétés par la représentation d'une rivière et de fleurs de cerisiers (*sakura*), motifs très populaires à la fin de l'époque d'Edo et décorant ostensiblement les *kosode*.¹

Le couvercle de cette boîte est orné d'une bordure de motifs végétaux, entourant, au centre, la représentation ou l'interprétation d'un blason clairement portugais, à en juger par la croix du Christ et les autres formes géométriques typiques de l'héraldique lusitanienne.

Bien que les éléments décoratifs de cette pièce fassent référence à une période où les Portugais venaient tout juste d'arriver au Japon, au XVI^e siècle, leur association à la représentation d'une rivière et de fleurs de cerisier est plus tardive ; ces motifs gagnent

¹ Cf. BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan: thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., 2001, p. 49.





to a local interpretation of a possibly Portuguese geometrized armorial shield, framed by a border of stylized cherry blossoms.

Even though some of these decorative elements allude to the 16th century period, when the Portuguese had just landed in Japan, others became popular in the 1860s, as expressions of the collective memories of Japanese artisans' experiences during the *Sakoku*², in a marked fusion between western and eastern art.

The Edo Period was defined by the circulation of lacquer work's artistic techniques through the Japanese regions that did not carry such tradition. The Edo Shogunate capital city, modern day Tokyo, would eventually accommodate the Daimyo urban homes, in the areas surrounding the castle, and consequently the various lacquer artisans' workshops that would turn this city into the evident rival of Kyoto, the Imperial capital. ↗ BMS

² The *Sakoku*, or the 'chained country' policy, was a measure imposed by The Shogun Tokugawa Iemitsu (1604–1651), that closed the Japanese territory to the outside world, banishing all Christians and westerners. Only the Dutch were allowed to remain, although restricted to their trading outpost at the Island of Dejima off the coast of Nagasaki.

en popularité au XIXe siècle, évoquant l'esprit de mémoire collective dont les artisans japonais firent preuve à la période du *Sakoku*.²

L'époque d'Edo fut marquée par la diffusion des techniques artistiques de la laque vers les régions du Japon qui ne comportaient pas encore cette tradition. La capitale du shogunat, Edo (actuelle Tokyo), se mit à accueillir, autour du château, les résidences urbaines des daimyos et, par conséquent, les ateliers des divers artistes laqueurs. La ville commença à rivaliser avec la capitale impériale Kyoto.

Exprimant cette fusion entre l'art occidental et l'art oriental, cette boîte associe des éléments figuratifs portugais – comme le blason et les figures humaines en costume — et d'autres typiquement japonais — comme les symboles naturels des *sakura* et de la rivière. ↗ BMS

² Le *Sakoku*, ou la politique de fermeture du pays, fut une mesure implantée par le shogun Tokugawa Iemitsu (1604–1651), qui isola le territoire japonais du reste du monde après en avoir expulsé tous les chrétiens et occidentaux. Les seuls étrangers autorisés à rester furent les Néerlandais, confinés à leur comptoir sur l'île de Dejima, au large de Nagasaki.

62

A NAMBAN FOLDING LACQUERED DAIS TABLE

Lacquered wood, mother-of-pearl and gold; gilt copper
Japan, Momoyama Period, late 16th century

Dim.: 36.2 × 56.5 × 43.5 cm

F1220

Provenance: Private collection, Lisbon.

Exhibited: 'Portugal, Jesuits, and Japan', McMullen Museum of Art, Boston (cat. no. 42); 'Namban Commissions, The Portuguese in Modern Age Japan', Museu do Oriente, Lisbon, 2010 (cat. pp. 146–50).

Published: IMPEY, Oliver, Jörg, Christiaan J. A., 'Japanese Export Lacquer, 1580–1850', Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196; IMPEY, Oliver, 'After The Barbarians', Lisbon, 2003, pp. 78–83.

This small, low rectangular folding table, to be set on a raised platform or dais, is made from wood lacquered in black (*urushi*), decorated in gold (*maki-e*) and inlaid with mother-of-pearl (*raden*).¹ Featuring bow-shaped folding trestle legs, ideal for easy transportation, it is set with gilt copper fittings (*kazarikanagu*), finely chased with floral motifs over a punched ground known as 'fish roe' (*nanakoji*). These comprise the highly elaborate corner fittings decorated with tree peonies and a chequered pattern that emulates the inlay pattern of the bevelled edges of the rectangular top, the lock plate (*aimeita*) in the shape of a chrysanthemum flower with large leaves of the drawer, and the chrysanthemum-shaped hooks that secure the trestle to the frieze when the table is erected. The carpet-like decoration of the top consists of a broad border with the typical 'endless pearl' pattern called *shippotsunagi*, a narrow border with a triangular pattern, and a centre filed with is partitioned in four by a large stepped cross in a chequered pattern. The resulting four stepped medallions, radially oriented, are decorated with flowering trees with birds and animals, namely a pair of hares which points, not surprisingly, to the marital, female nature of this object, used in a feminine context in Iberian households. The flowering trees and plants include Chinese bellflower or *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*), Japanese maple or *momizi* (*Acer palmatum*), Japanese camellia, *tsubaki* or *wabisuke* (*Camellia japonica*), and Mandarin

¹ Published in IMPEY, Oliver, et al., *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art* (cat.), London and Lisbon, WELSH, Jorge, *Porcelana Oriental e Obras de Arte*, 2003, pp. 78–83, cat. 11; and IMPEY, Oliver; JÖRG, Christiaan J. A., *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196.

62

TABLE D'ESTRADE PLIABLE NAMBAN

Bois, laque, or, nacre et cuivre doré
Japon, période Momoyama, fin du XVIe siècle

Dim. : 36,2 × 56,5 × 43,5 cm

F1220

Provenance : Collection privée, Lisbonne.

Exposé : « Portugal, Jesuits, and Japan », McMullen Museum of Art, Boston (cat. n° 42); « Namban Commissions, The Portuguese in Modern Age Japan », Museu do Oriente, Lisbonne, 2010 (cat. pp. 146–50).

Publié : IMPEY, Oliver, Jörg, Christiaan J. A., « Japanese Export Lacquer, 1580–1850 », Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196 ; IMPEY, Oliver, « After The Barbarians », Lisbonne, 2003, pp. 78–83.

Cette petite table rectangulaire pliable, destinée à être placée sur une petite estrade, est fabriquée en bois recouvert de laque noire (*urushi*), décorée d'or (*maki-e*) avec des incrustations en nacre (*raden*).¹

Possédant des pieds en tréteaux repliables en forme d'arc, elle est facilement transportable. Elle présente des ferrures en cuivre doré (*kazarikanagu*), finement décorées de motifs floraux sur fond gravé de motifs d'« œufs de poisson » (*nanakoji*).

Les ferrures incluent les cornières très élaborées, garnies de pivots arbustives et d'un motif en damier prolongeant la frise aux motifs incrustés de l'épaisseur du plateau rectangulaire, la platine de serrure (*aimeita*) en forme de chrysanthème à grandes feuilles du tiroir et les systèmes d'accroche en forme de chrysanthème rattachant les tréteaux à la ceinture lorsque la table est ouverte.

La décoration en tapis du plateau est constituée d'une large bordure ornée de motifs circulaires continus, connus sous le nom de *shippotsunagi*, d'une frise de triangles plus étroite et d'un panneau central divisé en quatre parties, délimitées par une grande croix en escalier aux motifs en damier.

Les quatre médaillons, radialement disposés, arborent des arbres fleuris avec des animaux et des oiseaux, parmi lesquels on distingue un couple de lièvres — indiquant le caractère nuptial et féminin de l'objet, utilisé par les femmes dans les demeures ibériques. Les arbres et les plantes fleuries incluent des campanules

¹ Publiée dans IMPEY, Oliver, et al., *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art* (cat.), Londres et Lisbonne, WELSH, Jorge, *Oriental Porcelain and Works of Art*, 2003, pp. 78–83, cat. 11; et IMPEY, Oliver; JÖRG, Christiaan J. A., *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196.





orange tree or *tachibana* (*Citrus tachibana*). The bow-shaped feet and stretchers are decorated with crushed mother-of-pearl and reserves depicting Chinese bellflower on the exterior sides and typical *Namban* stylised vine scrolls on the inside. The front drawer is decorated with Mandarin orange tree, while the back and sides depict Japanese arrowroot or *kuzu* (*Pueraria lobata*).

The shape of the table copies a contemporary Iberian prototype, while its small size points to its use as a dais table for the use of Portuguese aristocratic women who spent much of their time sitting on large cushions over a dais covered in precious carpets and other luxury textiles. Simple or more elaborate and decorated similar tables would be used for serving small meals between the women of the household or for displaying precious objects and even as a writing surface. The first references to Japanese tables likely made for export may be found in the 1616 list drafted by the Jesuit priest Manuel Bento of his belongings which records, alongside seven lacquered trunks, 130 tables.² That same year four large and one smaller table are listed in the Dutch East India Company records. It has been suggested by Oliver Impey and Christiaan J. A Jörg in their seminal work on *Japanese Export Lacquer* that such tables would possibly be used by Jesuit priests as portable altars. Although plausible, it should be noted that these authors were unaware of this specific type of low table for the dais and its use in a female context in contemporary Portugal. Contemporary tables and table tops made in Asia for export to the Portuguese market include rare wooden pieces covered in mother-of-pearl made in

² PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, p. 32, n. 65.

chinoisés ou *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*), l'érable japonais ou *momizi* (*Acer palmatum*), la camélia japonaise, *tsubaki* ou *wabisuke* (*Camellia japonica*), et l'oranger *tachibana* (*Citrus tachibana*).

La face avant du tiroir est décorée d'orangers *tachibana*, tandis que la face arrière et les faces latérales de la table arborent des *kuzu* (*Pueraria lobata*). Les tréteaux en forme d'arc et les traverses présentent des incrustations de fragments de nacre et des registres représentant des campanules chinoises du côté extérieur et les vrilles stylisées typiques du style *Namban* du côté intérieur.

La forme de cette table reprend un modèle ibérique de la même époque, mais sa petite taille semble indiquer son utilisation comme table d'estrade à l'usage des femmes de l'aristocratie portugaise, qui passaient une grande partie de leur journée installées sur de grands coussins placés sur une petite estrade recouverte de tapis précieux ou autres luxueux textiles.

Des tables similaires, simples ou plus élaborées et décorées, auraient servi à de petits repas entre femmes d'une même maison ou à l'exposition d'objets précieux, voire comme table d'écriture.

Les premières références à des tables japonaises, probablement conçues pour l'exportation, se trouvent sur la liste des biens du prêtre jésuite Manuel Bento, établie en 1616, qui mentionne, à côté de sept coffres laqués, 130 tables.² La même année, quatre grandes tables et une table plus petite sont répertoriées sur les listes de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales.

Oliver Impey et Christiaan J. A. Jörg ont suggéré, dans leur ouvrage fondateur *Japanese Export Lacquer*, que ces tables auraient été utilisées par les prêtres jésuites comme autels portatifs. S'il s'agit d'une hypothèse plausible, rappelons toutefois que ces auteurs ignoraient l'existence de ce type spécifique de tables basses destinées à être placées sur une estrade et leur usage féminin au Portugal au XVI^e siècle.

Parmi les tables et les plateaux de table de la même époque produits en Asie et conçus pour être exportés vers le marché portugais, on trouve des pièces rares en bois décoré de nacre fabriquées au Gujarat, en Inde, d'autres en bois sculpté provenant de Ceylan (actuel Sri Lanka), souvent pliables et reposant sur des tréteaux, ainsi que des tables en bois laqué et doré produites dans le Royaume de Pégou et en Chine.³

On connaît une autre table *Namban* au format et à la décoration similaires (sans le motif quadripartite du plateau organisant le tapis central) comportant des pieds droits à la section rectangulaire,

² PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, p. 32, n. 65.

³ CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 42, cat. 21, pour un exemplaire du Gujarat.



Gujarat, India; in carved wood made in Ceylon (present-day Sri Lanka), usually, a folding tabletop to be set on trestles; and in lacquered, gilded wood made in the Kingdom of Pegu; and also in China.³ One other Namban table of this shape and decoration (without the cross-motif on the top partitioning the central field) features straight rectangular legs that may have been fixed at a later stage. It was sold at auction at Christie's London, 20th June 1994, lot 273.⁴ A handful of later imitations of these rare folding tables exist, probably made in the same workshop in the first quarter of the nineteenth century. The sole known example of a full-size Namban table (80.0 × 125.0 × 82.0 cm), which dismantles into sections, belonged to the collection of the Wilanów Castle in Poland and is now in the National Museum, Warsaw (inv. 986 Wil).⁵

The refined gold decoration applied to this rare dais table called *maki-e*, literally 'sprinkled picture', was common in Momoyama Period (1568–1600) and early Edo Japan. During this period, a special lacquerware made for export, which mixed mother-of-pearl inlay with *hiramaki-e*, was called *nanban makie* or *nanban shitsugei*. *Namban* or *Nanban-jin* (literally, 'Southern Barbarian') is a Japanese term derived from Chinese that refers to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who arrived in Japan in the sixteenth and seventeenth centuries. *Namban* has also become synonymous with the types of lacquerware and other products that were commissioned in Japan for the home market or export and reflected Western taste and were modelled after European prototypes, such as the present folding table, or included European iconography, namely depictions of Portuguese merchants, officials and missionaries. *Namban*-style products thus combine Japanese techniques, materials and motifs with European styles and shapes. ➤ HMC

³ CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021, p. 42, cat. 21, on a Gujarati example.

⁴ IMPEY, Oliver, JÖRG, Christiaan J. A., *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196. The authors seem to misidentify as two different examples the same piece (ills. 468 and 469), which is the table here discussed and which remains the sole example of a folding dais table with bow-shaped legs.

⁵ IDEM, *ibidem*, p. 195.

mais qui pourraient avoir été fixés à l'objet postérieurement. Elle a été vendue aux enchères de Christie's, à Londres, le 20 juin 1994 (lot 273).⁴

Il existe plusieurs imitations plus tardives de ces rares tables pliables, probablement produites dans le même atelier pendant le premier quart du XIXe siècle. Le seul exemplaire connu d'une table *Namban* de taille normale (80,0 × 125,0 × 82,0 cm), et qui se démonte en plusieurs pièces, appartenait à la collection du Château de Wilanów en Pologne et est désormais conservé au Musée national de Varsovie (inv. 986 Wil).⁵

La décoration d'or d'un grand raffinement appliquée sur cette table, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « image saupoudrée », était courante à la période Momoyama (1568–1600), ainsi qu'au début de la période Edo qui lui succéda. C'est à cette époque qu'apparut une sorte particulière de laque destinée à l'exportation, qui associait incrustations de nacre et un type de décoration nommée *hiramaki-e*, que l'on surnomme *nanban makie* ou *nanban shitsugei*.

Namban, ou *Nanban-jin* (littéralement, « Barbare du Sud ») est un mot japonais dérivé du chinois qui désigne les marchands, les missionnaires et les marins portugais et espagnols qui débarquèrent au Japon aux XVIe et XVIIe siècles. *Namban* s'est mis également à qualifier le type de laque et les autres produits commandés au Japon pour le marché intérieur ou pour l'exportation et qui étaient le reflet du goût occidental, copiant, le plus souvent, des modèles européens. Les objets en laque de style *Namban*, produits exclusivement pour l'exportation, associaient des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais à des styles et des formes européennes.

Malgré sa petite dimension, cette table pliable constitue un témoignage puissant et unique des échanges culturels et artistiques entre l'Asie et l'Europe au début de la période moderne. Il s'agit du seul exemplaire connu de table d'estrade produite au Japon pour l'exportation à la fin du XVIe siècle et imitant un modèle européen. ➤ HMC

⁴ IMPEY, Oliver, JÖRG, Christiaan J. A., *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196. Les auteurs semblent identifier deux pièces différentes à partir d'une pièce unique (ill. 468 et 469). Elle correspond à la table présentée ici et est le seul exemplaire connu d'une table d'estrade pliable à pieds en forme d'arc.

⁵ IDEM, *ibidem*, p. 195.

63

NAMBAN TABLE CABINET

Black lacquered and gilt wood with mother-of-pearl inlays and gilt copper fittings

Japan, late 16th century

Dim.: 16.4 × 26.0 × 17.3 cm

F1310

Made in Japan in lacquered (*urushi*) and gilt wood, this precious small sized *Namban* table cabinet of mother-of-pearl inlaid decoration (*raden*), possibly destined to serve on a dais, was modelled after a well-known European prototype. Its decorative composition is defined by a combination of large gilt panels, set with mother-of-pearl, and two distinctive types of geometric borders.

The drawer fronts feature alternating Chinese bellflowers (*Platycodon grandiflorus*) and Chinese persimmon (*Dyospiros kaki*), respectively *kikyo* and *kaki* in Japanese, while the top panel depicts a more iconographically complex scene; on a lakeshore, a large Japanese wisteria (*Wisteria floribunda*) or *huzi*, its long flowering branches bending over the water. On the right hand side background, Chinese bellflowers, over which fly a pair of long-tailed birds that reinforce the symbolic nuptial and feminine nature of this cabinet, probably destined to a dais given its unusual ball-shaped feet.

On the lateral elevations a repetition of Chinese bellflower clusters amongst rocky outcrops, over which fly identical pairs of long-tailed birds. The large rear panel is characterised by East Asian arrowroot vines (*Pueraria lobata*) or *kuzu*. The elegant ornamental metal fittings (*kazarikanagu*), comprising eight corner brackets, five lock escutcheons and two side handles, are finely chased with floral motifs on a punched 'fish roe' (*nanako*) ground, known as *nanakoji*.

The refined gilt decoration applied onto such small objects — *maki-e*, literally 'sprinkled picture' — was common throughout the Momoyama (1568 – 1600) and early Edo periods, during which a special lacquerware made for export, combining mother-of-pearl inlays with *hiramaki-e*, was referred to as *nanban makie* or *nanban*

63

CABINET DE TABLE NAMBAN

Bois laqué de noir et décoré d'or avec incrustations en nacre; ferrures en cuivre doré

Japon, fin du XVIe siècle

Dim. : 16,4 × 26,0 × 17,3 cm

F1310

Petit cabinet de table (ou peut-être d'estrade) en bois laqué (*urushi*) décoré d'or et de nacre (*raden*) imitant un modèle européen.

La décoration de l'objet est formée de larges panneaux ornés d'or et d'incrustations en nacre, entourés de deux bordures géométriques différentes.

Sur la face avant des tiroirs s'alternent des panneaux ornés de campanules à grandes fleurs (*Platycodon grandiflorus*), ou *kikyo* en japonais, et d'autres de branches de plaquemier (*Dyospiros kaki*) ou *kaki*. La face supérieure de l'objet présente une scène iconographique plus complexe : au bord d'un lac, émergeant des rochers, une grande glycine du Japon (*Wisteria floribunda*) ou *huzi*, faisant retomber ses énormes branches fleuries sur l'eau ; au fond, à droite, des campanules à grandes fleurs surmontées d'un couple d'oiseaux à longue queue, soulignant le caractère nuptial et féminin de cette pièce de mobilier, probablement posée sur une estrade, comme semble l'indiquer la présence rare des pieds en boule sur lesquels repose le cabinet.

Les faces latérales sont ornées de campanules à grandes fleurs, de rochers et d'oiseaux à longue queue voletant par deux au milieu des fleurs. La face arrière présente un large panneau rempli de la plante grimpante appelée *kuzu* (*Pueraria lobata*).

Les ferrures en cuivre doré (*kazarikanagu*), incluant huit cornières, cinq platines de serrure et deux poignées latérales, sont finement ciselées de motifs floraux sur fond gravé de motifs d'« œufs de poisson » (*nanako*) appelé *nanakoji*.

La décoration d'or d'un grand raffinement appliquée sur cette table, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « image saupoudrée », était courante à la période Momoyama (1568 – 1600), ainsi qu'au début de la période Edo qui lui succéda. C'est à cette



shitsugei.¹ Namban, or *Nanban-jin* (literally, 'Southern Barbarian') is a Chinese derived Japanese term that referred both to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who landed in Japan in the 16th and 17th centuries. It has also become synonymous of lacquerware items and other products commissioned in Japan, both for the internal market or for exporting, that were modelled after European prototypes and reflected Western taste.

Namban-style goods strictly made for exporting generally combine Japanese techniques, materials and decorative motifs with European styles and shapes. Small Namban table top or dais cabinets, such as the present example, were destined for storing precious possessions and made to particular European specifications related to Portuguese demand for mother-of-pearl objects, such as those made in Gujarat in northern India.

Contrary to fall-front cabinets, table cabinets of this production are extremely rare and invariably dated to the late-16th century. An important table cabinet (31.0 × 42.5 × 29.0 cm) belonging to Emperor Rudolf II (r. 1572–1612) and recorded in his 1607–1611 *Kunstkammer* inventory, is now at the Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. KK 5421).² Of similar dimensions (30.3 × 42.8 × 29.4 cm) is the example belonging to the Ashmolean Museum, Oxford (inv. EA1998.17). For its unusually small scale, the present cabinet stands out from amongst this group.³ *HMC*

époque qu'apparut une sorte particulière de laque destinée à l'exportation, qui associait incrustations de nacre et un type de décoration nommée *hiramaki-e*, que l'on surnomme *nanban makie* ou *nanban shitsugei*.¹

Namban, ou *Nanban-jin* (littéralement, « Barbare du Sud ») est un mot japonais dérivé du chinois qui désigne les marchands, les missionnaires et les marins portugais et espagnols qui débarquèrent au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles. *Namban* s'est mis également à qualifier le type de laque et les autres produits commandés au Japon pour le marché intérieur ou pour l'exportation et qui étaient le reflet du goût occidental, copiant, le plus souvent, des modèles européens. Les objets en laque de style Namban, produits exclusivement pour l'exportation, associaient des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais à des styles et des formes européennes.

De petits cabinets de table (ou d'estrade) Namban comme celui-ci étaient utilisés pour ranger des objets précieux, tels des bijoux. Ils étaient fabriqués selon des modèles européens afin de répondre à l'appétence des Portugais pour les objets en nacre tels que ceux produits au Gujarat, dans le nord de l'Inde.

Contrairement aux écriitoires à abattant, les cabinets de table de cette production sont assez rares et datent invariablement de la fin du XVI^e siècle. Un rare et important exemplaire de cabinet de table (31,0 × 42,5 × 29,0 cm) a fait partie de la collection de l'empereur Rodolphe II (r. 1576–1612), inclus dans l'inventaire de son cabinet de curiosités en 1607–1611, et aujourd'hui exposé au Kunsthistorisches Museum, à Vienne (inv. KK 5421).² Également de grande dimension (30,3 × 42,8 × 29,4 cm), citons aussi l'exemplaire de l'Ashmolean Museum, à Oxford (inv. EA1998.17). Le présent cabinet se distingue par sa dimension réduite et son probable emplacement sur une estrade.³ *HMC*

¹ Of the vast bibliography on Namban lacquerware, see PINTO, *Maria Helena Mendes, Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990; IMPEY, Oliver, 'Namban Lacquer for the Portuguese Market', *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42–47; IMPEY, Oliver, JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005; CURVELO, Alexandra, 'Namban Art: what's past is prologue', in WESTON, Victoria (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78; and CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016.

² SEIPEL, Wilfried (éd.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst — und Wunderkammernder Renaissance* (cat.), Wien — Milano, Kunsthistorisches Museum — Skira, 2000, p. 284, cat. 218.

³ On the table cabinets now in Vienna and Oxford, and the typology's rarity, see IMPEY, Oliver, JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 120–123, cats. 225–226. Another type of table cabinet of this production features a drawers partition similar to those set with fall-fronts, with their larger central drawer, albeit all fitted with essential locks.

¹ Parmi la vaste bibliographie sur les laques Namban, voir PINTO, *Maria Helena Mendes, Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990; IMPEY, Oliver, « Namban Lacquer for the Portuguese Market », *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42–47; IMPEY, Oliver, JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005; CURVELO, Alexandra, « Namban Art: what's past is prologue », in WESTON, Victoria (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78; et CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016.

² SEIPEL, Wilfried (éd.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst — und Wunderkammernder Renaissance* (cat.), Vienne — Milan, Kunsthistorisches Museum — Skira, 2000, p. 284, cat. 218.

³ Sur les exemplaires de Vienne et d'Oxford, et la rareté de ce modèle, voir IMPEY, Oliver, JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 120–123, cat. 225–226. Un autre type de cabinet de table issu de cette production présente une distribution de tiroirs similaire aux exemplaires plus courants d'écriitoires à abattant, avec leur tiroir central de plus grande dimension, mais, contrairement aux écriitoires, tous les tiroirs y sont pourvus d'une serrure propre.



64

NAMBAN WRITING BOX

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl, gold and gilt copper
Momoyama / Edo Period (1600–1630)

Dim.: 24.0 × 31.0 × 23.0 cm

F1381

Provenance: Private collection, Portugal.

Small sized, Japanese cedar (*Cryptomeria japonica*) namban fall front cabinet. Of parallelepiped design and eight inner drawers, it has been dated, based on its ornamental characteristics, to the first quarter of the 17th century.

Black lacquered (*urushi-e*) and of evident European prototype, it is decorated in *hira-maqui-e*¹ with inlaid mother-of-pearl (*raden*), two techniques that are typical of namban period (1573–1639)² Japanese export lacquers. The metal fittings, handles, corner pieces and lock escutcheons, are gilt copper.

In terms of the cabinet's decorative motifs, reflecting ancestral practices from Japanese traditional arts, they are defined by geometric and botanical elements in various patterns covering the entirety of its outer surfaces.

The frontal, lateral and upper panels are profusely ornamented with two types of geometric motifs. In the large central

¹ Smooth gold painting. When textured it is referred as *taca-maqui-e*.

² Cf. IMPEY, Oliver and JORG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer 1580–1850*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p. 78.

64

ÉCRITTOIRE NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre, or et cuivre doré
Époque Momoyama / Edo (1600–1630)

Dim. : 24,0 × 31,0 × 23,0 cm

F1381

Provenance : Collection privée, Portugal.

Écritoire namban de petite dimension, à forme parallélépipédique et section carrée, comportant un abattant et huit tiroirs, fabriquée en bois de cèdre du Japon (*Cryptomeria japonica*), datée du premier quart du XVII^e siècle d'après les motifs qui la décorent.

Recouverte de laque noire (*urushi-e*) et présentant une forme clairement européenne, cette écritoire arbore un type de décoration nommé *hiramaki-e*¹ avec des incrustations de nacre (*raden*), deux techniques caractéristiques des laques d'exportation japonaises de la période namban (1573–1639).² Les montures — poignées, cornières et platines des serrures — sont en cuivre doré.

Les motifs décoratifs dévoilent le recours à ces pratiques millénaires de l'art traditionnel japonais et se caractérisent par la représentation de formes géométriques et végétales, selon diverses dispositions ornant les faces extérieures de la pièce.

¹ Peinture d'or sans relief. Quand la composition picturale est en relief, elle est nommée *taka-maki-e*.

² Cf. IMPEY, Oliver et JORG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer 1580–1850*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005, p. 78.





ground, encased by double mother-of-pearl filleting, the Japanese *seven jewels* decorative pattern, imported from China. According to the Indian tradition, this motif is related to the Great Universal Monarch, Chakravarty, and to the Master of the Sacred Domains, Siddhartha Gautama Buddha. In Japan it is also associated to the Seven Gods of Fortune and known as *shippomon*. Framing this central composition, a wide mother-of-pearl and *maki-e* band, filled by *ichimatsu*, a repeating pattern of juxtaposed squares, alternating mother-of-pearl and painted stylized hemp flowers, alluding to vows of prosperity for one's descendants and good luck in business.

Lowering the fall-front exposes a group of drawers centred by a lockable rectangular compartment, whose front is decorated by an arch resting on a pair of classical European style columns, and gentian flowers (*Rindo*). On the drawer faces, large Paulownia foliage scrolls, trimmed by single mother-of-pearl thread, and framed by the *Uroko* pattern representative of fish scales, a motif often used by Samurai as an amulet against evil.

From the exposed inner writing surface and rear panel, stands out a large Paulownia foliage scroll, encased by continuous mother-of-pearl frame and wide band of motifs analogous to *seven jewels*.

For its specificities, this writing box is an excellent example of the syncretism that developed, between the late 16th and the first quarter of the 17th century, from the meeting of western and Japanese cultures, evidence clearly illustrated by its European shape and traditional Japanese art ornamentation allusive to autochthonous popular traditions, to Buddhism and to Shintoism.

Considering its rare format, this writing box could be one of the last objects made for exporting before the *Sakoku*, the 'Closure of Country' period, in which only the Dutch were allowed to remain in Japan, and even so circumscribed to the small island of Dejima, off the coast of Nagasaki, all the other foreign merchants having been expelled. ➤ BMS

La face extérieure de l'abattant, les faces latérales et la face supérieure sont abondamment décorées de deux sortes de motifs géométriques. Le champ central, limité par un double filet de nacre, arbore le « motif des sept joyaux », amené au Japon via la Chine. Selon la tradition indienne, ce motif est rattaché au grand monarque du monde Chakravartin et au maître spirituel bouddhiste, Siddhartha Gautama Bouddha. Au Japon, il se nomme *shippomon* et est associé aux sept divinités du bonheur. Ce champ central est entouré d'une large bande de nacre et *maki-e*, ornée d'un motif connu sous le nom d'*Ichimatsu* composé de carrés juxtaposés, alternant plaque de nacre et peinture figurant une fleur de chanvre stylisée — symbolisant la prospérité souhaitée aux descendants et le succès dans les affaires.

En ouvrant l'abattant, on découvre un ensemble de tiroirs organisés autour d'un compartiment central rectangulaire à serrure, orné d'un arc reposant sur deux colonnes dans le style européen classique et encadrant des fleurs de gentiane (*rindo*). La face avant des tiroirs est décorée de grands enroulements de tiges feuillues de paulownia, encadrés par un filet de nacre et une bordure emplies du motif appelé *Uroko*, représentant des écailles de poisson, souvent utilisé par les samourais comme talisman contre le mal.

La face intérieure de l'abattant et la face arrière de l'objet sont décorées par de grands entrelacs de tiges de paulownia, encadrés par un filet continu de nacre et une large bordure évoquant le motif des sept joyaux.

Cette pièce illustre le syncrétisme qui se développa, entre la fin du XVIe et le premier tiers du XVIIe siècle, entre la culture occidentale et la culture japonaise, comme en atteste sa forme européenne et son ornementation formée de motifs traditionnels de l'art nippon, évoquant son folklore et les religions bouddhiste et shintoïste.

Sa forme rare pourrait indiquer qu'il s'agit de l'une des dernières pièces exécutées pour le marché d'exportation avant le début du *Sakoku*, période où les Japonais expulsèrent tous les marchands étrangers du territoire, à l'exception des Néerlandais, autorisés à demeurer sur la petite île de Deshima, au large de Nagasaki. ➤ BMS



65

**NAMBAN WRITING CABINET WITH FISH
SCALES DECORATION**

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl, cooper and gold
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)

Dim.: 54.0 × 78.0 × 41.7 cm

F1142

Provenance: Vincent Herrou collection, Paris.

A Namban fall-front cabinet in lacquered wood (*urushi*) modelled after an Iberian prototype, called *contador* in Portuguese and *vargeño* in Spanish.

Fitted in the interior with many drawers of diverse shapes, cabinets of this size were intended for the safe keep of important documents and letters, jewellery and small precious objects, and ranked among the most essential pieces of furniture in early modern European domestic interiors. The hinged front drops down to form a surface for writing.

This type of furniture was essential for European officials, merchants and nobles living in Asia, being made with exotic and expensive materials such as tortoiseshell, ivory and delicate lacquer decorated in gold, the latter much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection.

When open, this very rare and important cabinet, gives access to twenty drawers arranged in six tiers: the first and second tier, with two square drawers at the ends occupying the total height, have four long drawers; a central drawer, with an arch reminiscent

65

**COFFRET-ÉCRITOIRE NAMBAN ORNÉ AUX
ÉCAILLES DE POISSON**

Cèdre du Japon, laque, nacre, or et cuivre doré
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)

Dim. : 54,0 × 78,0 × 41,7 cm

F1142

Provenance : Collection Vincent Herrou, Paris.

Cabinet Namban en bois laqué (*urushi*), avec couvercle à rabattre, reproduisant un modèle ibérique de meuble de rangement connu à l'époque sous le nom de « *contador* » en portugais ou de « *vargeño* » en espagnol.

Comportant plusieurs tiroirs de différentes formes et dimensions, ces cabinets — ou boîtes-écritaires quand ils étaient de plus petite taille — étaient conçus pour conserver des documents importants, des lettres, des bijoux et de petits objets précieux, devenant l'une des pièces de mobilier les plus indispensables dans les intérieurs domestiques européens de l'époque moderne. Le couvercle à rabattre articulé compose, lorsqu'il est ouvert, une surface plane idéale pour écrire.

Des meubles comme celui que nous présentons ici étaient d'usage quasi obligatoire pour les officiers, les nobles et les marchands européens installés en Asie. Ils étaient produits dans de très nombreux matériaux exotiques et précieux, comme l'écaille de tortue, l'ivoire ou la laque délicate décorée d'or, très appréciée et convoitée en Europe, non seulement pour son aspect attrayant comme pour sa perfection technique.





of contemporary European cabinets, occupies the total height of the three central tiers, and is flanked by five drawers superimposed on each side, two in the upper tiers and one long in the middle, on each side; and three drawers in the lower tier, two square at the ends and a central drawer which, like the drawer with the arch in the centre, has a lock.

While the decoration of the central drawer consists of a heavily loaded branch of *tachibana* orange (*Citrus tachibana*), the bottom drawer features Japanese arrowroot coiling vines or *kuzu* (*Pueraria lobata*), a species that is also depicted, in an almost omnipresent way, in the decoration of the lacquered back and in the inner side of the fall front. Among the botanical species present in the decoration of this important cabinet mention should also be made to lotus flowers (*Nelumbo nucifera*), emerging from lake scenes in the square drawers at the corners.

Not unlike other Namban lacquered pieces of furniture, with flat exterior sides and protruding edges in keeping with Chinese furniture, this cabinet's decoration consists on central panels with geometric borders (chequered pattern or *ishitatami*) combining the gold decoration with the mother of pearl (*raden*).

Nevertheless, and with the exception of the back which, as we have seen, is decorated by a large and continuous panel of Japanese arrowroot coiling vines, the remaining surfaces are covered by gilded copper plaques — whole plaques on the sides and two at the top and the exterior side of the fall front — decorated with a black lacquered (*urushi*) pattern of fish scales (facing upwards), with ball-shaped gilded copper nails set in the centre of each scale.

Made in a much more expensive and difficult to work material, the plaques and the fish scale pattern of the present cabinet is similar to the decoration of a rare group of Namban lacquered pieces furniture covered with mother-of-pearl (*raden*) featuring the same pattern of scales and pinned with similar round gilded copper nails. In fact, this pattern follows a taste and mode of production foreign to Japan, and one which arrived with the Portuguese, since it copy the fish scale pattern of the objects — among which pieces of furniture such as caskets and tabletops —, produced with mother-of-pearl tesserae in Gujarat, some commissioned under direct European influence and copying prototypes brought by the Portuguese.¹ Few examples of this Namban group of pieces

¹ See: FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in VASSALLO E SILVA, Nuno (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisbon, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128–155; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12; and, in what regards a tabletop recently surfaced in the antiques market, see: CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700)*, Lisbon, AR-PAB, 2018, pp. 240–245, cat. no. 32.

Lorsqu'il est ouvert, ce très rare et important cabinet présente vingt tiroirs disposés en six rangées : la première et la deuxième ont chacune deux tiroirs centraux, encadrés de chaque côté par un tiroir unique quadrangulaire occupant la hauteur des deux rangées ; en dessous, un tiroir central, orné d'une arcade à la façon des cabinets européens de l'époque, couvrant toute la hauteur des trois rangées centrales, encadré de chaque côté par cinq tiroirs superposés — deux au-dessus, un long au milieu et deux en dessous ; enfin, la rangée du bas comporte deux tiroirs quadrangulaires aux extrémités et, au milieu, un gros tiroir avec serrure, accessoire que l'on retrouve sur le tiroir à arcade du centre de la pièce.

Alors que le tiroir central est décoré d'un pied chargé de fruits d'oranger *tachibana* (*Citrus tachibana*), le grand tiroir du bas arbore des enroulements des branches grimpantes de la plante vivace japonaise appelée *kuzu* (*Pueraria lobata*), espèce qui occupe intégralement la décoration de la face arrière laquée et de la face intérieure du couvercle à rabattre. Parmi les espèces botaniques qui décorent ce cabinet, on reconnaît également la fleur de lotus (*Nelumbo nucifera*), jaillissant des scènes lacustres des tiroirs quadrangulaires des angles.

À l'image d'autres meubles laqués Namban aux faces extérieures planes et arêtes saillantes à la manière du mobilier chinois, la décoration de ce cabinet est formée d'un tapis encadré de bordures décoratives (en échiquier, ou *ishitatami*) conjuguant l'or et la nacre (*raden*).

Cependant, à l'exception de la face arrière qui, comme nous l'avons vu, est décorée par un large panneau continu de *kuzu*, les autres surfaces sont recouvertes de plaques — uniformément sur les faces latérales et séparées en deux volets au sommet et sur la face extérieure du couvercle — en cuivre doré et laquées de noir (*urushi*) dessinant un motif en écailles (tournées vers le haut), agrémentées de clous décoratifs en cuivre doré au centre de chacune d'entre elles.

Bien que dans un matériau différent, beaucoup plus cher et difficile à travailler, ces plaques en motif d'écaille associent notre cabinet à un rare groupe de pièces de mobilier laqué Namban intégralement revêtues de nacre (*raden*) dessinant le même motif en écaille et fixées par des clous décoratifs à tête ronde et aplatie en cuivre doré similaires à ceux-ci. Il s'agit en effet de la transposition d'un goût et d'un mode de production méconnus au Japon, arrivés par le biais des Portugais, qui reprend le motif en écaille des objets — parmi lesquels on compte des pièces de mobilier comme des coffrets ou même des plateaux de table — produits au Gujarat en tesselles de nacre, copiant des modèles amenés par les Portugais et répondant, pour certains, à des commandes européennes.¹ De

¹ Voir: FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in VASSALLO E SILVA, Nuno (ed.), *A Herança de Rauluchantim*



are known, such as a large (45.5 × 76.0 × 36.5 cm) chest (curiously decorated solely with Japanese arrowroot coiling vines) in a private collection, a large table cabinet in a private collection in Lisbon, and another large chest in the Victoria and Albert Museum, London (inv. no. FE.33-1983).²

While there is no doubt about the work, difficulty and time involved in cutting and carefully setting the mother-of-pearl tesserae to the lacquered wood surface of the examples of this rare group, the manufacture of the gilded copper sheets used on the present cabinet is certainly more complex, since the knowledge used to make them belongs to metallurgy. In fact, for the manufacture of such thin and regular copper sheets it is necessary to cast an ingot which is then flattened by hammering until the desired thickness is obtained (hammering which is interrupted whenever the metal loses its ductility and becomes necessary to anneal it, bring it to the fire repeatedly), with the subsequent and time-consuming elimination of the hammer marks, resulting in a flawlessly smooth, flat surface.

This surface was later gilded, probably by the dissolution of the gold in mercury, resulting, after it evaporates, in a gilded surface which is then burnished for greater brightness, lacquered in black with the fish scaled pattern, and further decorated with the ball-shaped nails (with the drilling stages which precedes it) placed at the centre of each scale.

² See: VINHAIS, Luísa; WELSH, Jorge (eds.), *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art. Depois dos Bárbaros. Um excepcional conjunto de obras Namban*, London — Lisbon, WELSH, Jorge, Porcelana Oriental e Obras de Arte, 2007, pp. 60–65, cat. no. 8.

cette production Namban, on ne connaît que de rares exemplaires, comme un bahut (curieusement lui aussi décoré uniquement de la même plante grimpante japonaise) de grande dimension (45,5 × 76 × 36,5 cm) appartenant à une collection particulière, un grand cabinet de table conservé dans une collection particulière lisboète et un autre bahut, également de grande dimension, exposé au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. n° FE.33-1983).²

Malgré le laborieux travail du découpage et de l'application des tesselles de nacre sur la surface en bois laqué des exemplaires de ce rare groupe, il va sans dire que la production des plaques en cuivre doré de notre cabinet est de loin plus complexe, relevant cette fois du domaine de la métallurgie. En effet, pour fabriquer des feuilles de cuivre aussi fines et régulières, il était nécessaire de fondre un lingot, de l'aplatir ensuite au marteau jusqu'à obtention de l'épaisseur désirée (une opération devant être renouvelée chaque fois que l'on perdait la ductilité du métal, que l'on devait alors refondre en le portant sur le feu à de nombreuses reprises), puis de patiemment éliminer les marques du martelage jusqu'à produire une surface immaculée, lisse et plane.

Cette surface était par la suite dorée, probablement par dissolution de l'or dans un amalgame de mercure qui, après éva-

(cat.), Lisbonne, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12; et, au sujet d'une table ayant récemment surgi sur le marché des antiquités, CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500–1700)*, Lisbonne, AR-PAB, 2018, pp. 240–245, cat. no. 32.

² Voir: VINHAIS, Luísa; WELSH, Jorge (eds.), *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art. Depois dos Bárbaros. Um excepcional conjunto de obras Namban*, Londres — Lisbonne, WELSH, Jorge, Porcelana Oriental e Obras de Arte, 2007, pp. 60–65, cat. no. 8.

Complex and lengthy stages of manufacture in the field of metallurgy, which results in an absolutely extraordinary surface, literally covered with gold, one of the most expensive materials, alongside with silk, and thus much appreciated.

It is, therefore, not a decorative option that could have resulted from any scarcity of mother-of-pearl, but a conscious preference on the part of the patron, since gilded furniture was then regarded as the most luxurious, and reserved to the elite. It should be underscored that the excessive use of gilded furniture led to its prohibition in the kingdom of Portugal — along with enamelled gold pieces or the unregulated use of silk attire — by means of special laws known as sumptuary laws.³

The gilded copper decoration of the present cabinet, which is also present in the copper bands (chased in order to imitate the adjacent chequered lacquered borders) that cover the joints of the double plaques at the top and front, also extends to the fittings, which includes drawer pullers (with chrysanthemum-shaped escutcheons), brackets, side handles, hinges, and the large escutcheon in the shape of a crowned coat of arms decorated with a chased Japanese apricot or *Prunus mume*.

The refined gold decoration applied to this large fall-front cabinet called *maki-e*, literally 'sprinkled picture', was common in Momoyama Period (1568–1600) and early Edo Japan.⁴

During this period, a special lacquerware made for export, which mixed mother-of-pearl inlay with *hiramaki-e*, was called *nanban makie* or *nanban shitsugei*. *Nanban*, also spelled *Namban*, or *Nanban-jin* (literally, 'Southern Barbarian') is a Japanese term derived from Chinese that refers to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who arrived in Japan in the sixteenth and seventeenth centuries.

Namban has also become synonymous with the types of lacquerware and other products that were commissioned in Japan for the home market or for export and reflected western taste and were modelled after European prototypes such as the present cabinet. Namban-style products, which were strictly made for export

poration du mercure, donnait une surface dorée qu'il fallait alors brunir pour lui conférer plus d'éclat. Elle était ensuite laquée de noir pour dessiner le motif en écailles. L'étape finale consistait à percer les écailles et à introduire au centre de chacune un clou décoratif.

Ces opérations complexes et lentes de métallurgie donnent lieu à une surface absolument extraordinaire, littéralement recouverte d'or — l'un des matériaux, avec la soie, les plus chers de l'époque et donc extrêmement apprécié.

Il s'agit ainsi, non pas d'une option décorative résultant d'un manque de nacre, mais d'un choix tout à fait conscient du commanditaire, dès lors que le mobilier recouvert d'or était considéré comme le summum du luxe, réservé à l'élite. L'usage excessif de ces pièces de mobilier recouvertes d'or finit par conduire à son interdiction dans le royaume de Portugal — de même qu'à celle d'objets en or émaillé ou celle de l'étalage démesuré de vêtements de soie — à travers une législation spéciale connue sous le nom de lois pragmatiques contre le luxe.³

La décoration en cuivre doré, que l'on retrouve également sur les sangles en cuivre (décorées d'incisions imitant les bordures en échiquier de la décoration laquée) qui recouvrent les joints des plaques au sommet et à l'avant de l'objet, s'étend aussi aux ferrures : poignées des tiroirs (avec platines en fleur de chrysanthème), cornières, poignées latérales, charnières et grande serrure extérieure, dont la platine découpée est en forme d'écusson couronné et orné d'un abricotier du Japon ou *Prunus mume*.

L'exquise décoration d'or appliquée sur ce cabinet de grande dimension, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « peinture saupoudrée », était courante à la période Momoyama (1568–1600), ainsi qu'au début de la période Edo qui lui succéda.⁴

C'est à cette époque et dans ce contexte d'acculturation mutuelle que surgit une sorte particulière de laque appelée *nanban makie* ou *nanban shitsugei* ; destinée à l'exportation, elle associait incrustations de nacre et un type de décoration nommé *hiramaki-e*.

Le terme « Namban » — que l'on peut également écrire « Namban » —, ou « Namban-jin », (littéralement « Barbares du

³ On gilded furniture (mostly of Asian manufacture) and its presence on sumptuary laws, see: BASTOS, Celina, *Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century*, in CURVELO, Alexandra (ed.), *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII–XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th–18th centuries)* (cat.), Lisbon, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145–61.

⁴ See: CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and CURVELO, Alexandra, *Nanban Art: what's past is prologue*, in WESTON, Victoria (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

³ Sur le mobilier doré (fabriqué en grande partie en Asie) et sa présence dans les lois pragmatiques, voir: BASTOS, Celina, *Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century*, in CURVELO, Alexandra (ed.), *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII–XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th–18th centuries)* (cat.), Lisbon, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145–61.

⁴ Voir: CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their with Western Europe and the New World, 1500–1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016; et CURVELO, Alexandra, *Nanban Art: what's past is prologue*, in WESTON, Victoria (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.



only, commonly combine Japanese techniques, materials and motifs with European styles and shapes, the present object being a valuable testimony of such production.

At present, no other Namban piece is known with gilded copper sheets decorated with a lacquered fish scale pattern such as the present piece, thus being a remarkable document of a taste at the same time refined yet overly ostentatious, a choice which in fact perfectly depicts the manners of the Portuguese in Asia during this period of the so-called Maritime Discoveries and Expansion. *HMC*

Sud»), d'origine chinoise, fait son apparition pour désigner les marchands, missionnaires et marins portugais et espagnols débarqués au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles ; son acception fut élargie à un groupe d'objets laqués et autres produits fabriqués au Japon destinés aux marchés intérieurs et extérieurs, reflétant un goût occidental et inspirés de modèles européens — comme c'est le cas de notre cabinet.

Il s'agit donc de l'un de ces objets de style Namban, produits exclusivement pour l'exportation et associant des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais avec des styles et des formes européens. On ne connaît actuellement aucune autre pièce de mobilier Namban présentant cette décoration en feuilles de cuivre doré et laqué dessinant un motif en écailles.

C'est donc un exemplaire exceptionnel, dont le goût est marqué par un certain raffinement, mais aussi par l'ostentation excessive et effrénée — tout compte fait, bien représentative de la présence des Portugais en Asie à l'époque des Découvertes maritimes et de l'expansion portugaise. *HMC*

66

MARTYRDOM OF THREE JESUITS IN JAPAN

Oil on copper

Iberian Peninsula, 2nd half of the 17th century

Dim.: 22.0 × 17.5 cm (39.5 × 34.0 cm)

D1897

Provenance: Private collection, France.

This rare oil on copper painting, probably produced as a devotional representation in a major Iberian workshop, depicts the martyrdom of three Jesuit Priests in late 16th century Japan. Of fine quality and defined by firm and fast brushstrokes and vibrant colours, it accurately replicates a contemporary print by the renowned Netherlandish engraver Schelte Adamsz. Bolswert (1586–1659), active in Amsterdam, Haarlem and Antwerp, after a drawing by the artist Abraham van Diepenbeeck (1596–1675), a pupil of Pieter Paul Rubens (1577–1640) in Antwerp. A copy of such print, engraved between 1627, the year of the Martyr's beatification, and 1654, since that in his five final years Bolswert engraved exclusively for Rubens, belongs to the Rijksmuseum collection, in Amsterdam (inv. RP – P – BI – 2563).

Of the twenty-six Martyrs (*Nihon Nijūroku Seijin* in Japanese) executed by crucifixion in Nagasaki, a Japanese Catholic stronghold, on February 5th, 1597, mostly Franciscans Friars, the artist singled out the martyrdom scene of the three local Jesuit Priests. Of these, Paulo Miki, or *Pauro Miki* in Japanese, born near Osaka into a wealthy Japanese family in 1564, and educated at the Azuchi

66

MARTYRE DE TROIS JÉSUITES AU JAPON

Peinture à l'huile sur cuivre

Péninsule ibérique, seconde moitié du XVIIe siècle

Dim. : 22,0 × 17,5 cm (39,5 × 34,0 cm)

D1897

Provenance : Collection privée, France.

Cette rare peinture à l'huile sur cuivre représente le martyre de trois prêtres jésuites au Japon, et aurait été produite en tant qu'œuvre dévotionnelle dans un excellent atelier de peinture de la péninsule Ibérique. Présentant une grande qualité, un coup de pinceau accompli, des couleurs vibrantes, elle est la copie précise d'une gravure de l'époque du célèbre graveur néerlandais Schelte Adams Bolswert (1586–1659), en activité à Amsterdam, Haarlem et Anvers, exécutée à partir d'un dessin du peintre Abraham van Diepenbeeck (1596–1675), disciple de Pierre Paul Rubens (1577–1640) et établi à Anvers. Un exemplaire de cette gravure est conservé dans la collection du Rijksmuseum, à Amsterdam (inv. RP – P – BI – 2563). Elle fut produite entre 1627 — année de la béatification des martyrs — et 1654, puisque nous savons que, durant les cinq dernières années de sa vie, Bolswert grava exclusivement des compositions de Rubens.

Des vingt-six martyrs du Japon (*Nihon Nijūroku Seijin* en japonais), franciscains pour la plupart, exécutés par crucifixion à Nagasaki — bastion de la communauté catholique locale — le 5 février 1597, l'artiste a choisi de représenter le martyre de trois



and Takatsuki Jesuit Seminaries, was a respected preacher credited with many Buddhist conversions, and the most celebrated of the whole group, which is listed in the General Roman calendar as Paulo Miki and Companions. The two other martyred Jesuits were Diego Kisai (b. 1533), formerly Ichikawa Kisaemon, and João Soan of Gotō (b. 1578), born of Christian parents in one of the Gotō archipelago islands.

Once arrested, the three had their left earlobes cut off, and were forced to walk the six hundred miles between Miyako, present day Kyoto, and Nagasaki. While martyred by having his chest stabbed by a spear, Miki preached his last sermon from the cross and forgave his executioners. Together with their twenty-three companions, the three Jesuits were beatified on September 14th, 1627, by Pope Urban VIII (r. 1623–1644), and canonised on June 8th, 1862, by Pope Pius IX (r. 1846–1878).

The painting, identically to the printed prototype, illustrates the moment in which Miki, to the right of the painting and already crucified, has his chest stabbed by the soldier's spear, as Christ himself had been by the roman soldier Longinus; Kisai, to the left background, is lifted on his cross; and Soan, to the left, still beardless, is being knocked down by a soldier to be tied to his. The composition is surmounted by hovering angels carried by clouds, which crown Miki, the greatest hero of Japan's first Christian century, with a laurel wreath.

With evident intentionality, the painter departs from the printed composition by omitting the laurel wreaths destined to Kisai and Soan, the palm that the first angel presents to Miki, and

prêtres jésuites locaux. Paul Miki (*Pauro Miki* en japonais), né en 1564 au sein d'une famille japonaise aisée près d'Osaka et éduqué par les jésuites dans les séminaires d'Azuchi et de Takatsuki, est le plus célèbre d'entre eux — en effet, les vingt-six martyrs sont cités dans le calendrier romain sous la désignation de « Paul Miki et ses compagnons ». Il aurait été un grand prédicateur, responsable de la conversion de nombreux bouddhistes. Les deux autres jésuites sont Jacques Kisaï (n. 1533), ayant reçu à la naissance le nom d'Ichikawa Kisaemon, et Jean Soan de Goto (n. 1578), né de parents chrétiens sur une des îles de l'archipel de Goto. Miki et ses compagnons furent faits prisonniers et, après leur avoir coupé le lobe de l'oreille gauche, on les força à parcourir à pied, en plein hiver, les plus de neuf cents kilomètres qui séparent Myako (actuelle Kyoto) et Nagasaki. La poitrine transpercée d'une lance et crucifié, Miki prêcha son dernier sermon sur la croix et pardonna à ses bourreaux. Tout comme leurs vingt-trois compagnons appartenant à d'autres ordres religieux, les trois jésuites furent béatifiés à Rome le 14 septembre 1627 par le pape Urbain VIII (r. 1623–1644), puis canonisés le 8 juin 1862 par le pape Pie IX (r. 1846–1878).

Sur la peinture, comme sur la gravure qui lui a servi de modèle, on assiste au moment où Miki, à droite, déjà sur la croix, reçoit sur la poitrine un coup de lance, tout comme le Christ transpercé par Longin le centurion. Au second plan à gauche, Kisaï est hissé sur la croix et, à droite au premier plan, Soan, encore imberbe, est mis à terre par un soldat et attaché à une croix.

Dans la partie supérieure de la composition, des anges volants amenés par des nuages tendent en direction de la tête de Miki



Abraham van Diepenbeeck (1596–1675), *Martyrdom of Jesuits in Japan* (c. 1650), ink on paper. Hermitage Museum.
 Abraham van Diepenbeeck (1596–1675), *Martyre des Jésuites au Japon* (vers 1650), encre sur papier. Musée de l'Ermitage.



Schelte à Bolswert (1586–1659), *The Martyrdom of the Jesuits in Japan*, engraving. The National Museum of Western Art, Japan.
 Schelte à Bolswert (1586–1659), *Le Martyre des Jésuites au Japon*, gravure. Le Musée national de l'art occidental, Japon.

both the soldiers and the ropes that lift the crucified Kisai. These particularities reinforce the predominance attributed to Miki, eminent preacher who died on the cross aged thirty-three.

A rare and powerful subject in the history of missionary activity in Asia, and of Jesuit presence in Japan, this painting is an exceptional testimony to the persecution of Japanese Catholics and their growing social and political relevance, to the antagonism of the local Buddhist authorities, and to the European devotion for these Christian Martyrs from faraway lands. ➤ HMC

une couronne de lauriers, célébrant le plus grand héros du premier siècle chrétien du Japon. Le peintre s'écarte de son modèle par de petits détails qui, sans aucun doute, portent en eux une intention marquée. Ainsi la peinture omet-elle les deux couronnes de laurier destinées à Kisaï et à Soan, la palme que l'ange le plus avancé tend à Miki, ainsi que les cordes utilisées pour hisser Jacques Kisaï sur la croix et les soldats qui les tirent. Ces choix mettent en avant la prépondérance donnée à Paul Miki, éminent prédicateur mort sur la croix à trente-trois ans.

Cette peinture, représentant un thème rare et important dans l'histoire de l'activité missionnaire en Asie et de la présence jésuite au Japon, constitue un témoignage extraordinaire des persécutions menées par les autorités civiles japonaises contre les catholiques à la fonction sociale et politique croissante, des mesures visant aussi bien la population et le clergé local que les missionnaires étrangers. Elle témoigne ainsi de l'antagonisme des autorités bouddhistes sur le territoire japonais, mais aussi de la dévotion européenne à ces martyrs de contrées lointaines. ➤ HMC

Portugal in the seventeenth and eighteenth centuries

Le Portugal des dix-septième et dix-huitième siècles

Following the succession crisis of 1580, triggered by the disappearance of King D. Sebastião (1557–1578) in the battle of El-Ksar el Kebir in Morocco, Philip II of Spain was recognized by the ‘Cortes de Tomar’ in 1581 as King of Portugal, being as he was the closest legitimate relative of the young Sebastião, becoming Filipe I of Portugal (r. 1581–1598).

During the so-called Iberian Union (1580–1640), the domains of this new empire became one of the largest in all of history, comprising territories scattered all over the world. However, the Portuguese Empire suffered a considerable economic decline, being involved in Spanish conflicts that had been going on since 1568 and the Eighty Years’ War, with England, France and the Netherlands. After the defeat of the so-called ‘Invincible Armada’ in 1588, a considerable growth of a more global maritime trade takes place, with the Dutch taking a local conflict to the Spanish seafaring domains.

The Portuguese Empire, lacking autonomy and mainly consisting on coastal occupation vulnerable to conquest, became an

La disparition de Dom Sebastião (r. 1557–1578) lors de la bataille de Ksar El Kébir sans laisser de descendant entraîna en 1580 une crise de succession. Felipe II d’Espagne, parent légitime le plus proche du souverain, fut reconnu roi de Portugal par les Cortes de Tomar et prit le nom de Filipe I de Portugal (r. 1581–1598).

Durant la période que l’on désigna comme l’Union Ibérique (1580–1640), le nouvel empire ibérique occupait le territoire le plus vaste de l’Histoire, regroupant des domaines éparpillés aux quatre coins du monde. Toutefois, l’Empire Portugais connut un déclin économique considérable en raison des conflits espagnols avec l’Angleterre, la France et les Pays-Bas, qui remontaient à l’année 1568 et à la Guerre de Quatre-Vingts Ans. Après la défaite de l’Invincible Armada en 1588, on assista à une forte expansion du commerce maritime qui conduisit les Hollandais à transposer la lutte locale aux domaines espagnols d’outre-mer.

L’Empire Portugais, qui n’était pas autonome et reposait avant tout sur une occupation littorale, vulnérable à la conquête,

easy target, leading to the loss of territories in Asia and Brazil, and to military confrontations at the trading posts on the West African coast.

From 1630 onwards, during the reign of Philip III, the situation led to a growing displeasure with the Spanish authorities in Portugal. The recent, numerous wars promoted by the Habsburgs against the Netherlands (Thirty Years War) and England, for example, with very significant losses to Portuguese colonial possessions, led to the Restoration of the Portuguese Independence in 1640 and to the restitution of the old alliance between Portugal and England.

After the Restoration, and while some territories had been recovered, the Portuguese Empire was heavily diminished, not unlike the commerce with Asia. Portugal then turned its attentions to his Atlantic domains, increasing the maritime and commercial connections between Europe, Africa and America, turning Brazil into the main source of wealth of the realm, with sugar reaching the top position in Portuguese economy.

In the first decades of the eighteenth century, gold and diamonds were at the base of the various Brazilian expeditions organized by so-called 'Bandeirantes' (Portuguese settlers and fortune hunters mostly from São Paulo). Its success allowed for a considerable enrichment of the Portuguese crown, which charged a fifth of all the wealth extracted from the earth, fomenting the colonization and development of the Brazilian hinterland.

Portugal once again experienced a period of great prosperity, as may be seen from the extreme opulence of the court of João V (1706–1750), who ruled as absolute king at the head of a monarchy based on a univocal, strong character of royal power.

The riches that poured into Portugal allowed the king to surround himself with his court and to elevate it to one of the richest in Europe. Descriptions of banquets are known where the novelties of the time were all present, from coffee and chocolate to tobacco snuff, which took place at the court, alongside poetry sessions, music, theatrical representations and public spectacles such as opera or the much-celebrated bullfights. Thanks to Brazilian gold and diamonds, and also to the commerce in tobacco, sugar, slaves, wine and salt, D. João V was able to attract foreign artists to his court, mainly Italians, and build monuments in the Baroque style of the time such as the Library of the University of Coimbra, the Royal Building of Mafra (convent, basilica and palace), the Patriarchal Church in Lisbon or the famous Chapel of St. John the Baptist, with which the king enriched the Church of São Roque, both major symbols of the significant relationships which he re-established with the Holy See, enriching the patrimony of the churches and other institutions under royal patronage. ✨

représentait une cible facile — il perdit rapidement des territoires en Asie et au Brésil, tandis que ses comptoirs commerciaux de la côte occidentale africaine étaient menacés par des conflits.

À partir de 1630, sous le règne de Filipe III de Portugal (Felipe IV d'Espagne), le mécontentement ne cessa d'augmenter. Les nombreuses guerres menées au cours des années précédentes par la Maison de Habsbourg contre les Pays-Bas (Guerre de Trente Ans) et l'Angleterre par exemple, cause d'importantes pertes dans les domaines portugais, conduisirent en 1640 à la Restauration de l'Indépendance portugaise et à la réaffirmation de l'ancienne alliance luso-anglaise.

Après la Restauration, et en dépit de la récupération de certains des territoires perdus, l'Empire Portugais se retrouva diminué, ce qui entraîna naturellement une réduction du commerce avec l'Asie. Le Portugal se concentra alors sur ses domaines atlantiques, renforçant la liaison maritime et commerciale entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Le Brésil devint la principale source de richesse du royaume, avec le sucre en produit-phare de l'économie portugaise.

Durant les premières décennies du XVIII^e siècle, l'or et les diamants suscitérent plusieurs expéditions brésiliennes organisées par les *Bandeirantes*. Le succès qu'ils rencontrèrent occasionna l'enrichissement de la couronne lusitane, qui percevait le cinquième de toutes les richesses extraites, et encouragea la colonisation et le développement du territoire brésilien.

Le Portugal connut alors une nouvelle période de grande prospérité, manifeste dans l'opulence extrême affichée sous le règne de Dom João V (r. 1706–1750) — roi absolu d'une monarchie fondée sur le caractère unique et suprême du pouvoir royal.

Les richesses qui arrivaient au royaume permirent au roi de s'entourer d'une cour qui comptait parmi les plus fastueuses d'Europe. Nous sont parvenues des descriptions de banquets prodigues en nouveautés de l'époque — comme le café, le chocolat et le tabac à priser —, d'une cour qui assistait à des séances de poésie, de musique, de représentations théâtrales, ainsi qu'à des spectacles publics comme l'opéra ou les célèbres corridas. Grâce à l'or, aux diamants et au commerce du tabac, du sucre, des esclaves, du vin et du sel, Dom João V fit venir des artistes étrangers, notamment des Italiens, et construire des monuments dans le style baroque de l'époque — citons ainsi la Bibliothèque de l'Université de Coimbra, l'ensemble architectural royal de Mafra (couvent, basilique et palais) ou encore l'église Patriarcale à Lisbonne et la célèbre chapelle de Saint-Jean-Baptiste dont le monarque para l'église de São Roque à Lisbonne. Ces deux dernières entreprises représentent d'importants symboles des rapports que Dom João V noua avec le Saint-Siège, le conduisant à enrichir les trésors des églises et les fonds d'autres institutions sous l'égide de la couronne. ✨

67

**SCULPTURES FROM THE MONASTERY OF
HOLY MARY AT POMBEIRO**

Master Friar José de Santo António Ferreira Vilaça
Oak

Portugal, 18th century

Height: 180.0 cm (fig. A) and 165.0 cm (fig. B)

F1361

Provenance: Pombeiro Monastery, private collection, Lisbon.

Two associated polychrome and gilt life-size figures depicting female saints, possibly two of Saint Quiteria's sisters.¹ Originally from the choir of the Benedictine Monastery of Holy Mary at Pombeiro, in the Municipality of Felgueiras between the Douro and Minho rivers, these impressive sculptures would have been carved in the last quarter of the 18th century. Their authorship has been attributed, by the American scholar and art historian Robert C. Smith (1912–1975), to Friar José de Santo António Ferreira Vilaça (1731–1809), a Benedictine sculptor considered one of the most influential and productive master carvers of the region's rococo period, who worked not only for his religious Order but also for regional patrons.

The rather substantial sculptures, measuring 180 cm and 165 cm, are two of a group of four that left the monastery, being eventually sold to an antiques dealer at the coastal town of Póvoa do Varzim. Stylistically, they evidence characteristics generally identified in female representations by Ferreira Vilaça, namely the robust bodies, elongated torsos, faces of long and tapered noses, almond shaped eyes, high foreheads, and analogous modelling of upper lips and ears. Despite these features being easily identifiable in the sculptures herein described, their most definite attributional characteristic is however, according to Robert C. Smith, their rather dishevelled hair tied at the top of the head.

In addition, one other identifiable detail is most certainly the choice of similar, defining costumes. They are often represent-

¹ SMITH, Robert C., *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*. Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I, 1972, p.65.

67

**SCULPTURES DU COUVENT DE
SANTA MARIA DE POMBEIRO**

Maître Frère José de Santo António Ferreira Vilaça
Bois de châtaignier

Portugal, XVIIIe siècle

Hauteur: 1,80 m (fig. A) et 1,65 m (fig. B)

F1361

Provenance: Couvent de Pombeiro, collection privée, Lisbonne.

Deux sculptures en pied, en bois de châtaignier doré et polychrome, représentant deux saintes, probablement les sœurs de Sainte Quiterie.¹ Provenant à l'origine du chœur du monastère bénédictin de Santa Maria de Pombeiro, situé dans la région Entre Douro e Minho, dans la municipalité de Felgueiras, elles auraient été exécutées dans le dernier quart du XVIIIe siècle. Leur attribution à Frère José de Santo António Ferreira Vilaça (1731–1809) est le fait du professeur et historien d'art américain Robert C. Smith (1912–1975). Ferreira Vilaça, sculpteur et tailleur de l'ordre des Bénédictins, est considéré comme l'un des maîtres du rococo les plus influents et productifs du Minho (à l'extrême nord-ouest du Portugal), ayant travaillé non seulement pour les monastères de son ordre, mais aussi pour d'autres commanditaires de la région.

Les sculptures que nous présentons ici sont à taille réelle: elles mesurent 1,80 m (fig. A) et 1,65 m (fig. B). Elles s'inscrivaient dans un ensemble composé de quatre pièces, retiré du monastère et vendu à un antiquaire de la ville de Póvoa do Varzim. Elles présentent les particularités stylistiques typiques des sculptures de femme de Ferreira Vilaça: corps robuste, torse allongé, visage au nez long et effilé, aux yeux en amande et au front haut, dessin spécifique de la lèvre supérieure et des oreilles. Bien que toutes ces caractéristiques soient facilement identifiables sur nos sculptures, celle qui, selon Robert Smith, permet l'identification définitive de l'artiste est la représentation caractéristique de l'épaisse chevelure ondulée, attachée au sommet de la tête.

¹ SMITH, Robert C., *Frei José de Santo António Ferreira Vilaça, escultor beneditino do século XVIII*. Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I, 1972, p. 65.



FIG. A

ed in undulating clothing characterized by complex drapery, some with high bodices and highly elaborate sleeves, the whole ensemble punctuated by accessories such as belts with bows, flowers, fringes and trims that endow them with opulence, refinement and a sense of movement. Even though the chosen apparel does generically feature evident particularities, it must be underlined that the figures are characterized by their own specificities and by the selection of decorative elements applied to their clothing.



FIG. B

L'une des autres particularités qui les relient entre elles se rapporte au type de vêtement qu'elles portent : costume ondulant, aux replis complexes, bustier, manches travaillées, l'ensemble ponctué d'éléments décoratifs tels que des ceintures à nœuds, des fleurs, des franges ou des galons, qui lui confèrent de l'opulence, de l'élégance et du mouvement. Si les costumes choisis comportent ces particularités sur la plupart des statues, les éléments décoratifs figurés varient de l'une à l'autre.

These two figures are comparable to a group of six that the sculptor produced for the two organ cases at the church of the Benedictine Monastery of Saint Michael at Refóios de Basto, near Cabeceiras de Basto in the Braga region, as well as to the small image of the Virgin Mary as a Child with Saint Anne and Saint Joachim, at the Monastery of Saint Martin's at Tibães, in the same region. This Virgin Mary figuration fully replicates, albeit in reduced scale, the aesthetic characteristics of the two large figures described. The same physiognomy, the sophisticated clothing and the fine tied up hair, testify to its belonging to this group, in which only the dimension differs.

Although impossible to identify with certainty, the sculptures from the Pombeiro Monastery could be part of a group representing Saint Quiteria and Her eight twin sisters. The absence of iconographic elements that could contribute for an accurate identification can nonetheless be counterbalanced by certain clues. They are female figures that, by their arms position, may have carried something in their hands, probably the palms of martyrdom. In addition, it is known that in the vicinity of the Pombeiro Monastery, at Felgueiras, there existed an ancient sanctuary cared for by the Benedictines and dedicated to that female Saint, a devotion that is rooted in the Minho region. This knowledge, paired with the certainty of the presence of life-sized sculptures in the old monastery church choir, may contribute to link these figures to that temple or to the primitive sanctuary dedicated to Saint Quiteria.²

The sculptures contemporary history is but one episode in their wider historical context whose crucial moment corresponded to the decommissioning, by decree, of the Portuguese monasteries and convents in 1834. Seized, and sometimes sold, the buildings and considerable parts of their contents, in which were included innumerable decorative wooden sculptures and carvings, faced a highly erratic destiny. In the case of Pombeiro, it is known that the ancient church was preserved and that the sculptures and other carvings and imagery were left *in situ*.

Much later, in the 20th century, the group of four images to which these two belonged, was eventually bought by the film maker and set designer Leitão de Barros (1896 – 1967), with the purpose of placing them on a 17th century Portuguese replica ship that he was building with governmental support and the sponsorship of various Portuguese and Brazilian entrepreneurs. This vessel, the *São Vicente*, was conceived as a floating showcase for the excellence of Portuguese products. From olive oil and wines, including the renowned Port wine, to the coffee produced in the then African colonies, to goldsmithing, ceramics, and the products

² IDEM, *ibidem*, vol. II, pp. 587–588.



Par ailleurs, ces sculptures sont similaires à six exemplaires exécutés par Frère José et destinés à orner les buffets des deux orgues de l'église du monastère bénédictin de São Miguel de Refóios de Basto, municipalité de Cabeceiras de Basto (district de Braga), ainsi qu'à une petite statue de la Vierge enfant placée entre Sainte Anne et Saint Joachim appartenant au monastère de São Martinho de Tibães, dans la municipalité de Braga. Cette dernière représentation de Marie reprend en miniature toutes les particularités plastiques des grandes sculptures décrites : mêmes traits physiologiques, luxueux costume et cheveux délicatement attachés — tout semble l'inscrire dans ce même ensemble de représentations, dont elle ne se distingue que par sa petite taille.

Bien qu'il soit impossible de déterminer avec certitude l'identité de la représentation de ces sculptures provenant du monastère de Pombeiro, on admet qu'elles pourraient faire partie d'un groupe de statues figurant Sainte Quitterie et ses huit sœurs jumelles. À défaut d'éléments iconographiques permettant de vérifier cette hypothèse, on relève plusieurs indices qui paraissent la confirmer. Premièrement, il s'agit de figures féminines qui semblent avoir tenu entre leurs mains un objet, probablement une palme de martyr. Ensuite, on sait qu'existait dans les environs du monastère de Pombeiro, à Felgueiras, un ancien sanctuaire entretenu par les Bénédictins et consacré à cette sainte, dont le culte est enraciné dans la région du Minho. Ces informations, complétées par celles qui confirment la présence d'ouvrages en pied dans le chœur de l'église de l'ancien monastère, semblent rattacher ces sculptures à cet espace, voire, primitivement, à celui du sanctuaire consacré à Sainte Quitterie.²

L'histoire contemporaine de ces ouvrages s'inscrit dans l'histoire plus vaste remontant au désamortissement des biens des monastères et des couvents au Portugal, par décret, en 1834. Saisis et parfois vendus, les biens immobiliers et une grande partie des biens meubles de ces espaces religieux, dont les ouvrages sculptés et taillés dans le bois, connurent des fortunes diverses. Dans le cas spécifique du monastère de Pombeiro, on sait que l'ancienne

² IDEM, *ibidem*, vol. II, pp. 587–588.



from the Madeira Islands, amongst others, it was the brilliance of the national commercial production that should eventually cross the Atlantic and dock, preferably, in Brazil and in the United States. The decision for building the *São Vicente* emerges following the dismantling of the ship Portugal, a former vessel whose interiors had also been designed by Leitão de Barros for the 1940 Exhibition of the Portuguese World. Christened as the ‘Sea Pavilion’³ the Portugal was ultimately destined to sail the Atlantic, taking with her, to Brazil and North America, an insight, as well as direct commercial access, into Portuguese regional products. The ship, however, was never in operational sailing condition due to errors in its naval engineering design, eventually succumbing to the 1941 cyclone that ravaged Lisbon and the Belém docks where it was confined, its destiny never accomplished. Decorated with statues and carved decorative elements removed from monasteries, convents and churches up and down the country, the Portugal was highly praised for her opulent interiors’ representative of national 17th and 18th centuries decorative arts. Leitão de Barros, however, would not give up his dream of launching a replica of an India Run galleon decorated with extravagant baroque imagery and gilt carvings.

And so was born the project of the *São Vicente*, which would drive the search for baroque sculptural elements deemed suitable for showcasing the brilliance of the Portuguese national heritage, which the dictatorial ‘Estado Novo’, or New State, wanted to promote, partly through the endeavour of foreign art historians, such as Robert C. Smith, or the Louvre Museum curator Germain Bazin (1901 – 1990).

Regarding the large female Saints’ statues acquired by Leitão de Barros from the Póvoa do Varzim dealer, they were destined to decorating the ship’s stern, while the bow side would be taken by four very large angels. These options were analogous to those that had been agreed for Portugal, for which Leitão de Barros had

³ FERREIRA, Sílvia, ‘O Pavilhão do Mar: a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte da talha ao serviço da cenografia política’, in *Cadernos do Arquivo Municipal*, série 2, no.7, 2017, pp.257 – 290. Available online in: https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/cadernos_arquivo_municipal_7?

église du monastère fut préservée telle quelle, avec les ouvrages qu’elle contenait.

L’ensemble de quatre sculptures dans lequel s’inscrivent ces deux statues fut acheté par le cinéaste et scénographe portugais Leitão de Barros (1896 – 1967), afin de les placer sur la *Nau São Vicente*, le *Navire de Saint-Vincent*, qu’il construisait grâce aux aides de l’État et de plusieurs hommes d’affaires portugais et brésiliens. Cette nef, imitation d’une embarcation portugaise du XVIIe siècle, avait pour ambition de devenir une vitrine navigante des articles d’excellence produits au Portugal : de l’huile d’olive aux vins, parmi lesquels on incluait naturellement ceux de Porto, en passant par le café produit à l’époque dans les colonies portugaises, l’orfèvrerie, la céramique et les produits de la région de l’île de Madère, entre autres, l’excellence de la production commerciale portugaise devait parcourir l’Atlantique et faire escale dans de nombreux ports, de préférence, au Brésil et aux États-Unis. L’idée de la construction du *Navire de Saint-Vincent* avait surgi à la suite du démantèlement du *Navire Portugal*, dont la décoration intérieure avait également été conçue par Leitão de Barros et qui avait intégré l’Exposition du Monde portugais de 1940, lors de laquelle il avait été surnommé le « Pavillon de la Mer ». ³ Ce navire était destiné à naviguer par la suite sur l’Atlantique, dans le but de faire connaître et vendre au Brésil et aux États-Unis les produits régionaux portugais. Cependant, n’étant pas adapté à la navigation en raison d’erreurs de calcul d’ingénierie navale, il finit par succomber sur le site de l’Exposition au grand cyclone de 1941, qui lui retira toute possibilité de récupération et l’empêcha de remplir sa mission. Orné de diverses statues et de boiseries dorées issues de monastères, couvents et églises du pays, il avait été abondamment loué pour ses intérieurs opulents et représentatifs de l’art de la taille et de la sculpture des XVIIe et XVIIIe siècles. Seulement, Leitão de Barros ne voulait pas renoncer à son rêve de lancer sur le Tage une embarcation qui serait la réplique des galions de la route des Indes, scénographiquement décorée d’ouvrages de boiseries et de la statuaire baroques.

C’est ainsi que naquit le projet du *Navire de Saint-Vincent*, motivant la recherche d’ouvrages de sculpture baroques qui puissent démontrer l’excellence d’un héritage patrimonial que l’État Nouveau commençait à exalter, en grande partie sous l’impulsion d’historiens de l’art étrangers, comme Robert C. Smith ou le conservateur du musée du Louvre, Germain Bazin (1901 – 1990).

³ FERREIRA, Sílvia, « O Pavilhão do Mar: a Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte da talha ao serviço da cenografia política », in *Cadernos do Arquivo Municipal*, série 2, n° 7, 2017, pp. 257 – 290. Disponible en ligne sur: https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/cadernos_arquivo_municipal_7?

also chosen large Baroque sculptures to take their place in identical corresponding points.⁴ Dramatically, after considerable financial investment and personal dedication by Leitão de Barros, the project would eventually fail due to lack of funding, the Portuguese government withdrawing its support owing to the substantial and untenable costs of the ambitious enterprise. Consequently, the decorative statuary and the other elements assembled to decorate the ship's interiors would meet a rather uncertain fate, being sold and dispersed following from the designer's death in 1967.

A news report broadcast by RTP, the Portuguese television cooperation, on June 6th, 1973, documents the auction sale of the art objects formerly owned by Leitão de Barros, in which are clearly visible numerous carved elements, of which many were probably intended for the *São Vicente*.⁵ Similarly to other pieces of major artistic value, the four female Saints were sold to collectors of baroque statuary. In a letter dated August 15th, 1967, and addressed to the art historian Flávio Gonçalves (1929 – 1987), Robert C. Smith, having been called in by someone to identify and value them, comments: 'Regarding the Leitão de Barros images, I know for certain that they were already for sale in April, as the gentleman that took me to the studio, had sent a telegram enquiring about the price he should ask for them. I replied 30 thousand escudos each! Respect for the friar'.⁶ SF

Les grandes statues de saintes acquises par Leitão de Barros à l'antiquaire de Póvoa do Varzim étaient destinées à orner la poupe du navire, tandis qu'à la proue prendraient place de grands anges adultes. Ces choix étaient exactement les mêmes que ceux que le scénographe avait faits pour la décoration du *Navire Portugal*, sur lequel il avait placé aux mêmes emplacements d'énormes sculptures baroques.⁴ Toutefois, malgré les grands investissements et toute l'implication personnelle de Leitão de Barros, le projet dut être abandonné en raison du manque de moyens financiers : l'État portugais finit par lui retirer son aide en prétextant le coût trop élevé et insoutenable de l'ambitieuse entreprise.

Suite à cet échec, l'ensemble des objets destinés à orner les intérieurs du navire connurent des sorts divers. Les ouvrages sculptés et en boiseries dorées furent vendus après la mort du cinéaste, en 1967. Il existe sur le thème un reportage diffusé par la chaîne RTP1, le 6 juin 1973, dans lequel est montrée la vente aux enchères des objets d'art ayant appartenu à Leitão de Barros, parmi lesquels on observe plusieurs ouvrages sculptés dont certains avaient probablement été acquis pour décorer le Navire de Saint-Vincent.⁵

Quant aux quatre statues de saintes, elles connurent un destin analogue à celui des autres pièces de grande valeur artistique de la collection : elles furent vendues à des amateurs de la statuaire baroque.

Dans une lettre datée du 15 août 1967 adressée à l'historien de l'art Flávio Gonçalves (1929 – 1987), Robert Smith, à qui l'on avait fait appel pour les identifier et les évaluer, fait les remarques suivantes : « À propos des statues de Leitão de Barros, je sais qu'elles étaient à vendre dès le mois d'avril, parce que le monsieur qui m'a emmené à l'atelier m'a envoyé un télégramme pour me demander quel prix il devait fixer pour elles. J'ai répondu 30 000 escudos chacune ! Par respect pour le moine. »⁶ SF

⁴ A documentary produced by the national television broadcaster RTP, dated January 1st, 1963, introduces the *São Vicente* project and refers these sculptures, as well as their possible locations on the ship. The documentary narrator refers that one of them '...together with another three similar ones, will be placed on the large stern panel'. Available online in: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nau-de-sao-vicente/>.

⁵ Available online in: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/leilao-de-arte-de-leitao-de-barros/>.

⁶ Smith Robert C. letter to Flávio Gonçalves. Archive of the Rocha Peixoto Library, Póvoa do Varzim, Flávio Gonçalves Epistolography Collection, Robert C. Smith's letters.

⁴ Un documentaire produit par la chaîne RTP1, daté du 1er janvier 1963, présente le projet du *Navire de Saint-Vincent* et mentionne ces saintes, ainsi que leurs emplacements possibles sur le navire. À propos de l'une d'elles, le narrateur dit qu'« elle sera placée, avec trois autres statues similaires, sur le grand panneau de la poupe ». Disponible en ligne sur : <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/nau-de-sao-vicente/>.

⁵ Disponible en ligne sur : <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/leilao-de-arte-de-leitao-de-barros/>.

⁶ Lettre de Robert C. Smith à Flávio Gonçalves. Archives de la bibliothèque Rocha Peixoto, Póvoa do Varzim, Fonds épistolaire de Flávio Gonçalves, Lettres de Robert C. Smith.

Gadrooned salvers

Plats à godrons

Coinciding with most decorative arts subjects, Portuguese seventeenth century goldsmithing, particularly after 1650, reprises its national identity. However, following from the country's isolation on account of the 1580 dynastic union under the Spanish Crown, and the subsequent 1640 restoration of independence, economic decline, and the inherent sumptuary restrictions, led to an art production of austere and restrained aesthetic qualities.

Nevertheless, given that the three sequential 'Spanish reigns' do not correspond to a homogenous block nor to a financial hardship period, patrons' tastes, and the purposes for which que objects were created, should be better studied to develop a better understanding of contemporary Portuguese goldsmithing typologies and ornamental grammars.¹

In Portugal's turbulent 17th century, the exaltation of religious fervour did contribute to an increase in silverwork commissions, but the various national vicissitudes, allied to the obedient acceptance of Tridentine doctrine, had an evident impact on the production of precious metal daily use objects.² Thereby, 1600s metropolitan art evolved between two, apparently opposed, stylistic tendencies.

Oscillating between the sobriety of plain surfaces and the unrestrained baroque exuberance, both aesthetic concepts do endow this historic period with its specific singularity and momentum, while simultaneously evidencing the coexistence of two distinctive tastes.³ The former trend, favouring an almost total lack of decoration, in order to allow the objects to simply shine by themselves without resorting to superfluous ornamentation⁴, illustrates a preference that was rare in contemporary overseas goldsmithing production.⁵

Au Portugal, au XVIIe siècle, et surtout dans la seconde moitié de ce siècle, l'orfèvrerie tend à reprendre des caractéristiques nationales, comme la plupart des arts décoratifs de l'époque. Suite à l'établissement de l'Union ibérique — puis avec la restauration de l'indépendance du Portugal en 1640 —, le pays subit une période d'isolement et connaît une décadence économique entraînant l'instauration de lois somptuaires, un contexte qui le pousse à se réfugier dans un art austère et sobre.

Cependant, le « règne des Felipe » (1580 – 1640) ne correspond pas à une période homogène, ni à une phase de pénurie financière ; c'est pourquoi le goût de la clientèle et les raisons ayant dicté la réalisation des pièces méritent des études plus poussées menant à une meilleure compréhension des formes et des décorations de l'orfèvrerie portugaise.¹

Au cours de ce XVIIe siècle portugais troublé, l'exaltation du sentiment religieux contribue à augmenter le nombre de commandes, mais les vicissitudes de la patrie, combinées à l'acceptation docile des normes tridentines, prescrivaient l'utilisation de métaux nobles, travaillés avec simplicité dans les pièces d'usage quotidien.²

C'est ainsi que se développent dans l'art métropolitain du XVIIe siècle deux courants de production, apparemment opposés. Oscillant entre une sobriété où dominent les surfaces lisses, et une abondance caractérisée par l'exubérance décorative du baroque, cette période s'avère originale et dynamique du fait de la coexistence de goûts distincts.³

Le premier de ces deux courants opte pour une absence quasi totale de décoration. Les pièces vivent d'elles-mêmes, sans recours à une ornementation qui les mettrait en valeur.⁴ Ce courant semble

¹ BRANCO, Pedro Aguiar, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, Lisbon: VOC, 2009, p. 46.

² COUTO, João; GONÇALVES, António M., *A Ourivesaria em Portugal*, Lisbon: Livros Horizonte, 1960, pp.139 – 140.

³ *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, Lisbon: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1955, pp. 14 – 15.

⁴ SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, *Pratas Portuguesas em Coleções Particulares Séc. XVI ao Séc. XX*, 1998, pp. 13 – 15.

⁵ SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisbon: 1974, pp. 20 – 25, p. 172.

¹ BRANCO, Pedro Aguiar, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, Lisbonne: VOC, 2009, p. 46.

² COUTO, João; GONÇALVES, António M., *A Ourivesaria em Portugal*, Lisbonne: Livros Horizonte, 1960, pp.139 – 140.

³ *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, Lisbonne: Fundação Ricardo Do Espírito Santo Silva, 1955, pp. 14 – 15.

⁴ SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, *Pratas Portuguesas em Coleções Particulares Séc. XVI ao Séc. XX*, 1998, pp. 13 – 15.

But, then as now, plainness was directly correlated to cost reduction, in a production whose specialised labour demands had considerable impact on the final price, thus becoming a determining factor in understanding the preference for such undecorated items. These objects were, nonetheless, produced for current use in noble and wealthy homes, and contrasted with those destined for celebratory events and grand occasions, evermore opulent and ornamented.⁶

It is amongst this plainly decorated production that it is possible to fit the extant group of gadrooned salvers. These large dishes existed in considerable quantities and must be appraised for their simplicity and for their intense decorative impact, related to the continuous repetition of the broad and deep gadroons.⁷ In sum, they embody the 'triumph of shape'.⁸

Manufactured from the early 1600s, perhaps even earlier, the production of these sophisticated salvers extends throughout the early decades of the 18th century, in parallel with the reigns of Kings Pedro II (r. 1683–1706) and João V (r. 1706–1750), as a reminiscence of ancient 2nd century Roman prototypes.⁹ The number of featured gadroons is variable, although it often falls between eight and sixteen, exceptionally thirty and, although some salvers are unmarked, many feature hallmarks from the late 17th or early 18th centuries.¹⁰

The discreet beauty of these large dishes is enhanced by their solid, restrained, and smooth shape, as well as by their proportions, combined with the light reflections projected from their deep gadroons and undulating scalloped outlines, which confer them an exceptional aesthetic quality that the presence of ornamentation would diminish and suppress.

'This paradigm is present in other objects, such as deep saucers, wine tasters and handwashing basins, amongst others devoid of decorative elements, essentially enhancing the beauty of their aesthetic sobriety, with their silvery radiance conferring them legitimate splendour'.¹¹

⁶ BRANCO, Pedro Aguiar, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, p. 46.

⁷ SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, *Pratas Portuguesas em Coleções Particulares Séc. XVI ao Séc. XX*, pp. 13–15.

⁸ *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, pp. 14–15.

⁹ SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, pp. 20–25, p. 172.

¹⁰ BRANCO, Pedro Aguiar, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, p. 46.

¹¹ SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, pp. 20–25, p. 172.

illustrer un goût spécifiquement portugais, puisque ces formes épurées sont rares dans l'orfèvrerie étrangère contemporaine.⁵

Par ailleurs, cette simplicité signifiait au XVIIe siècle, comme à l'heure actuelle, un coût total de l'œuvre moins important en raison du moindre travail exigé à l'orfèvre, une donnée qui se révèle essentielle pour comprendre le contexte de ces commandes.

Ces pièces étaient produites afin d'être utilisées dans les riches demeures aristocrates de l'époque. Il s'agissait d'objets d'usage quotidien, qui contrastaient avec ceux réservés aux célébrations ou autres moments solennels, plus opulents et ornements.⁶

Les plats à godrons font partie de ce groupe d'ouvrages dépourvus d'ornementation. Ces plats existaient en grand nombre et doivent être appréciés à la fois pour leur simplicité et pour le puissant effet décoratif rendu par la disposition des godrons.⁷ Ils représentent « le triomphe de la forme ».⁸

Pourvus habituellement de godrons larges, ces plats apparaissent à la fin du XVIe, début du XVIIe siècle, et sont fabriqués jusqu'aux premières décennies du XVIIIe, sous le règne de Dom Pedro II (r. 1683–1706), voire de Dom João V (r. 1706–1750). Ils puisent leur inspiration dans d'anciens modèles romains du IIe siècle.⁹ Le nombre de godrons est variable et se situe habituellement entre huit et seize, pouvant exceptionnellement aller jusqu'à trente. Certains de ces plats ne comportent pas de poinçon, tandis que d'autres arborent des marques de la fin du XVIIe ou du début du XVIIIe siècle.¹⁰

La beauté de ces grands plats réside dans leur forme marquée, sobre et lisse, alliée au jeu des volumes mis en valeur par les reflets lumineux des godrons concaves et des rebords ondulés et découpés. Dotées d'une grande dignité plastique, ces pièces rendent inutile toute ornementation qui ne ferait qu'estomper ou dissimuler la pureté de leur contour.

« Ce motif existe sur d'autres objets, comme des écuelles, des tasses à vin ou des bassines pour se laver les mains, entre autres, des pièces toutes dépourvues d'ornements afin de rehausser leur sobre beauté plastique et l'irradiation de la lumière sur l'argent, d'où se dégage une singulière magnificence. »¹¹

⁵ SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisbonne: 1974, pp. 20–25, p. 172.

⁶ BRANCO, Pedro Aguiar, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, p. 46.

⁷ SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, *Pratas Portuguesas em Coleções Particulares Séc. XVI ao Séc. XX*, pp. 13–15.

⁸ *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, pp. 14–15.

⁹ SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, pp. 20–25, p. 172.

¹⁰ BRANCO, Pedro Aguiar, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, p. 46.

¹¹ SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, pp. 20–25, p. 172.

GADROONED SALVERS FROM THE FORMER COLLECTION OF THE EMPEROR OF ABYSSINIA, HAILE SELASSIE I

Both these historical salvers feature identical radial inscriptions to the underside of the central medallion, stating that “This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936”, thus revealing one of their former owners.

Dating from the first half of the 18th century, they embody the long relationship between Portugal and the ancient Reign of Abyssinia, which was established from the earliest contact with its territory, in the 16th century, by the Portuguese explorer Pero da Covilhã, in his quest for the Christian kingdom of the mythical Prester John.¹²

Haile Selassie I (1892 – 1975) was Emperor of Abyssinia from 1930 to 1974. In the 1930s the country was a target for the renewed Imperial endeavours by the then Kingdom of Italy, being eventually invaded in 1935 by Benito Mussolini’s troops. Forced into exile, Selassie I spent four years in the United Kingdom, residing in Fairfield House (1936 – 1941), in Bath, a property which he donated to the city on his return to Abyssinia. His celebrated speech to the League of Nations, on the subject of his country’s invasion, converted him into an antifascist icon, chosen by Time Magazine to be 1936 Man of the Year.¹³

In that same year, the emperor consigned his English and foreign silver collection, formerly housed in his palace at Harar, to the London auctioneers Puttick & Simpson’s, to be sold off at auction in their premises at the Reynolds Galleries, 47 Leicester Square. Founded by James Fletcher in 1794, the firm would be acquired by Thomas Puttick and William Simpson in 1846, eventually settling at the mentioned address between 1859 and 1937.¹⁴

Although the purpose of the sale was widely known to be an urgent need for cash flow, it was officially reported to be the lack of a suitable storage location. The collection was eventually auctioned four days before Christmas 1936, raising a total of over £2.530 pounds sterling.¹⁵

The unequivocal link of these salvers to Emperor Haile Selassie is evidence to the presence of Portuguese civil silverware in the Ethiopian royal collection, and a testimony to the remarkability that justified their collecting and safeguarding. ✨ MSP

¹² ÁGUAS, Neves, ‘Introdução’, in CASTANHOSO, Miguel de, *História das cousas que o mui esforçado (...)*, Lisbon: Europa-América, pp. 9 – 12.

¹³ MARCUS, Harold G., *A History of Ethiopia*, Los Angeles: U. California Press, pp.130 – 153.

¹⁴ Puttick & Simpson, Londres: Museu Britânico, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG42825>.

¹⁵ Haile Selassie lets silver go at auction, New York: The New York Times, December 22nd, 1936.

PLATEAUX GODRONNÉS DE L’ANCIENNE COLLECTION DE L’EMPEREUR D’ABYSSINIE, HAÏLÉ SÉLASSIÉ IER

Ces deux importants plats à godrons présentent au revers du médaillon central l’inscription circulaire « This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936 » (Ce plat en argent a été vendu par S. M. l’Empereur d’Abyssinie à Londres en l’année du Seigneur 1936), signalant l’un de leurs anciens propriétaires.

Datés de la première moitié du XVIIIe siècle, ils témoignent de la longue relation entre le Portugal et le royaume d’Abyssinie, depuis les premiers contacts établis avec ce territoire au XVIe siècle par Pero da Covilhã, dans le cadre de sa quête du mythique royaume chrétien du prêtre Jean.¹²

Haïlé Sélassié Ier (1892 – 1975) fut empereur d’Abyssinie (actuelle Éthiopie) entre 1930 et 1974. Cible des desseins impérialistes de l’Italie dans les années 1930, le pays fut envahi par les forces de Benito Mussolini en 1935. Forcé à l’exil, Sélassié passa quatre ans à Bath, au Royaume-Uni (1936 – 1941), dans sa résidence de Fairfield House dont il fit don à la ville après son retour en Abyssinie. Nommé « Personnalité de l’année » en 1935 par le *Time Magazine*, son célèbre discours à la Société des Nations en 1936 le transforma en symbole antifasciste mondial.¹³

En cette même année, l’empereur mit en vente sa collection d’argent anglaise et étrangère issue de son palais de Harar, à l’occasion d’enchères à Puttick & Simpson’s, à Londres. Cette société fondée en 1794 par James Fletcher se situait à l’emplacement des galeries Reynolds, au 47 Leicester Square, entre 1859 et 1937.¹⁴ Ces deux plats furent par la suite acquis par Thomas Puttick et William Simpson (1946).

Bien que les nécessités pécuniaires de l’empereur soient connues du public, la justification officielle de la vente fut l’inexistence d’un lieu où garder sa collection, qui fut mise aux enchères quatre jours avant Noël 1936 et vendue pour plus de 2530 livres.¹⁵

La présence d’œuvres portugaises dans la collection royale éthiopienne témoigne de leur qualité exceptionnelle, ce qui explique qu’elles y soient demeurées jusqu’au XXe siècle. ✨ MSP

¹² ÁGUAS, Neves, « Introdução », in CASTANHOSO, Miguel de, *História das cousas que o mui esforçado (...)*, Lisbonne: Europa-América, pp. 9 – 12.

¹³ MARCUS, Harold G., *A History of Ethiopia*, Los Angeles: U. California Press, pp.130 – 153.

¹⁴ Puttick & Simpson, Londres: British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG42825>.

¹⁵ Haile Selassie lets silver go at auction, New York: The New York Times, 22 décembre 1936.

68

**A GADROONED SALVER FROM THE COLLECTION OF THE
EMPEROR OF ABYSSINIA**

Portuguese silver, 1721–1750

Oporto assay-mark for João do Couto de Azevedo (1703–1768)

Goldsmith mark *MF* for Manuel Soares Ferreira

Diam.: 32.5 cm

Weight: 392.0 g

B317

Provenance: Haile Selassie Collection, Ethiopia; private collection, Portugal.

Inscribed: 'This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936' on the reverse.

Round, beaten silver sheet salver. Undecorated and of raised and scalloped edge, it is defined by twenty-eight concave and grooved centrifugal sections radiating from a plain medallion encased by a reeded frame. The engraved note 'This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936' is inscribed peripherally around the underside of this central medallion.

The stamped Oporto Municipal assay-mark (P12.o)¹, denotes a production date between 1721 and 1750. João do Couto de Azevedo, the son of Manuel do Couto de Azevedo, was appointed silver assayer following from his father's death, having been sworn in in 1721, the stamp featured on the salver's underside being used up until 1750.² Interestingly, the São Roque collection owns one other gadrooned salver (B200) stamped by the father of this assayer, Manuel do Couto de Azevedo.

Complementing it, the maker's mark *MF* (P487.o) identifies the salver has having been manufactured by the goldsmith Manuel Soares Ferreira, registered in 1718.³ *MSP*

¹ ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbon: IN-CM, 2018, P12.o, p. 219.

² SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *Dicionário de Ourives e Lavrantes da Prata do Porto*, Lisbon: Civilização Editora, 2005, p.44–45.

³ ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbon: IN-CM, 2018, P487.o, p. 314.

68

**PLAT À GODRONS DE LA COLLECTION DE
L'EMPEREUR D'ABYSSINIE**

Argent portugais, 1721–1750

Poinçon de titre de Porto, João do Couto de Azevedo (1703–1768)

Poinçon de maître *MF*, Manuel Soares Ferreira

Diam.: 32,5 cm

Poids : 392,0 g

B317

Provenance : Collection Haïlé Sélassié, Éthiopie ; collection privée, Portugal.

Inscription : « This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936 » gravée au revers.

Plat rond en argent frappé, lisse, dépourvu de décoration, au rebord relevé et découpé, divisé en vingt-huit godrons cannelés et disposés en cercle autour d'un médaillon central lisse, entouré d'une moulure en relief lisse, au profil convexe. L'inscription circulaire « This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936 » orne le revers du médaillon central.

Le poinçon de titre de Porto (P12.o)¹ permet de dater la pièce entre 1721 et 1750. João Couto de Azevedo, fils de Manuel do Couto de Azevedo, prête serment en tant qu'essayeur de l'argent de Porto en 1721, après la mort de son père. Le poinçon apposé au revers du plat est celui qu'il utilisa jusqu'en 1750.² Notons que la collection de la galerie São Roque inclut un autre plat à godrons (B200) portant le poinçon de Manuel do Couto de Azevedo, père de celui-ci.

Le poinçon de maître *MF* (P487.o) attribue la production de cet ouvrage à Manuel Soares Ferreira, référencé en 1718.³ *MSP*

¹ ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbonne : IN-CM, 2018, P12.o, p. 219.

² SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *Dicionário de Ourives e Lavrantes da Prata do Porto*, Lisbonne : Civilização Editora, 2005, p. 44–45.

³ ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbonne : IN-CM, 2018, P487.o, p. 314.



69

**A GADROONED SALVER FROM THE COLLECTION OF THE
EMPEROR OF ABYSSINIA**

Portuguese silver
Early 18th century
Aveiro assay-mark
Goldsmith mark *F* for Gabriel de Figueiredo
Diam.: 36.5 cm
Weight: 640.0 g
B316


Provenance: Haile Selassie Collection, Ethiopia; private collection, Portugal.
Inscribed: Engraved IT monogram; 'This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936' on the reverse.

Plain round salver of scalloped edge defined by thirty-two concave and grooved radial sections, centred by a medallion encircled by reeded frame. This plain roundel is occupied by the engraved monogram 'IT' and, peripherally to its underside, framed by the engraved note 'This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936' in cursive script.

The city of Aveiro assay mark A3.0, or its variant¹, points to a manufacture date in the early 18th century. Objects stamped with municipal marks for Aveiro are rare, what makes this salver a singular example within the context of Portuguese silverware production.

While curating the 1940 exhibition on Portuguese Goldsmithing, at the Machado de Castro National Museum, in Coimbra, António Nogueira Gonçalves, a master at the city's ancient University, identified for the first time an example of an Aveiro Municipal assay-mark.² Another seven identically stamped objects have since been recorded.

A similar salver, from the former collection Francisco Barros e Sá, can be seen at the National Museum of Ancient Art, in Lisbon.³

Attributable to Gabriel de Figueiredo, the goldsmith's mark *F* (A11.0)⁴, substantiates a dating to the first half of the 18th century. A total of seven objects of varying types made by this goldsmith have so far been identified, the present salver being the only one of its typology. Of the eleven known Aveiro goldsmith's marks only Figueiredo has been identified up until now.  MSP

¹ ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbon: IN-CM, 2018, A3.0 or a variant, p. 25.

² BRANCO, Pedro Aguiar, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, Oporto: V.O.C. Antiguidades, 2009, p. 50.

³ SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisbon: 1974, p. 139, no. 171.

⁴ ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbon: IN-CM, 2018, A11.0, p. 26.

69


**PLAT À GODRONS DE LA COLLECTION DE
L'EMPEREUR D'ABYSSINIE**

Argent portugais
Début du XVIIIe siècle
Poinçon de titre d'Aveiro
Poinçon de maître *F*, Gabriel de Figueiredo
Diam.: 36,5 cm
Poids: 640,0 g
B316

Provenance: Collection Haïlé Sélassié, Éthiopie; collection privée, Portugal.
Inscription: « This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936 » gravée au revers.

Plat lisse et rond au rebord découpé, divisé en trente-deux godrons concaves et cannelés, disposés en cercle autour d'un médaillon central entouré d'un tore lisse en relief. Ce médaillon lisse arbore en son centre le monogramme « IT » et, au revers, l'inscription manuscrite circulaire « This silver dish was sold by H.M. the Emperor of Abyssinia in London Anno Domini 1936 ».

Le poinçon de titre d'Aveiro A3.0 (ou variante)¹ indique qu'il a été produit au début du XVIIIe siècle. Les ouvrages de cette ville sont rares, ce qui fait de celui-ci un exemplaire singulier dans le panorama de l'orfèvrerie portugaise. Le premier poinçon municipal d'Aveiro fut identifié par António Nogueira Gonçalves, maître de l'Université de Coimbra, alors qu'il préparait l'exposition d'orfèvrerie portugaise au musée national Machado de Castro en 1940.² Jusqu'à présent, on a découvert un total de huit poinçons de titre municipal de cette ville. L'ancienne collection Francisco Barros de Sá incluait un plat similaire, qui intègre actuellement la collection du musée national d'Art Ancien de Lisbonne.³

Le poinçon de maître *F* (A11.0)⁴, attribué à Gabriel de Figueiredo, confirme qu'il s'agit d'une pièce de la première moitié du XVIIIe siècle. On connaît actuellement sept ouvrages exécutés par cet orfèvre, tous différents, parmi lesquels notre pièce est le seul plat. On répertorie à ce jour onze poinçons de maître d'Aveiro, dont celui de Gabriel de Figueiredo est le seul, à l'heure actuelle, à avoir été identifié.  MSP

¹ ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbonne: IN-CM, 2018, A3.0 ou variante, p. 25.

² BRANCO, Pedro Aguiar, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, Porto: V.O.C. Antiguidades, 2009, p. 50.

³ SANTOS, Reynaldo dos; QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisbonne: 1974, p. 139, n° 171.

⁴ ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbonne: IN-CM, 2018, A11.0, p. 26.



70

KING D. FERNANDO II SILVER DISH

Silver

Western Europe, 17th century

Dim.: 37.8 × 38.0 × 4.0 cm

Weight: 1115.0 g

B300

Inscriptions: crowned Gothic 'F' on the centre front; '19' on the centre back.

Provenance: King D. Fernando II collection.

Published in: Hugo Xavier, 'Propriedade Minha', Ourivesaria, marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II', p. 324.

70

PLAT EN ARGENT DE LA COLLECTION DU ROI D. FERNANDO II

Argent

Europe occidentale, XVIIe siècle

Dim. : 37,8 × 38,0 × 4,0 cm

Poids : 1115,0 g

B300

Inscriptions: « F » gothique couronné à l'avant, au centre; « 19 » à l'arrière, au centre.

Provenance: Collection du Roi D. Fernando II.

Publié en: Hugo Xavier, « Propriedade Minha », Ourivesaria, marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II', p. 324.

While the 19th and 20th century provenance of this dish, described in the past as a salver or presentation dish, is well known, its geographical origin and dating are more difficult to ascertain. In the recently published 1866 handwritten inventory of his silver, ivory and enamel collections, King Fernando II of Saxe-Coburg and Gotha (1816–1885), consort to the Portuguese Queen Maria II (r. 1826–1828 and 1834–1853), records it as 'a silver salver [heavily decorated] in openwork. Probably a late sixteenth-century Spanish work. Nicely crafted and pleasing piece. Acquired from R. Pinto. — my property'.¹ The king's private property rather than the Crown's, the dish is deemed by the king to be Spanish and dating from the sixteenth century. As a mark of ownership it was centrally burin engraved with Fernando II personal cypher, a crowned Gothic script capital 'F', as well as marked to the back with the inventory number '19'.

The dish had been bought from Raimundo José Pinto (1807–1859) a renowned Lisbon based goldsmith who, as a close

Si l'on connaît bien l'histoire de la propriété aux XIXe et XXe siècles de ce plat à fruits, également décrit sous l'appellation *salva* ou « grand plat de présentation », son origine géographique et la date de sa production sont plus difficiles à déterminer. Dans l'inventaire manuscrit de 1866 récemment publié de la collection d'argent, d'ivoires et d'émaux de Dom Fernando II de Saxe-Cobourg-Gotha (1816–1885), roi consort et époux de la reine Dona Maria II (r. 1826–1828 et 1834–1853), ce plat à fruits est enregistré comme suit : « Plat en argent au travail entièrement ajouré. Probablement un ouvrage espagnol de la fin du XVIe. Pièce bien faite et très belle. Achetée à R. Pinto. — ma propriété. »¹ Ainsi, appartenant personnellement au roi et non à la Couronne portugaise, ce plat à fruits est considéré comme étant d'origine espagnole et datant de la fin du XVIe siècle. Pour preuve de sa propriété, le centre du plat arbore le chiffre personnel du roi, un « F » majuscule gothique couronné à l'avant et le nombre « 19 » gravé au burin à l'arrière. Il a été acheté

¹ See: XAVIER, Hugo, 'Propriedade Minha'. *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, p. 324.

¹ Voir : XAVIER, Hugo, « Propriedade Minha ». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, p. 324.



friend to the monarch, acted often as his artistic agent.² Although Fernando II collected a wide range of objects and typologies, it is clear that antique silver, namely 16th century Portuguese, was dear to his heart and took centre stage in his collecting pursuits.³ While the fruit dish was most certainly acquired before Pinto's death in 1859, nothing is known of its previous ownership. Raimundo José Pinto, who mainly dealt in antique silver and gold jewellery, had undoubtedly benefited from the suppression of religious orders and from the dissolution of the monasteries that had been decreed in 1834 following the Portuguese Civil War. Additionally, the many Portuguese aristocratic families in dire need of revenue after the war, did also provide a steady, ready to buy supply of desirable objects, many of which would eventually find their way abroad during the troublesome period that ensued.

Alongside many other of his possessions, the fruit dish was photographed in 1866 by Charles Thurston Thompson (1816–1868) at the King's Palace of Necessidades home, in Lisbon (fig. 1). Promoted by the South Kensington Museum, founded in 1852 and predecessor of the Victoria and Albert Museum in London, these series of photographs are now the most complete and ambitious photographic records of art objects that were undertaken in 19th century Portugal. Collated and published as an album, they provide a thorough visual record of Fernando II private collection, as well as of other Crown silver and gold pieces, which were displayed or safe kept at the Royal Palaces of Necessidades and of Ajuda.⁴ A photographic print of the dish can be seen at the above mentioned London Museum (inv. 58563). Its description reads: 'Silver, or fruit-tray, perforated with arabesque ornament, honeysuckle-points in the margin; silver. Probably Indian work of the 16th or 17th

² On Raimundo Pinto, see XAVIER, Hugo, 'Propriedade Minha'. *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 141–158.

³ On King Fernando II's collecting, see XAVIER, Hugo, 'Propriedade Minha'. *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 25–92.

⁴ On this photographic campaign, see XAVIER, Hugo, 'Propriedade Minha'. *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 93–114.



FIG. 1 Charles Thurston Thompson, Fruit dish, Palace of Necessidades, Lisbon, 1866; albumen print with printed label (55.0 × 47.0 cm). Victoria and Albert Museum, London, inv. 58563.

FIG. 1 Charles Thurston Thompson, Plat de fruits, Palais des Necessidades, Lisbonne, 1866; à l'albumine avec étiquette imprimée (55,0 × 47,0 cm). Victoria and Albert Museum, Londres, inv. 58563.

à Raimundo José Pinto (1807–1859), célèbre orfèvre de Lisbonne, ami intime du monarque, qui fut son principal agent artistique.² Bien que Dom Fernando II collectionnât divers types d'objets, il appréciait particulièrement l'argent ancienne, et notamment l'argent portugaise du XVI^e siècle, qui occupait une place centrale dans ses collections.³ Ce plat a certainement été acquis avant 1859, année de la mort de Raimundo Pinto, mais nous ne savons rien de ces propriétaires précédents. Raimundo José Pinto, qui se consacrait surtout à la vente d'argent ancienne et de bijoux, bénéficia beaucoup de l'extinction des ordres religieux masculins au Portugal (1834) et de la nationalisation de leurs biens. De nombreuses familles aristocratiques portugaises, connaissant de grandes difficultés financières suite aux Guerres libérales (1832–1834), fournirent continuellement à la vente des objets de très grand intérêt, en grande partie emmenés, à l'époque, hors du pays.

Comme nombre d'autres objets de la collection du roi, ce plat à fruits fut photographié par Charles Thurston Thompson (1816–1868) en 1866 au Palácio das Necessidades à Lisbonne (fig. 1). Organisée par le South Kensington Museum (fondé en 1852), prédécesseur de l'actuel Victoria and Albert Museum, à Londres, cette entreprise photographique fait partie de la plus grande, la plus importante

² À propos de Raimundo Pinto, voir XAVIER, Hugo, «Propriedade Minha». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 141–158.

³ À propos des activités de collectionneur de Dom Fernando II, voir XAVIER, Hugo, «Propriedade Minha». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 25–92.



FIGS. 2-3 *Fotografia Alvão*, Photo of the *Exposição de Ourivesaria Portuguesa*, Oporto, 1949; glass negative (13.0 × 18.0 cm). Centro Português de Fotografia, Lisbon, inv. PT/CPF/ALV/018199.

FIGS. 2-3 *Fotografia Alvão*, Photo de l'*Exposição de Ourivesaria Portuguesa*, Porto, 1949; négatif sur verre (13,0 × 18,0 cm). Centro Português de Fotografia, Lisbonne, inv. PT/CPF/ALV/018199.

century. In the Royal Palace of the Necessidades at Lisbon'. Although identified by the king as probably Spanish, this other attribution admits the possibility of it being Indian and dated more broadly as to encompass the seventeenth century. The English labelling was likely prepared beforehand by the museum curator, John Charles Robinson (1824–1913), during his preparatory trip through Portugal.⁵ It is curious to note that the king's engraved cypher is not visible in the photograph, and may have been a later addition. Against the dark background it is however possible to see a large square label applied to the dish's back. The ring foot, on the contrary, is not identifiable.

It is also possible that the dish herewith described is the one referred in the king's *post mortem* inventory (*Inventário Orfanológico*) compiled in 1886 which, in the section regarding the King's Private Office, the *Gabinete d'El Rey*, records under number 2439 a 'filigree

et la plus ambitieuse campagne photographique jamais réalisée au XIXe au Portugal prenant pour objet des œuvres d'art. Elle nous fournit un relevé visuel complet de la collection particulière du roi (et également de la Couronne) dans leurs résidences, les palais de Necessidades et d'Ajuda.⁴ Un exemplaire de la photographie du plat à fruits appartient au célèbre musée londonien (inv. 58563). Sur la légende, on peut lire en anglais : « Plat, ou plat à fruits ajouré à motifs d'arabesque et pointes de chèvrefeuille sur la tige; argent. Probable œuvre indienne du XVIe ou du XVIIe siècle. Au Palais royal de Necessidades à Lisbonne. » Bien que l'objet ait été identifié par le roi comme étant probablement espagnol, cette nouvelle légende admettait désormais la possibilité qu'il soit indien et le datait plus largement en prolongeant jusqu'au XVIIe siècle. Cette légende anglaise a probablement été préalablement préparée par le conservateur du musée, John

⁵ See: XAVIER, Hugo, 'Propriedade Minha'. *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, p. 114.

⁴ À propos de cette campagne photographique, voir XAVIER, Hugo, « Propriedade Minha ». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 93–114.



salver from the eighteenth century, thirty-eight centimetres in diameter marked with the number two thousand and two hundred and seventy one. Valued at one hundred and eighty thousand reis'.⁶ This 'salver' was auctioned in 1893 under that same number and recorded in the 1892 published sale catalogue.⁷ Its whereabouts unknown until 1949, it was shown in that same year at the *Exposição de Ourivesaria Portuguesa*, an exhibition of antique and contemporary Portuguese silver promoted at Oporto by the *Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*.⁸ From the exhibition catalogue we know that it belonged to Arthur de Sandão, a renowned Decorative Arts expert, collector and director of the *Museu Municipal de Viana do Castelo*, who published various works on Portuguese faience and furniture. In a photograph (figs. 2–3) from the archives of *Fotografia Alvão Lda.*, an Oporto based photographic studio founded in 1901 by Domingos Alvão, now kept at the *Centro Português de Fotografia*, it is possible to identify the present dish amongst other, mostly

⁶ *Arquivo Distrital de Lisboa, Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa, Caixa 1, Inventário Orfanológico de D. Fernando II, 2.º Volume, f. 859r.* It is not unusual for openwork objects to be misidentified as filigree work, most notably because of the unfamiliarity with the techniques of the people usually charged with the appraisal and inventory of these objects. Note how the measurements coincide perfectly with those of the present fruit dish.

⁷ *Catálogo dos bens mobiliários existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que não de ser vendidos em leilão*, Lisbon, Typ. e Lith. Papelaria Progresso, 1892. On this auction, see XAVIER, Hugo, 'Propriedade Minha'. *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 305–307.

⁸ *Exposição de Ourivesaria Portuguesa*, Oporto, Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte, 1949.

Charles Robinson (1824–1913), lors de son voyage préparatoire au Portugal.⁵ Il est curieux de constater que le chiffre gravé du roi n'est pas visible sur la photographie — aurait-il été rajouté par la suite ? Sur la photo, on aperçoit une grande étiquette carrée à l'arrière de la pièce sur fond sombre. Le pied en anneau n'est pas non plus visible.

Il est possible que cette pièce corresponde à celle décrite dans l'inventaire *post mortem* do roi (*Inventário Orfanológico*) daté de 1886, qui inclut, dans la section relative au « Cabinet du roi », sous le numéro 2439 : « *Un grand plat en filigrane du XVIIIe siècle, diamètre trente-huit centimètres, marquée du numéro mille deux cent soixante et onze. Évalué à cent quatre-vingt mille reis.* »⁶ Elle a été vendue aux enchères sous ce même numéro en 1893 et enregistrée dans le catalogue de la vente publié l'année précédente.⁷ On ignore sa localisation jusqu'en 1949, date à laquelle elle est exposée lors de l'Exposition d'orfèvrerie portugaise, consacrée à l'argent portugaise ancienne et contemporaine, organisée par l'Association des industriels de l'orfèvrerie du Nord, à Porto.⁸ Le catalogue de l'exposition nous informe que le plat à fruits appartenait alors à la collection d'Arthur de Sandão, spécialiste des arts décoratifs portugais et directeur du Musée municipal de Viana do Castelo, ayant publié des textes sur la faïence portugaise et le mobilier. Sur la photographie (fig. 2–3) tirée des archives de *Fotografia Alvão Lda.*, studio photographique siégeant à Porto et fondé par Domingos Alvão en 1901, désormais inclus dans le Centre portugais de la photographie, on peut voir cet objet auprès d'exemplaires en argent pour la plupart portugais et datés du XVIIe, début du XVIIIe siècle.⁹ Comme c'est le cas d'autres pièces ayant appartenu à Arthur de Sandão, ce plat à fruits faisait jusqu'à récemment partie des collections de l'association récréative Ateneu Comercial do Porto, à qui le collectionneur offrit son importante collection de faïence portugaise, avant d'intégrer une collection particulière de Porto.

⁵ Voir : XAVIER, Hugo, « *Propriedade Minha* ». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, p. 114.

⁶ *Arquivo Distrital de Lisboa, Tribunal Judicial da Comarca de Lisboa*, boîte 1, *Inventário Orfanológico de D. Fernando II*, 2e volume, fol. 859r. Il n'est pas rare que des objets ajourés soient mal identifiés comme des ouvrages en filigrane, notamment en raison de la méconnaissance des techniques des personnes responsables des inventaires. À noter que la mesure indiquée correspond exactement à celle de notre plat à fruits.

⁷ *Catálogo dos bens mobiliários existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que não de ser vendidos em leilão*, Lisbonne, Typ. et Lith. à vapeur de la Papelaria Progresso, 1892. À propos de cette vente aux enchères, voir XAVIER, Hugo, « *Propriedade Minha* ». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 305–307.

⁸ *Exposição de Ourivesaria Portuguesa*, Porto, Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte, 1949.

⁹ *Centro Português de Fotografia*, Lisbonne, *Fotografia Alvão*, Dépósito Geral, 18199 (négatif en verre).



17th and 18th century, Portuguese silver objects.⁹ Until recently the dish belonged to the *Ateneu Comercial do Porto* alongside other Arthur de Sandão artworks, namely his Portuguese faience collection, and subsequently to an Oporto private collection.

Careful analysis of the object provides a better understanding of its manufacture techniques. The dish is made from various cast sections soldered together and set on a similarly made openwork ring foot. Considering the rugged appearance, the individual sections may have been sand cast or, albeit more unlikely, cast by lost wax. This may be assessed from the various casting issues detected, such as porosity, defects like fins and burrs, unevenness or excessive silver flow filling the inside of the openwork, etc.

The central rosette is composed of twelve panels following a mirrored design, while the rim is adorned by twelve large leaf-shaped sections soldered to the central rosette, with twelve smaller leaf-shaped motifs alternating with the larger sections. The central rosette and the rim feature a repeating mirrored pattern of scrolling vines, real and imaginary animals and figures (birds, dogs and snails, fruit eating squirrels, dragon heads and fruit eating human figures perched on branches). This 'arabesque' design, albeit reminiscent of more exotic patterns, is however European in style and in execution.

The manufacturing techniques are unusual for Asian or European produced silverware dating from before the late eight-

Une analyse minutieuse du plat à fruits nous permet de mieux comprendre les techniques utilisées dans sa fabrication. Il est constitué de plusieurs sections produites par moulage et soudées les unes aux autres. Il repose sur un pied en anneau, également ajouré et fabriqué selon la même méthode. Compte tenu de leur aspect rugueux, les sections individuelles ont pu être produites par moulage en sable ou, hypothèse moins probable, grâce à la technique de la cire perdue. On le constate par les nombreux problèmes de moulage présentés par l'objet, comme la porosité, des défauts tels que des languettes et des bavures, des inégalités dans l'épaisseur ou des excès de métal sur la surface ajourée, etc. La rosette centrale est constituée de douze panneaux suivant une composition en miroir, alors que l'aile est composée de douze grandes sections en forme de feuille soudées à la rosace centrale, doublées de douze motifs plus petits, également en forme de feuille et placés entre les grandes sections. La rosette centrale et l'aile présentent une composition en miroir de rinceaux avec des animaux et des figures réelles et fantastiques (oiseaux, chiens, escargots, écureuils mangeant un fruit, têtes de dragon et figures humaines perchées sur des branches et mangeant un fruit). Ce décor d'arabesques, bien qu'évoquant des grammaires décoratives plus exotiques, est européen dans le style et dans la fabrication.

Les techniques de fabrication de cette pièce sont peu courantes dans l'argent asiatique et européenne avant la fin du XVIIIe siècle. Dans l'orfèvrerie indienne, en argent ou en or, le procédé du moulage n'est jamais utilisé. Si ce plat à fruits avait été fabriqué en Asie portugaise, comme semble le suggérer la légende de Robinson

⁹ Centro Português de Fotografia, Lisboa, Fotografia Alvão, Depósito Geral, 18199 (glass negative).

eenth century. In Indian precious metalwork, casting is never used. If the fruit dish was crafted in Portuguese-ruled Asia, as suggested by Robinson's caption on the 1866 photograph, it would surely have been made from a thin sheet of silver, repoussé and finely chased, and the openwork decoration would be chisel-cut.¹⁰ The same techniques were used in Europe to prevent metal wastage, as seen in another 17th century fruit dish from the king's collection, now at the *Palácio Nacional da Ajuda — Museu do Tesouro Real*, Lisbon (inv. 42574).¹¹ Dating from ca. 1620–1650, this circular dish of deep cavetto, ideal for holding fruit, is made from hammered sheet silver of openwork decoration with Mannerist-style *feronneries* and central cartouches of stylized tulips, baskets and flower vases, with a palmette frieze on the fleur-de-lis flat rim. The openwork decoration is chisel-cut and the motifs are finely chased. In contrast, the present dish is made from cast sections somewhat hastily soldered together and the designs are not worked by chasing but left untouched after casting. Additionally some evident breakages in the brittle silver panels did also stem from the casting process. These were addressed using metal wires that may already be seen in the 1866 photograph.

The state of preservation of the object and the minuteness of the workmanship may account for the older date ascribed in the king's inventory and in Robinson's notes. While it is true that the cast panels' style is reminiscent of similarly cast elements, mostly handles of chimerical form, found in 17th century mounted objects (precious ceramic and hardstone vessels), these are invariably cast

sur la photographie de 1866, il aurait certainement été produit à partir d'une fine plaque d'argent, repoussé et finement ciselé, et la décoration ajourée aurait été découpée au ciselet.¹⁰ Ces mêmes techniques étaient utilisées en Europe pour éviter le gaspillage du métal, comme en atteste un plat à fruits du XVII^e siècle, également inclus dans la collection du roi et conservé aujourd'hui au *Palácio Nacional da Ajuda — Musée du trésor royal*, à Lisbonne (inv. 42574).¹¹ Daté des années 1620–1650, ce plat circulaire à bassin très profond (idéal pour contenir des fruits), a été produit à partir d'une plaque martelée et ajourée, décorée de feronneries de style maniériste et de cartouches contenant des tulipes stylisées au centre, de paniers et de vases de fleurs dans le bassin arrondi et d'une frise de palmettes sur l'aile plate en fleurs de lys. Le décor ajouré a été découpé au ciselet, dessinant des motifs finement ciselés. Au contraire, notre plat à fruits est constitué de plusieurs sections moulées et soudées les unes aux autres de manière moins minutieuse, et sa décoration n'a pas été travaillée au ciselet, mais laissée telle quelle après le moulage.

Outre les problèmes dérivés de la technique du moulage, on constate quelques fissures sur les fragiles panneaux d'argent, résultant du procédé de fonderie. Elles ont été réparées lors de restaurations anciennes avec du fil métallique, qui apparaît sur la photo de 1866. L'état de conservation de l'objet et le caractère minutieux de la décoration peuvent expliquer la datation plus lointaine attribuée lors de l'inventaire par le roi et dans la légende proposée par Robinson. S'il est vrai que le style des panneaux obtenus par moulage rappelle des éléments similaires ayant recours à la même

¹⁰ One fine example is the late seventeenth-century reliquary-casket of Saint Francis Xavier now in the Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisbon (inv. OR 392), see CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015, pp. 139–143, where the typical Indian techniques are described in detail.

¹¹ Probably acquired after 1866, it does not feature in the king's handwritten inventory, nor in the photographic campaign. One other similar fruit dish similar in design, of which the whereabouts are unknown, is recorded in the king's inventory under nr. 61. It was photographed by Thompson in 1866 where it is identified as Portuguese and dated around 1650, see XAVIER, Hugo, *Propriedade Minha'. Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, p. 319. From the photograph in the London museum (inv. 58544), we may see the same technique used for the openwork decoration, following a similar Mannerist repertoire.

¹⁰ Un bon exemple est le coffret-reliquaire de Saint François-Xavier, daté de la fin du XVII^e et conservé aujourd'hui au Musée de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisbonne (inv. OR 392) — voir CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2015, pp. 139–143, où les techniques indiennes typiques sont décrites dans le détail.

¹¹ Probablement acquis après 1866, il n'est pas inclus dans l'inventaire manuscrit du roi, ni dans la campagne photographique. Un autre plat à fruits à la décoration identique, dont on ignore la localisation actuelle, est enregistré dans l'inventaire sous le numéro 61. Il a été photographié par Thompson en 1866 et identifié comme étant portugais et daté de vers 1650, voir XAVIER, Hugo, «Propriedade Minha». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, p. 319. La photographie du musée de Londres (inv. 58544) nous montre que cette pièce a recours à la même technique pour les éléments ajourés et qu'elle présente le même répertoire décoratif maniériste.

en ronde bosse, and never as pierced flat plaques. It is thus likely that this *'Nicely crafted and pleasing piece'* — to use the king's words — was made somewhat later in Europe, possibly even during the king's lifetime. This was a time when many pastiches and forgeries were being cast by renowned goldsmiths and restorers such as Reinhold Vasters (1827–1909) or Alfred André (1839–1919), who worked for and supplied major antique dealers such as Frederic Spitzer (c. 1816–1890). Regardless of its dating, the present fruit dish is a significant testimony of the collecting pursuits of one of the finest 19th century art connoisseurs, King Fernando II of Portugal, who amassed an important collection of 16th century Portuguese silver that rivalled that belonging to the Crown. *— HMC*

technique, notamment les anses aux formes chimériques d'objets comportant des montures du XVIIe (céramiques précieuses et vases en pierres dures), ceux-ci sont invariablement en ronde bosse, jamais des plaques plates ajourées. Il est donc probable que cette « pièce bien faite et très belle », pour reprendre les mots du roi, ait été produite un peu plus tard en Europe, possiblement même du vivant de Dom Fernando II. À l'époque, les pastiches et les falsifications étaient produites grâce aux techniques de moulage par des orfèvres et des restaurateurs de renom, tels que Reinhold Vasters (1827–1909) ou Alfred André (1839–1919), qui fournissaient des antiquaires bien connus, comme Frédéric Spitzer (c. 1816–1890). Indépendamment de sa date de fabrication, ce plat à fruits constitue un témoignage important des activités de collectionneur de l'un des plus grands connaisseurs de l'art au Portugal au XIXe siècle, ayant su réunir le plus intéressant ensemble de pièces d'argent portugaise du XVIe, rivalisant avec celui de la couronne. *— HMC*



71

A 16TH CENTURY FOOTED SILVER DISH (TAZZA)

Silver

Portugal, Lisbon, 2nd half of the 16th century

Dim.: 10,0 × 26,5 × 26,5 cm

Weight: 645,0 g

B305

Provenance: Private collection, Portugal.

71

PLAT SUR PIED EN ARGENT DU XVI^E SIÈCLE

Argent

Portugal, Lisbonne, seconde moitié du XVI^e siècle

Dim. : 10,0 × 26,5 × 26,5 cm

Poids : 645,0 g

B305

Provenance : Collection privé, Portugal.

Shallow dishes or low footed bowls, known in Italy as *tazza* and designed for presenting foodstuffs on the dining table were, similarly to those from Renaissance Venice, made in glass or in precious metals. It is likely that the latter *tazze* supplied the glass makers with models from which the glass versions were made. European paintings, dating from the 16th and 17th centuries, provide numerous images of how these glass and often silver dishes, were used for serving wine or dressed for displaying a variety of delicacies or sweetmeats, such as biscuits and candied or fresh fruits. Known in Portugal as *salvas*, they were destined for tasting wines or foods for poison.¹

The present example, probably destined for serving delicacies or fruit, would have been put on display when not in use. Of unusual, squared dish, it is a rare survival of Portuguese Mannerist display silver dating from the second half of the 16th century. Finely chased, its typically Mannerist rolls (*cuir*) and *ferroneries* decora-

¹ See: CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700). Silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 68–69.

Les plats peu profonds ou coupes sur pied court, récipients connus en italien sous l'appellation « *tazza* », fabriqués en verre ou en métal, étaient conçus pour servir la nourriture à table. À Venise, à la Renaissance, les *tazze* étaient faites en verre et en métaux précieux, probablement sur le modèle des prototypes en métal. Les peintures européennes des XVI^e et XVII^e siècles montrent comment ces *tazze* en verre ou en argent étaient utilisées pour boire du vin à table ou pour servir des friandises ou des desserts, comme des biscuits, des fruits confits ou des fruits frais. Au Portugal, ces coupes portaient le nom de « *salva* » et étaient utilisées pour goûter le vin ou la nourriture afin d'y détecter un éventuel poison.¹

Ce plat sur pied aurait servi à présenter des friandises ou des fruits et, quand il n'était pas utilisé, il était probablement exposé en vitrine. Doté d'un plat carré original, il s'agit d'un rare survivant de l'argent portugaise maniériste de la seconde moitié du XVI^e siècle. Finement ciselée, sa décoration maniériste aux motifs


¹ Voir : CRESPO, Hugo Miguel (éd.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de (1500–1700). Prata, madrepérola, e porcelana*, Lisbonne, AR-PAB, 2018, pp. 68–69.






tion on punctured ground, as well as its cast lion masks set within cartouches, were possibly modelled after contemporary printed sources. It comprises of a turned, moulded foot that screws up onto the square dish of circular turned cavetto, by a thick screw-thread.

It features Lisbon's assay-marks (L-14A), alongside the maker's mark 'FA' (L-217A) for an unidentified silversmith working in the second half of the 16th century. Apart from these marks, there are also two later monograms, probably ownership marks dating from the 19th century ('VM' and 'EJ'), engraved onto the recessed circular cavetto. On the dish's underside, a longer handwritten inscription, scratched onto the silver and difficult to interpret.

The assay-marks, for testing the silver purity grade, probably punched when the dish was made or when it was sold, are also evident in the dish's underside and in the foot. An important testimony of late-16th century Portuguese silverwork the present dish was displayed at the 2007 exhibition *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres*² at the Museu Nacional Soares dos Reis, Oporto. 

de cuir découpé et de ferronneries sur fond gravé, tout comme les mascarons de lions inscrits dans des cartouches moulés, sont probablement inspirés de gravures de l'époque. Cette pièce d'argent est constituée d'un pied tourné, avec moulures, qui se visse à la partie supérieure au moyen d'une large tige filetée, et d'un plat carré au bassin tourné de forme circulaire concave. Elle arbore le poinçon de Lisbonne (L-14A), ainsi que le poinçon du fabricant («FA»; L-217A) correspondant à un orfèvre non identifié de la seconde moitié du XVI^e siècle. Outre ces marques, la pièce arbore, gravés au burin et placés en évidence dans le bassin circulaire, deux monogrammes postérieurs à la fabrication, indiquant probablement ses propriétaires au XIX^e siècle («VM» et «EJ»). Sur l'envers du bassin, on découvre une inscription manuscrite plus longue, sans doute également une marque de propriété, simplement gravée sur l'argent et difficile à déchiffrer. Les poinçons de titre, pour évaluer la qualité de l'alliage, probablement apposés au XVI^e ou lorsque la pièce fut par la suite vendue, figurent aussi à l'arrière du plat et à l'intérieur du pied tourné. Ce rare exemplaire d'argent portugaise de la fin du XVI^e siècle a été exposé au Musée national de Soares dos Reis, à Porto, à l'occasion de l'exposition *L'Orfèvrerie portugaise et ses Maîtres* (2007).² 

² See: BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres*, Oporto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2007, p. 8, cat. 3.

² Voir: BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2007, p. 8, cat. 3.



72

A PORTUGUESE LATE 16TH CENTURY SILVER BASIN

Silver

Portugal, late 16th century

Diam.: 43,0 cm

Weight: 1578,0 g

B314

Provenance: Pedro Costa collection (1870–1958), Lisbon.

This basin, crafted in Portuguese silver during the late 16th century, features a later central medallion bearing the Holy Spirit.

The piece boasts a raised and fluted rim, and its border exhibits a combination of geometric (ferrereries reminiscent of Mannerist ironwork) and phytomorphic motifs, resulting in an intricate decoration.

The mostly smooth centre of the basin has a chisel-decorated band around the central medallion, echoing the decorative pattern of the border. The finely carved decoration likely draws inspiration from contemporary printed sources. The raised central medallion, surrounded by a geometric incised decoration, prominently features the later chiselled and repoussé image of the Holy Spirit.

Smooth basins revealing engraved or incised rims, often incorporating central medallions, constitute the most common models of national production from the 15th and 16th centuries. In the 16th century, noteworthy basins of significant size, including the one under examination, emerged, along with a noticeable uptick in the use of phytomorphic decoration in Portuguese production.

72

BASSIN PORTUGAIS EN ARGENT DE LA FIN DU XVIÈ SIÈCLE

Argent

Portugal, fin du XVIe siècle

Diam.: 43,0 cm

Poids : 1578,0 g

B314

Provenance : Collection Pedro Costa (1870–1958), Lisbonne.

Bassin circulaire en argent portugais arborant sur son médaillon central la représentation du Saint-Esprit, ultérieurement repoussé et ciselé.

Présentant un rebord relevé et strié, l'aile est ornée de motifs géométriques (rappelant des ferronneries typiquement maniéristes) et phytomorphes, qui s'associent pour former une décoration complexe.

Le bassin de l'ouvrage est lisse, à l'exception de la bande ciselée autour du médaillon central, suivant la même grammaire décorative que l'aile. Finement taillée, cette ornementation a pu être façonnée en s'inspirant de sources imprimées de l'époque.

Sur le médaillon central surélevé, entouré d'une décoration géométrique incisée mettant en valeur l'image principale de la pièce, figure la colombe du Saint-Esprit, ultérieurement ciselée et repoussée.

Les bassins lisses à aile décorée de motifs gravés ou en relief, souvent pourvus d'un médaillon central, constituent des modèles très courants au sein de la production portugaise des XVe et XVIe





The scarcity of surviving examples emphasizes the significance of the remaining pieces.¹

The earliest mention of Portuguese silver marking was documented in December 1401, in a statute issued in the city of Oporto (António Cruz 1984–1986). Nevertheless, between the last quarter of the 16th century and the third quarter of the 17th century, during the period of Dynastic Union between the Portuguese and Spanish Crowns (1580–1640) and the ensuing Independence Wars, there were no official hallmarks.² It was only in 1668, in the reign of King Pedro II, that silver and gold hallmarking returned, with the publication of the regulations that delivered the re-establishing of the various municipal stamps.

Being a work with characteristics from the second half of the 16th century, the fact that it is not marked could be an indication that it was executed in the last quarter of this century.

The basin has, however, the Lisbon mark of «gold or silver (used)» artefacts, regularly known «cabeça de velho» (old man's head), used between 1938 and 1985, with the aim of guaranteeing the kind and fineness of the precious metal. *➤ MSP*

siècles. Au XVI^e siècle surgit un groupe considérable de bassins de grande dimension, comme c'est le cas de notre ouvrage, sur lesquels on observe l'utilisation croissante de motifs phytomorphes. Toutefois, il n'en subsiste que peu d'exemplaires, ce qui augmente d'autant plus la valeur des pièces connues.¹

La plus ancienne référence aux poinçons portugais de l'argent se trouve dans un règlement de la ville de Porto daté de décembre 1401 (António Cruz, 1984–1986). Cependant, entre le dernier quart du XVI^e siècle — avec l'instauration de l'Union ibérique — et jusqu'au troisième quart du XVII^e siècle, il n'y eut en vigueur aucun poinçon officiel.² Ce n'est qu'à partir de 1668, sous le règne de Pedro II, que fut rétabli le marquage des pièces d'orfèvrerie au Portugal, avec la publication de plusieurs décrets remettant à l'ordre du jour plusieurs poinçons municipaux.

Le présent ouvrage présente des caractéristiques de la seconde moitié du XVI^e siècle, mais l'absence de poinçon d'époque pourrait indiquer une exécution datant du dernier quart de ce siècle.

Il comporte néanmoins un poinçon plus tardif, celui de Lisbonne correspondant à l'or ou l'argent (ancien), couramment appelé « tête de vieillard », utilisé entre 1938 et 1985 afin de garantir le type et le titre du métal. *➤ MSP*

¹ SILVA, Nuno Vassallo e, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato, Séculos XV e XVI*, Lisbon: Scribe, 2012, pp. 92–96. GUEDES, Correia Natália, *Roteiro de Ourivesaria*, Lisbon: MNAA, 1975, pp. 9–11.

² ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbon: IN-CM, 2018, p. 15.

¹ SILVA, Nuno Vassallo e, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato, Séculos XV e XVI*, Lisbonne: Scribe, 2012, pp. 92–96. GUEDES, Natália Correia, *Roteiro de Ourivesaria*, Lisbonne: MNAA, 1975, pp. 9–11.

² ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbonne: IN-CM, 2018, p. 15.



73

**A PAIR OF 17TH CENTURY PORTUGUESE
SILVER CANDLESTICKS**

Silver

Portugal, 17th century, later 1713 inscription

Height: 15,5 cm

Weight: 550,0 g

B271

Inscription: 'Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi Pater Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec asaPi,enti,b,9 et; Pruden[t]i]b9, et Reuelasti, e a Parbuli,s'

Rare pair of solid silver 17th century (c. 1665) Portuguese candlesticks, the square base rising onto two circular pad discs separated from the shaft by a prominent ring.

The faceted octagonal shaft is extended by a link of three plain ring sections defined by raised edges, finishing in a plain lip cylindrical candleholder cup.

Erudite pieces of exceptional quality, these candle stands follow a Portuguese classical stylistic model, in the taste of the 'estilo chão' (a 'plain and simple' style, adopted in Portugal from the mid-16th century), which adopted a purified language that favoured shape in detriment of decoration, therefore enabling the domain of well-defined volumes and plain surfaces, purged from decorative excess. This aesthetic current, directly affiliated to the Mannerist principles adopted during the 17th century, reflected directives emerged from the Council of Trent that demanded the eradication of 'all impurity and lewdness lure', excluding all unnecessary ornamentation in either secular or religious artefacts.

73

**PAIRE DE CHANDELIERS PORTUGAIS EN
ARGENT DU XVIIIÈ SIÈCLE**

Argent

Portugal, XVIIIe siècle, inscription postérieure 1713

Hauteur : 15,5 cm

Poids : 550,0 g

B271

Inscription : « Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi Pater Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec asaPi,enti,b,9 et; Pruden[t]i]b9, et Reuelasti, e a Parbuli,s. »

Rare paire de chandeliers portugais du XVIII^e siècle (environ 1665) en argent massif.

Ils présentent une base quadrangulaire surmontée de deux pastilles circulaires séparées du fût par un anneau saillant. Le fût est à facettes, à section octogonale, et il se prolonge par trois mailons lisses et délimités par des anneaux en relief, le tout surmonté d'un tube lisse retroussé.

Expression d'un vaste savoir-faire, ces bougeoirs de grande qualité correspondent au courant stylistique national d'apparence classique, dans le goût austère du « estilo chão » portugais qui utilisait un langage épuré et favorisait la forme au détriment de la décoration — c'est le règne des volumes nets à surface lisse, affranchis de tout excès décoratif. Ce style dérivait de l'esthétique maniériste en vigueur au XVII^e siècle, qui transposait les directives du Concile de Trente imposant l'éradication de tous les pièges de l'impureté et de la luxure : les objets civils et religieux devaient être dépourvus de toute ornamentation accessoire.





In this instance the silversmith underlined the bare, balanced and austere character of the objects, in which prevail the plain surfaces defined by delicate turned appointments, and the clear geometric shapes, thus reaching an extraordinary and successful equilibrium.

The absence of hallmarks in Portuguese silver objects is common in this period. This practice will be radically altered in the Baroque period, when King Pedro II (r. 1683–1706) decrees the obligation of marking silver pieces, in an attempt at controlling the quality of raw materials and the standards of practice for the profession (1688).

This pair of candlesticks summarize the relationship between the inscribed message and the purpose for which they are destined. Most probably commissioned as secular objects, they were later adapted to a religious context by the sacralization of their use, as attested by the Castilian inscription [*Soi' De[el] S, mo Sacramento año de 1713*], the year corresponding to their reusing in the cult of the Holy Sacrament.

Considerably reinforced by the Council of Trent, which redefined Communion as of triumphal importance, the devotion to the Holy Sacrament called for Fraternities and Brotherhoods, specifically created for its glorification, which would commission paintings, altarpieces, vestments and gold and silver pieces to decorate their chapels and altars.

In addition to the dating and the allusion to the Holy Communion, the engraved inscription transcribes a psalm of Saint Matthew (Chap. 11, vers. 25: *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*)¹, reinforcing their religious character.

In order to ensure that the free, cursive writing inscription fitted in the available space, it was necessary for the engraver to abbreviate some of the words.

The use of the Castilian language in a period post Restoration of Independence from Spain, can be explained by the cultural links that were maintained between the two countries, albeit the total political separation. Both languages, Portuguese and Castilian, were often used in literature, a fact that should not surprise, considering that many courtiers, magistrates and clergyman, the social groups that had access to culture, had attended the General Studies in Salamanca or Alcalá, and were connected to Spain by intellectual and friendship ties.²

¹ 'I am from the Holy Sacrament, year 1713; I praise you Father, Lord of heaven and earth, because you have hidden these things from the wise and learned, and revealed them to little children'. (Matthew Ch. 11, vers. 25).

² See: SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal — A Restauração e a Monarquia Absoluta (1650–1750)*, Lisbon, Editorial Verbo, 1980, p. 150.

L'orfèvre a ici souligné le caractère dépouillé, équilibré et austère des pièces, où dominent les surfaces lisses dans les différentes parties séparées par des encadrements tournés. L'accent est mis sur les formes géométriques parfaites et sur l'équilibre de l'ensemble.

À l'époque, il était courant que les pièces d'argent portugaise ne comportent pas de poinçon. Cette coutume se modifia par la suite à la période baroque, sous le règne de Dom Pedro II, lorsque le monarque obligea les artisans à imprimer un poinçon sur leurs pièces, afin de contrôler simultanément la matière-première et le métier (1688).

Le message écrit sur ces chandeliers est en relation directe avec la fonction qui leur était attribuée. Il s'agirait apparemment d'une commande à caractère civil, dont les pièces auraient postérieurement été adaptées au contexte religieux à travers leur usage sacralisé, comme le signifie l'inscription en castillan [*Soi' De[el] S, mo Sacramento año de 1713*] — l'année mentionnée correspondrait à leur application au culte du saint sacrement. La ferveur dévotionnelle avait connu une recrudescence avec le Concile de Trente, qui attribue à l'eucharistie un caractère véritablement triomphal. Dédiées à l'exaltation du saint sacrement, de nombreuses confréries et congrégations portugaises virent alors le jour ; elles commandaient des peintures à l'huile, des retables en bois taillé, de pièces de paramentique et d'orfèvrerie pour décorer les chapelles et les autels sous le signe de l'eucharistie.

Outre la date et la mention au saint sacrement, les chandeliers portent la transcription d'un psaume de Saint Matthieu (Chap. 11, vers. 25: *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*)¹, qui souligne le caractère religieux de l'objet.

L'inscription a été faite à la main, librement, et contient des abréviations paléographiques de certains mots, contraintes que le graveur s'est imposées pour les faire tenir dans l'espace prévu.

L'utilisation du castillan après la restauration de l'Indépendance (1640) s'explique par la forte présence de la culture hispanique au Portugal, malgré la rupture politique avec la Castille. En littérature, on utilisait fréquemment les deux langues, le portugais et le castillan, ce qui n'a rien d'étonnant en sachant que de nombreux nobles, magistrats et religieux (ceux qui avaient accès à la culture) avaient fréquenté les Études Générales à Salamanque ou Alcalá et nourrissaient avec l'Espagne des liens intellectuels et amicaux.²

¹ « J'appartiens au saint sacrement année 1713 ; Je te loue, Père, Seigneur du ciel et de la terre, de ce que tu as caché ces choses aux sages et aux intelligents, et de ce que tu les as révélées aux enfants. » (Matthieu, chap. 11, vers. 25).

² Voir: SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal — A Restauração e a Monarquia Absoluta (1650–1750)*, Lisbonne, Editorial Verbo, 1980, p. 150.



Formally this pair of candlesticks is associated to other contemporary pieces, namely eight silver sticks, converted to incense burners and dated 1665³, made by the Guimarães silversmith Francisco Luís Pinheiro who 'made and restored for the Collegiate, at the time of Prior D. Diogo Lobo da Silveira (1663 – 1666), several silver and gold pieces'.⁴ These rare objects, today at the Alberto de Sampaio Museum, were originally deposited at the Guimarães Collegiate Sacristy, as is recorded in the 1661 – 1665 inventory.⁵

An identically shaped pair, albeit with no inscription other than an engraved flower urn on each angle of the base, was shown at the exhibition 'A Ourivesaria Portuguesa e os Seus Mestres' at Oporto's Soares dos Reis Museum in 2007.⁶

Curiously, one other pair closely related to the candlesticks here presented, albeit with slightly divergent linguistic inscriptions, has also been identified in recent literature. The noticeable differences, in this instance, being in the caption [*Soi' De[el] S, mo Sacramento año de 1713*] in which the [*Soi'*] is absent, the [*Del*] has become [*De*] and the [*año*], [*ano*]⁷, suggesting the possibility that, considering the inexplicable gaps, the words have been intentionally altered.

In this context, and considering the unequivocal similarities between both pairs of candlesticks, it is legitimate to assume that they were most certainly part of a single commission to a local Guimarães workshop. ➤ TP

On retrouve une configuration formelle, matérielle et stylistique analogue dans un ensemble d'objets de la même époque, dont huit chandeliers en argent datés de 1665,³ actuellement conservés au Museu Alberto Sampaio, à Guimarães. Ils étaient autrefois rangés dans la sacristie de la Collégiale de Guimarães, comme le recense le *Regimento* de 1661 – 1665.⁴ On sait du reste qu'ils ont été fabriqués par l'orfèvre Francisco Luís Pinheiro, de Guimarães, qui « executava et restaurava para a Collégiale, à época où était prier Dom Diogo Lobo da Silveira [1663-1666], plusieurs ouvrages en argent et en or ». ⁵

Par ailleurs, à l'occasion de l'exposition *A Ourivesaria Portuguesa e seus Mestres* — L'Orfèvrerie portugaise et ses maîtres, qui eut lieu au Museu Soares dos Reis, à Porto, en 2007, on exposa une paire de chandeliers identiques mais sans inscription et arborant une urne de fleurs gravée sur une des faces du socle.⁶

Curieusement, il existe aussi une paire de chandeliers présentant les mêmes caractéristiques et en tout similaires aux pièces étudiées ici, mais dont les inscriptions comportent des nuances linguistiques. Les plus grandes différences se situent dans la légende [*Soi' De[el] S, mo Sacramento año de 1713*] placée sur l'une des faces du socle : [*Soi'*] disparaît, [*Del*] devient [*De*] et [*año*] devient [*ano*],⁷ mais l'espace vide laissé sans raison apparente semble indiquer que les éléments manquants ont été délibérément rayés.

Dès lors, et compte tenu de la similitude évidente entre ces deux paires de chandeliers, on pourrait admettre qu'ils aient été fabriqués au même endroit et qu'ils aient fait partie d'une même commande d'objets destinés à l'adoration du saint sacrement, en contexte historique encore inconnu. ➤ TP

³ Inscription: 'SOVSA POR CONTA DA FÁBRICA, ANNO 1665, (...)'. Cf.: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALLO E SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisbon, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35/42.

⁴ See: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALLO E SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisbon, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35/42.

⁵ See: *Regimento da Sacristia de 1661 – 1665* do Arquivo Municipal de Alfredo Pimenta (A-5-4-30, fl.17): IDEM, *ibidem*.

⁶ See: BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres* (cat.), Oporto, Museu Nacional Soares dos Reis (19 June – 29 July) 2007, p. 164, Cat. 160.

⁷ See: VASSALLO E SILVA, Nuno, *Prataria — Do Século XVI ao Século XIX em Portugal* (Cat.), Oporto, V.O.C. Antiquidades, 2009, p. 66, cat. 25.

³ Inscription: « SOVSA POR CONTA DA FÁBRICA, ANNO 1665, (...) ». Cf.: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALLO E SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35/42.

⁴ Voir: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALLO E SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisbonne, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35/42.

⁵ Voir: *Regimento da Sacristia de 1661 – 1665* do Arquivo Municipal de Alfredo Pimenta (A-5-4-30, fl.17): IDEM, *ibidem*.

⁶ Voir: BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres* (cat.), Porto, Museu Nacional Soares dos Reis (19 juin – 29 juillet) 2007, p. 164, Cat. 160.

⁷ Voir: VASSALLO E SILVA, Nuno, *Prataria — Do Século XVI ao Século XIX em Portugal* (Cat.), Porto, V.O.C. Antiquidades, 2009, p. 66, cat. 25.

Portuguese faience

Faïence portugaise

The Portuguese ceramic tradition is deeply rooted in its Roman, Visigothic and Islamic ancestry and particularly well documented from the 13th century onwards. However it is not until the 16th century that a considerable increase in production is noticeable in Portugal, most certainly related to the progresses made in ceramic manufacturing techniques, encouraged by the development of new aesthetic concepts and wider market demands. The adoption and widespread use of tin-white glaze was also undoubtedly a major factor in the promotion of a flourishing ceramic production of both decorative and utilitarian pieces as well as of tiles.

It is also impossible to ignore the undeniable impact that a growing wealthy merchant class, rivalling in taste and social ambition with the old aristocratic and religious elites, had on the improvement of Portuguese faience artistic qualities and on the significant evolution of the production, associated to rapidly emerging markets and newly developed export networks.

During the first half of the 17th century Portuguese faience is characterised by an unambiguous and autonomous production, sustained not only by the quality and fineness of the paste, but also by the purity of the glazes and the sharpness of the blue pigment as well as the decorative innovations introduced, following clear eastern influenced themes that preceded by several decades other stylistically similar European productions.

The Portuguese overseas expansion towards the East and the privileged trading relations that ensued, turned Lisbon into the main European trading outpost for exotic goods, amongst which

La céramique portugaise trouve ses racines profondes dans son passé romain, wisigoth et arabe. Cependant, ce fut au milieu du XVI^e siècle que l'on assista à un franc progrès de la technique répondant aux nouveaux besoins esthétiques et aux exigences du marché. L'utilisation de la glaçure d'étain donna jour à une production florissante, aussi bien de vaisselle que d'azulejos.

L'amélioration de la qualité artistique et la transformation profonde de la céramique se produisirent sous l'effet de l'ascension sociale de la bourgeoisie qui rivalisait, en termes de goût et de luxe, avec la noblesse et le haut clergé.

La faïence portugaise connut effectivement une production singulière au cours de la première moitié du XVII^e siècle, non seulement par la qualité de sa pâte, de la glaçure fine et du bleu qui la décorait, mais aussi par les thèmes décoratifs innovants, d'influence clairement orientale, qui anticipaient de plusieurs décennies les productions européennes postérieures.

Les Grandes Découvertes et les relations commerciales privilégiées entre le Portugal et l'Orient qui en découlèrent avaient fait de Lisbonne le premier marché européen de produits exotiques : parmi ceux-ci figurait la porcelaine chinoise destinée aux cours et aux puissantes familles européennes.

Le coût élevé de la porcelaine chinoise motiva les potiers portugais à fabriquer un produit similaire, mais moins onéreux. Leur connaissance de la porcelaine Ming, notamment de la période Wanli, permit le développement d'une céramique innovante et singulière, à la forme et aux motifs inspirés des modèles orientaux.

the much admired and highly valued Chinese porcelain objects, that were then exported throughout Europe. Chinese porcelain however, was an expensive commodity only affordable to the wealthiest, a fact that encouraged the Portuguese potters to perfect a similar looking product that could be manufactured in large quantity but at a much lower cost. The first hand knowledge of Ming Dynasty porcelain pieces, especially the ones produced during the reign of Emperor Wanli (1573 – 1620), widely available in Lisbon, was certainly a factor favourable to the development of these innovative ceramics that adapted and reinterpreted their eastern prototypes.

The excellent technical quality of this renewed production, its exoticism and certainly its novelty value, as well as the reasonable cost, considerably lower than that of the competing Italian Maiolica, explain the immediate success achieved internationally.

Exceptional examples of early-17th century pieces can be found in some numbers in Northern European museum collections, attesting to the popularity of the Portuguese produced faïence in the international markets of that period. Evidence also suggests that in Portugal faïence was less predominantly consumed than in the rest of Europe especially so in relation to the Northern and Baltic countries. This fact can be explained by the fact that the Portuguese elites favoured the more exclusive and expensive but widely available Chinese porcelain, that they commissioned in large quantities and often personalised with heraldic insignia or monograms, a detail that in faïence pieces tend to be of German or Dutch origin.

La qualité technique, l'exotisme et le décor original, ajoutés au coût bien plus accessible que celui de la majolique italienne, entraînèrent le succès immédiat de cette faïence dans toute l'Europe.

La majorité des pièces datant de la première moitié du XVII^e siècle se trouvent dans les musées du Nord de l'Europe, témoignant ainsi du goût prononcé des marchés internationaux pour ces objets. En effet, les familles lusitaniennes avaient facilement accès aux porcelaines arrivant directement de Chine, sur lesquelles elles faisaient ensuite figurer leurs armoiries. C'est la raison pour laquelle la majeure partie des pièces de faïence fabriquées à Lisbonne étaient, quant à elles, décorées d'armoiries européennes, surtout hollandaises ou allemandes.

Avec la création de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (V.O.C.) en 1602 et la conséquente familiarité des consommateurs avec la porcelaine chinoise, la fabrication d'une céramique aussi proche que possible de cette vaisselle, en termes tant de qualité que de décor exotique, devenait impérative. Le coût élevé des porcelaines de Chine et l'offre inférieure à la demande obligèrent les acheteurs à recourir à ces importations de « contrefaçons » à grande échelle.

La Hanse était, quant à elle, moins familiarisée avec la porcelaine chinoise. Elle demandait un vocabulaire décoratif exotique, sans être la copie de modèles existants, qui associât atmosphère lointaine et références européennes érudites — des objets plus proches de la vie quotidienne. Lisbonne lui offrait une faïence hybride et originale qui privilégiait la liberté créative.

The establishment of the Dutch East India Company (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie V.O.C.*) in 1602 afforded a wider awareness of luxurious and expensive Chinese porcelain prototypes, which became equally available to northern European markets, thus promoting and encouraging a heightened demand for stylistically comparable but less expensive products. The cost as well as the increasing market demand for Chinese porcelain, never fully satisfied by the offer, were undoubtedly important factors in the success of the Portuguese faïence production and exporting.

The Hanseatic League, the commercial and defensive confederation of merchant guilds and market towns that dominated Baltic trade, less familiarised with Chinese porcelain but keen on the new and exotic decorative languages that matched the allusions to faraway lands to European erudite references closer to every day needs, also sourced in Lisbon for a hybrid but original product that privileged creative freedom.

By the second half of the century however, boosted by the increasing costs of importing faïence from Lisbon, a city geographically in the periphery of Central Europe, competing production centres started to emerge and develop in The Netherlands, particularly in the city of Delft. The ready availability of this cheaper product would kick-start the decline of the Lisbon potteries that would ultimately drive them to closure.

Records referring to the existence of considerable numbers of potteries in central Lisbon during the 16th and 17th centuries are abundant. Most of these potteries however would be destroyed in the great earthquake that hit the city in 1755, a fact that erased most of the physical evidence of earlier productions and explains the, until recently, deeply rooted and widespread belief that the

Toutefois, importer de la faïence de Lisbonne, ville périphérique d'Europe, coûtait très cher. Ce coût devint tellement prohibitif que l'on assista, pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, au développement des manufactures de faïence de Delft, accompagné du déclin et de la fermeture des ateliers lisboètes.

On connaît l'existence à Lisbonne de nombreux ateliers de potiers des XVIe et XVIIe siècles. Ils furent détruits par le tremblement de terre en 1755, mais il en reste quelques vestiges, dont les cheminées des fours dispersées dans la ville.

Le tremblement de terre de Lisbonne entraîna un tsunami qui ravagea la ville et détruisit la grande majorité des pièces de faïence du XVIIe siècle. Actuellement, on trouve plus de faïence portugaise de l'époque dans les musées d'Europe qu'au Portugal, souvent qualifiée de « faïence de Hambourg ».

Au début du XXe siècle, Luis Keil, conservateur du Musée d'Art Ancien de Lisbonne, après avoir examiné en laboratoire le type de pâte, de glaçure et de pigments, ainsi que la similitude de décor entre les deux faïences, prouva que celle dite « de Hambourg » et la céramique portugaise de la première moitié du XVIIe siècle provenaient en fait toutes deux directement des ateliers lisboètes.

C'est ainsi que, trois siècles plus tard, on put confirmer que les céramistes portugais du XVIIe siècle avaient travaillé pour les puissants centres de la Hanse : les objets étaient commandés par les juifs d'origine portugaise qui vivaient à Hambourg ou par des marchands de la Ligue hanséatique qui opéraient à Lisbonne.

Lors de fouilles récentes faites à Amsterdam dans le quartier de Vlooyenburch, où s'installèrent les juifs portugais au XVIIe siècle, des fragments de plusieurs centaines d'objets de fabrication portugaise furent également mis au jour.

blue and white decorated faïence pieces held in northern European museum collections, originated from local production centres and were thus known as Hamburg Faïence.

It will be Luís Keil, a curator at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon that, in the early 20th century, will focus on the systematic study of the so-called Hamburg Faïence. Applying newly available scientific techniques based on the analysis of pastes, glazes and pigments as well as developing a comparative study of decorative characteristics, Keil argued for the first time that these pieces originated from Lisbon workshops rather than from their Northern European counterparts. After approximately 300 years it was finally confirmed that the 17th century Portuguese potters were producing for the powerful hanseatic centres that imported large quantities of faïence from Lisbon via Portuguese merchant Jews in Hamburg or directly through their own agents in Lisbon.

Archaeological excavation projects in Amsterdam in 1982, specifically in the Vlooyenburch area of the city, settled by immigrant Portuguese Jews in the early-17th century, have also revealed large quantities of Portuguese faïence fragments.

Highly admired, Portuguese faïence is abundant throughout Europe and worldwide, namely in the United States, in areas of Portuguese or Spanish settlement. In Japan a Portuguese bowl was also described in the estate inventory of a samurai warrior. ✎

Très appréciée à l'époque, on trouve actuellement cette faïence dans plusieurs pays européens et un peu partout dans le monde, notamment sur le continent américain dans des régions sous influences portugaise et espagnole, ainsi qu'en Afrique et même au Japon, où l'on découvre, parmi les biens ayant appartenu à un samouraï, un bol portugais datant de 1600 – 1625. ✎

74

A PORTUGUESE FAIENCE CHIMERA — AQUAMANILE

Portuguese faience

Lisbon, 1620–1640

Height: 26.5 cm

C634

Provenance: M.P. collection, Lisbon and Sangreman Proença collection, Évora.

Extremely rare Portuguese faience aquamanile dating from the first half of the 17th century, decorated in cobalt-blue pigment on a tin-white enamelled ground. The unusual vessel is moulded and shaped as a fantastic chimera of equine head and neck and pronounced female torso of marked waistline, fused onto a hybrid lower body with lion paws, bird wings and a long robust fish tail that curves upwards, to join the back of the head, forming a handle.

The decorative composition is highlighted and enriched by a bright cobalt-blue pigment in a variety of shades and ornamental motifs reflecting the influence of European prototypes, such as the elaborate jewel-like necklace, the grotesque mask bodice, the scrolled acanthus shoulders and the two large abdominal fleuron cut by a keel like blade. The tale's floral decoration however, albeit of looser and freer character, suggests the aesthetic grammar of contemporary Chinese porcelain prototypes.

This rare piece, undoubtedly produced by a Lisbon pottery workshop, was conceived with particular care, both in its shape and ornamentation, and was destined to an aristocratic and erudite

74

AQUAMANILE — CHIMÈRE EN FAÏENCE PORTUGAISE

Faïence portugaise

Lisbonne, 1620–1640

Hauteur: 26,5 cm

C634

Provenance: Collection M. P., Lisbonne et collection Sangreman Proença, Évora.

Rare aquamanile en faïence portugaise de la première moitié du XVII^e siècle, peint en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc.

Pièce originale moulée et modelée, en forme de fantastique chimère à tête d'équidé dressée, sur cou haut, poitrine féminine prononcée, ceinture marquée et reste du corps hybride: pattes de lions, ailes latérales et queue de poisson dont la nageoire caudale rejoint la tête de la figure pour former l'anse de l'aquamanile.

Ces formes diverses sont soulignées par une riche décoration peinte en plusieurs tons de bleu et comportant des ornements différenciés, inspirés de modèles européens: la collerette réhaussant le cou et le col, le corset enserrant le tronc et orné à l'avant d'un mascarón expressif, les acanthes enroulées sur les épaules et les deux fleurons sur la panse, séparés par une sorte de quille (brisée). Quant à la queue, elle est ornée d'une décoration florale qui, bien que très libre et espacée, dénote le goût de la porcelaine chinoise.

Cette pièce rare, produite dans les ateliers de Lisbonne, est dotée d'une forme et d'une décoration particulièrement élégante et se destinait à une clientèle aristocratique et érudite. En effet,



cliente. In fact, it takes inspiration from the monster in Horace's 'Poetic Art', designating extravagant artistic creations that go beyond the bounds of reason. This piece would be displayed in the courtly washing of the hands ceremony that preceded the meals. Identical use had the various extant bronze examples of equally extravagant shapes and aquatic allusions.

The fantastic character of this aquamanile, distinct from medieval creations and from other contemporary European pieces, was only conceivable due to the wide diversity of cultures and exotic objects from far-away lands that merged in Lisbon, and overlapped with Italian Renaissance elements and Mannerist grammars characteristic of early-17th century Portuguese art.

It is also relevant to refer the close decorative relationship between this piece and contemporary tile productions, namely in relation to the grotesque ornaments, and other simpler popular motifs that reflected the naïve character of Portuguese ceramic painters of the early to mid-17th century, such as some tile borders and other freer ornamental compositions.

This piece is associated to a small extant group, identical in shape and decorated in similar blue and white motifs, such as an aquamanile formerly in the José Maria Jorge collection and later in the Mário Roque collection, and others in Portuguese and overseas museums. In this group we would also refer a polychrome example in the M.P. collection in Lisbon. Other extant mermaid or fish shaped aquamanilia, normally of polychrome decoration, can be dated to the same period and quite possibly, originate from one single pottery workshop.

A similar piece was exhibited at *Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe*, in the Musée National des Arts Asiatiques — Guimet in Paris (March – June 2019). ➤ TP

elle prend son inspiration dans le monstre d'Horace (Art Poétique), pour désigner les créations artistiques extravagantes qui dépassent les limites de la Raison. Elle servait à se laver les mains avant les banquets et, à l'image d'une cruche, on la remplissait d'eau par un trou situé au sommet de la tête de la chimère, pour ensuite la déverser par sa bouche. Il existe d'autres objets d'apparat en bronze ayant la même fonction et présentant des formes extravagantes inspirées de thèmes aquatiques.

Le caractère fantastique de cet aquamanile, qui contraste avec les créations médiévales et les pièces européennes de la même époque, s'explique par la diversité des cultures et des objets insolites qui confluaient alors à Lisbonne; on y perçoit des éléments hérités de la Renaissance italienne et des particularités maniéristes caractéristiques de l'art portugais de la première moitié du XVIIe siècle.

Il convient en outre de mentionner la parenté entre cette pièce et plusieurs compositions en azulejos de la même époque, figurant des ornements grotesques et autres motifs populaires, reflets d'une facette plus ingénue des décorateurs portugais pendant le deuxième quart du XVIIe, comme l'illustrent certaines bordures et des compositions ornementales libres.

Seul un nombre restreint de récipients identiques à notre pièce, en termes de forme et de décoration, a été conservé à l'heure actuelle: on en trouve peints en bleu sur fond blanc et présentant de nombreux points communs au niveau de la décoration dans la collection de José Maria Jorge puis de Mário Roque, ainsi que dans musées portugais et à l'étranger. Citons également celui peint en polychromie et appartenant à la collection particulière M.P. D'autres aquamaniles connus en forme de sirène ou de poisson, la plupart du temps polychromes, pourraient dater de la même période et être issus du même atelier que celui de notre pièce.

Un objet similaire a été exposé à l'occasion d' *Un Firmament de Porcelaines, de la Chine à l'Europe*, au Musée National des Arts Asiatiques — Guimet à Paris (mars – juin 2019). ➤ TP



75

**A CHINOISERIE PORTUGUESE FAIENCE
ELIPTIC TRAY**

Portuguese faïence, 'Pré-Aranhões' design

Lisbon, 1620–1640

Dim.: 2,0 × 21,0 × 15,5 cm

C732

Provenance: Private collection, Portugal.

A small sized, deep, and scalloped tin-glazed tray of painted cobalt-blue decoration, resting on a raised oval foot. The central elliptic section, featuring a composition with two rabbits resting on rock outcrops by a riverbank, and centred by an exuberant flowering bush, is delimited by peripheral plain frieze. Completing the scene, depictions of wild peaches, a motif imported from symbolic Chinese ornamentation, often present in porcelain objects.

Extending down to the well, the elegantly scalloped lip is sectioned into eight cartouches, terminating in curly brackets, and decorated with peach tree branches alternating with ribbon tied painting scrolls, a type of ornamentation that is common in Chinese Kraak porcelain production. On the underside, a sequence of four sinusoidal motifs, centrally placed within equal number of segments, delimited by peripheral bracket shaped filleting.

This small tray clearly illustrates the creative impact of Chinese porcelain on 17th century Portuguese faïence production. Although this cultural transfer deprived the various decorative elements of their primary symbolic meaning, the central bush of eccentric flower placed between the two facing rabbits — likely a male and female pair — as if alluding to a Tree of Life, has its origins in an ancestral iconography of creation and fertility, that is widespread in Eastern culture. Portuguese 17th century faïence did often adopt this motif¹, that is also known from Chinese and Indian textiles and tiled altar fronts.

¹ GUO, Mo, *A Inspiração chinesa nos temas da faiança portuguesa do século XVII*, doctoral dissertation, Universidade de Aveiro, 2019, p. 302.

75

**PLAT ELLIPTIQUE EN FAÏENCE PORTUGAISE
AVEC CHINOISERIES**

Faïence portugaise « Pré-Aranhões »

Lisbonne, 1620–1640

Dim. : 2,0 × 21,0 × 15,5 cm

C732

Provenance : Collection privée, Portugal.

Petit plat ovale à descente accentuée et aile découpée, recouvert d'émail stannifère blanc orné d'une décoration peinte en bleu de cobalt. L'envers du plat comporte un socle ovale en retrait.

Défini par un filet elliptique, le bassin du plat arbore un paysage exotique dans lequel se détache la représentation de deux lapins face à face sur des rochers, au bord de l'eau. Entre eux, la rive est parée d'un arbuste comportant une fleur exubérante. Ce tableau est complété par la figuration de pêches sauvages, motif pourvu d'une forte symbolique et courant dans l'ornementation de la porcelaine chinoise.

L'aile est découpée, délimitant huit registres terminés par une accolade accompagnant le rebord du plat. Ces registres alternent des branches de pêcher et des rouleaux de peinture entourés de cordons, distribution typique de la porcelaine *Kraak*.

L'envers du plat présente quatre registres arborant en leur centre une ligne sinusoidale et délimités en périphérie par une suite d'accolades.

Cette pièce illustre magnifiquement la contamination de la porcelaine chinoise parsemant la faïence portugaise du XVIIe siècle. Bien qu'ici dépourvu de toute symbolique, l'arbuste central orné de sa fleur excentrique entre les deux lapins face à face — figurant soi-disant un couple —, tel un arbre de la vie, tient son origine dans une représentation ancestrale allégorique de la création et de la fertilité, très courante dans la culture orientale et fréquemment reprise dans la faïence portugaise du XVIIe siècle.¹ Elle apparaît

¹ GUO, Mo, *A Inspiração chinesa nos temas da faiança portuguesa do século XVII*, dissertation doctorale, Universidade de Aveiro, 2019, p. 302.





FIG. 1 Kendi (ca. 1575–1600), Topkapi Saray Museum Istanbul.
FIG. 1 Kendi (c. 1575–1600), Musée Topkapi Saray Istanbul.



FIG. 2 Hare shaped mark to underside from a chinese porcelain plate, Emperor Longqing? reign (1567–1572).
FIG. 2 Marque de lièvre sur l'envers du plat en porcelaine chinoise du règne de Longqing ? (1567–1572).

The two hares, or rabbits,² are featured squatting down. One raises its fore legs while turning its head backwards on the lookout for predators, a sentinel pose that is known on other Portuguese faience objects. This element is also consequence of the potter's assimilation of imagery that inhabits Chinese porcelain wares, such as the Kendi at the Topkapi Saray Museum, in Istanbul (Fig. 1), or the pictorial mark on the underside of a plate (Fig. 2) as well as other objects produced during Emperors Jiaqing (1522–1566) and Longqing (1567–1572) reigns.³

Various legends have been associated to this animal species as the companion of the Moon Goddess *Chang'e*. In Chinese mythology it is believed that the rabbit grinds the ingredients for preparing the elixir of long life⁴, and Chinese poets often praised the jade rabbit (white rabbit) that eventually became the symbol of the moon.

également sur des tissus chinois et indiens, ainsi que sur les azulejos frontaux ornant certains autels.

Les lapins, ou lièvres², sont accroupis. L'un d'eux a les pattes avant levées et regarde derrière lui, dans une position de sentinelle, figuration courante sur les faïences portugaises mais indiquant que le potier portugais a puisé inspiration dans des motifs peuplant la porcelaine chinoise, comme celui ornant la selle d'un Kendi conservé au musée Topkapi Saray, à Istanbul (Fig. 1) ou ceux employés comme marque picturale, appliquée sur l'envers des plats (Fig. 2) et d'ouvrages exécutés sous les règnes de Jiajing (1522–66) et de Longqing (1567–72).³

Cet animal, compagnon de la déesse de la Lune, *Chang'e*, surgit dans de nombreuses histoires. Dans la mythologie chinoise, il apparaît concoctant l'élixir de longue vie.⁴ Les poètes chinois

² Although scientifically two different species, the hare and the rabbit are physically similar..

³ MATOS, Maria Antónia Pinto de, *A Casa das Porcelanas*, (...), p. 66–67.

⁴ STRÖBER, Eva, *Symbols on Chinese Porcelain* (...), pp. 164–167.

² Bien qu'il s'agisse de deux espèces différentes, le lièvre et le lapin ne présentent pas beaucoup de différences physiques dans la représentation.

³ MATOS, Maria Antónia Pinto de, *A Casa das Porcelanas*, (...), p. 66–67.

⁴ STRÖBER, Eva, *Symbols on Chinese Porcelaine* (...), pp. 164–167.



Similarly, the centrally placed peach trees and their fruits alluded, in their origin, to love and immortality for those who ingested them. This imagery is repeated on the lip sections, alternating with painting scrolls, the badge of Chinese scholars, which are in this instance misrepresented by the Portuguese potter who transformed their wrapping ribbons into '*aranhões*', large spider like decorative elements characteristic of 17th century Portuguese faience iconography. ↗ TP

composèrent longuement sur le thème du lapin de jade (lapin blanc), devenu symbole de la lune.

Pareillement, les pêchers et leurs fruits, représentés sur le bassin du plat, étaient des symboles d'amour et concédaient l'immortalité à ceux qui les mangeaient. Cette thématique est reprise dans les cartouches de l'aile où elle est alternée avec des rouleaux de peinture, emblème des lettrés chinois. Ce dernier symbole est détourné par le potier portugais, qui transforme les cordons qui les nouent pour leur donner l'apparence du motif des «*aranhas*», caractéristique de la faïence portugaise du XVIIe siècle. ↗ TP

76

**A CHINOISERIE PORTUGUESE FAIENCE
ELLIPTIC TRAY**

Portuguese faïence 'Pré-Aranhões'

Lisbon, 1620–1640

Dim.: 3,5 × 22,5 cm × 17,5 cm

C694

Provenance: Dr. Guilherme Moreira collection, Coimbra.



An atypical Portuguese faïence elliptic tray of deep well and scalloped lip, dating from the first-half of the 17th century, characterized by a white tin enamelled surface decorated in bright cobalt-blue pigment.

The central frame, encased by thin filleting, is densely filled by an exotic landscape of foliage, from which stands out a large bird resting on a rocky outcrop, which we attribute to a peacock — with its crest, eye-like patterns on its feathers, the large tail. The broad, six-section segmented lip features a decorative pattern that alternates *Artemisia* leaves with cords — later referred to as 'aranhões' — and peach branches, interspersed with narrow columns of bows and seals that extend into the tray well. To the back, five polygonal frames in the Ming — Wanli taste (1563–1620), centered by stylized floral appointments, and an elliptic foot.

The tray's uncommon shape and dented edge is clearly inspired by contemporary European prototypes, being of note the graciousness with which the Chinese influenced decoration adapts to the typically 17th century rim.

This small Portuguese faïence object is an important example of the Chinese taste that was prevalent in 17th century ceramic decoration. The central motif, as well as the lip's decorative composition, are evident attempts at copying Kraak porcelain and at

76

**PLAT ELLIPTIQUE EN FAÏENCE PORTUGAISE
AVEC CHINOISERIES**

Faïence portugaise « Pré-Aranhões »

Lisbonne, 1620–1640

Dim. : 3,5 × 22,5 × 17,5 cm

C694

Provenance : Collection Dr. Guilherme Moreira, Coimbra.

Singulier plat elliptique à descente accentuée et aile découpée en faïence portugaise de la première moitié du XVIIe siècle, période qui se caractérise par l'émail stannifère blanc orné d'un décor peint en bleu de cobalt.

Le centre du plat, entouré d'un filet, est décoré d'un paysage exotique dans lequel se détache la représentation d'un grand oiseau posé sur un rocher, sans doute un paon — avec sa crête, les ocelles sur son plumage et sa longue queue. L'aile du plat est divisée en six registres, remplis, tour à tour, par des feuilles d'armoise et des cordons — qui donneront lieu au motif ultérieur des « aranhões » — et par des branches de pêcher, et séparés par des colonnettes ornées de nœuds, une ornementation qui se prolonge sur la descente. L'envers du plat arbore cinq registres polygonaux dans le goût Ming — Wanli (1563–1620), contenant des éléments floraux. Le socle est elliptique.

La forme originale de ce plat s'inspire de modèles européens de l'époque. Remarquons au passage l'élégance avec laquelle la décoration d'influence chinoise de l'aile s'adapte au rebord découpé typique du XVIIe siècle.

Cette petite pièce de faïence portugaise constitue un parfait exemple de la prédominance du goût chinois dans la décoration des céramiques du XVIIe siècle. Le motif central et la composition



coming as close as possible to that desirable and highly popular Chinese production. The bird in its bucolic environment, the reserves with artemisia leaves — one of the eight Buddhist elements symbolizing good fortune, now completely distorted by the potter who added legs, resembling an arachnid — and the peach with its branches, symbolizing fertility. Additionally, the double cords and seals that separate the reserves, also derived from Chinese porcelain.

The intention of achieving both the appearance and the quality of the Chinese imported ceramics, is also evidenced by the carefully wedged fine clay, the rigorously selected blue pigment, the enamel's purity and translucence and the fine pictorial quality of decoration.

Albeit very unusual, these faience pieces of gadrooned rims — which follow contemporary silver salver models — can be found among the collections of certain Portuguese museums, including Museu de Artes Decorativas (Inv. 00467 – MAD; 00419 – MAD; 00420 – MAD), in Viana do Castelo or Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. 2366 Cer), in Lisbon. ↗ TP

de l'aile sont inspirés de la porcelaine *Kraak* (1563 – 1640), s'approchant aussi fidèlement que possible de cette production. L'oiseau dans son décor bucolique, les registres à feuille d'armoise — l'un des huit objets précieux du bouddhisme, symbole de bon augure, ici complètement dénaturé par le potier qui y ajoute des pattes lui donnant un air d'arachnide — et la pêche et son feuillage, symbole de fertilité, tout comme les filets doubles et les nœuds séparant les registres, sont autant d'éléments dérivés de la porcelaine chinoise.

La tentative consistant à donner à l'ouvrage l'apparence et la qualité des pièces venant de Chine surgit également dans le travail de la pâte fine, le choix rigoureux du pigment bleu, l'extrême pureté et transparence de l'émail et la belle qualité picturale du décor.

Originales et quelque peu insolites, ces pièces à aile découpée et à godrons — évocation des plats en argent de l'époque — figurent dans les collections de plusieurs musées portugais, comme le musée des Arts décoratifs de Viana do Castelo (Inv. 00467 – MAD; 00419 – MAD; 00420 – MAD) ou celui d'Art ancien, à Lisbonne (Inv. 2366 Cer). ↗ TP

77

A CHINOISERIE PORTUGUESE FAIENCE JUG

Portuguese faïence
Portugal, 1630–1650
Height: 27.0 cm
C747

Provenance: M.P. collection, Lisbon.

Portuguese faïence jug dating from ca. 1630–1650 and decorated in cobalt blue pigment on white tin enamel ground. Of pear-shaped body it features a long neck, semi-circular handle, conical foot, and pewter lid attached to the handle.

The jug's decoration is defined by a lobate cartouche, extending upwards into the neck, filled by a nude figure of Venus seated on a garden fence with a lake in the background. The figure is flanked by two bushes, respectively a camellia and probably a peach, and surmounted, above the dividing line between body and neck, by a peach branch with fruit.

Densely decorated with foliage and floral compositions, from the remainder body surface stand out two large chrysanthemums, symmetrically placed on either side of the vessel's handle which is, in turn, decorated by loose, parallel cobalt blue brushstrokes. On either side of the neck, two frames completed with spirals isolate the central cartouche from the handle. In its lower section the body is ornamented with a peripheral band of parallel, continuous lines, framed by two threads that rest on the conical foot of adjacent and radial motifs decoration.

Copying and reinterpreting what they observed on contemporary Chinese porcelain objects, the Portuguese potter artists replicated the various botanic motifs and symbols for purely decorative purposes, adapting them to the object's shapes, but without the authentic poetic meanings bestowed on them by the Chinese creator. They mimicked the blue painted vegetation in a wide range of diluted hues, assimilating both the subject matter and the technique. Nevertheless, from our object hybrid character rises the

77

PICHET EN FAÏENCE PORTUGAISE AVEC CHINOISERIES

Faïence portugaise
Portugal, 1630–1650
Hauteur: 27,0 cm
C747

Provenance: Collection M.P., Lisbonne.

Pichet en faïence portugaise (1630–1650) recouvert d'émail blanc et décoré en bleu de cobalt. Il présente un corps piriforme à col haut, une anse semi-circulaire et une base conique. Un couvercle en étain accroché à l'anse recouvre le bec.

Le décor se développe à l'intérieur d'un cartouche polylobé qui se prolonge sur le col et arbore une composition figurant une figure féminine nue (Vénus ?), assise sur la clôture d'un jardin derrière lequel on aperçoit un lac. Elle est entourée de deux arbustes — un camélia et un pêcher (?) — qui s'élèvent jusqu'au filet séparant la panse du col. Au-dessus du filet, le cartouche est orné d'une branche de pêcher avec son fruit.

La surface restante de la panse est entièrement remplie d'une composition végétale, dans laquelle se distinguent deux chrysanthèmes, symétriquement disposés autour de l'anse, décorée de coups de pinceau libres et parallèles en bleu.

Sur le col, des registres latéraux ornés de spirales remplissent l'espace entre le cartouche central et l'anse.

La base de la panse présente une bande périphérique décorée de lignes verticales parallèles délimitée par deux filets. En-dessous, le pied conique est orné d'une frise de motifs contigus en forme d'ongles.

L'artisan potier imite et réinterprète ici la porcelaine chinoise. Il en copie les motifs végétaux et les symboles à des fins purement décoratives, les adaptant à la forme de l'objet, sans qu'ils ne soient dotés de l'intention poétique originale donnée par le créateur chinois. Il reproduit ainsi la végétation peinte en bleu plus ou moins dilué, assimilant aussi bien la thématique que la technique.



figure of Venus, evidencing the individual mindset of western art and highlighting the human figure that imposes on and harnesses nature, hence contravening the premises of Chinese art and culture, in which the figures are simply included but without intruding.¹

Chinese porcelain decorative motifs are never purely ornamental, being consistently imbued of allegorical dimensions. They are auspicious and positive, and part of an iconographic grammar that has been tried for several millennia. As such, both the camellia and the peach, marriage emblems that flank the figure of Venus, are in turn symbols of loyalty and fidelity, and of immortality, respectively. The chrysanthemum featured on the back refers to joviality and to longevity.

Research conducted on these faience objects established that those referred as 'Hamburg bottles', were in fact produced in Lisbon's pottery workshops. Luís Keil, one of the earliest specialists to highlight this fact, concluded that the faience objects found in Germany, were identical to those unequivocally Portuguese, both in relation to their raw materials, clay and enamels, and to their colours. Keil stated that 'these pieces were either commissioned directly to the Portuguese Jewish potters that had settled in Hamburg, or by Hanseatic merchants either settled in Lisbon or with commercial interests in Portugal'.²

From trading inventories and auction sales records from Hamburg, dated from between 1628 and 1640, was indeed possible to confirm that Portuguese faience objects were widely consumed by the local elites³, the jugs being the most common typology produced for exporting.

Various examples of these Portuguese faience vessels can be seen in Hamburg museums (the *Schlossmuseum*, the *Hamburgische Geshiste* and the *Für Kunst und Gewerbe*), but also in Stockholm, (National Museum), in Vienna (*Museum für Kunst und Industrie*), and in Copenhagen (*Nationalmuseum*). The Victoria & Albert and the British Museum, both in London, do also keep in their collections examples of Portuguese faience objects linked to the Portuguese trade with Hanseatic League cities. ➤ TP

Cependant, malgré le caractère hybride ou métissé de cette pièce, le cartouche met en avant la représentation de Vénus, révélant la pensée plus individualiste de l'art occidental qui a coutume de faire ressortir la figure humaine, dont la dimension écrase le paysage qu'elle domine, à contre-courant des préceptes de la culture et de l'art chinois où les personnages s'intègrent habituellement dans le décor, sans s'en détacher.¹

Les éléments décoratifs de la porcelaine chinoise ne sont jamais purement ornementaux, mais toujours dotés de significations allégoriques. De bon augure, ils s'inscrivent dans une grammaire iconographique en vigueur depuis plusieurs millénaires. Notre pièce arbore ainsi le camélia et la pêche, deux emblèmes du mariage disposés de part et d'autre de Vénus et symbolisant la loyauté, la fidélité et l'immortalité. Le chrysanthème figurant sur la partie arrière de la panse évoque la jovialité et la longévité.

Plusieurs études ont démontré que ces pièces surnommées «bouteilles de Hambourg» avaient en fait été fabriquées par les potiers de Lisbonne. Luís Keil, l'un des premiers spécialistes à mettre en avant cet état de fait, établit que les objets en faience découverts en Allemagne étaient identiques aux portugais du point de vue tant des matières premières (argile et émail), que de la couleur bleue. «Ces pièces soit étaient des commandes passées aux potiers juifs d'origine portugaise établis à Hambourg, soit étaient spécialement commandées par les commerçants hanséatiques résidant à Lisbonne ou ayant des intérêts commerciaux au Portugal.»²

Les inventaires commerciaux et les registres des ventes aux enchères réalisées à Hambourg entre 1628 et 1640 ont permis de confirmer que les objets en faience portugaise étaient largement consommés par les élites locales. Les pichets représentaient le type d'objet le plus couramment produit pour l'exportation.³

Plusieurs exemplaires de ces pichets en faience portugaise sont inclus dans les collections des musées de Hambourg (*Schlossmuseum*, *Hamburgische Geshiste* et *Für Kunst und Gewerbe*), Stockholm (*National Museum*), Vienne (*Museum für Kunst und Industrie*) et de Copenhague (*National Museum*). Les Victoria & Albert et British Museums à Londres incluent également dans leurs collections quelques exemplaires rattachés au commerce portugais dans les villes de la Ligue hanséatique. ➤ TP

¹ SMITH, Robert, 'Ceramics' In, *The Art of Portugal: 1500–1800*, 1968, Meredith Press London, 1968, p. 26; GUO, Apud Mo, *A Inspiração chinesa nos temas da faiança portuguesa do século XVII* (...), p. 44.

² KEIL, Luís, 'A Faiança de Hamburgo e as suas analogias com Cerâmica Portuguesa do Século XVII', *Boletim da Academia Portuguesa de Belas-Artes*, III, Lisbon 1938, p. 45. (pp. 44–47).

³ PAIS, Alexandre Nobre, 'A Policromia na Faiança Portuguesa de Exportação do século XVII', *Revista de Artes Decorativas*, no. 1, Oporto, pp. 49 and 50.

¹ SMITH, Robert, 'Ceramics' in *The Art of Portugal: 1500–1800*, 1968, Meredith Press, Londres, 1968, p. 26; GUO, Apud Mo, *A Inspiração chinesa nos temas da faiança portuguesa do século XVII* (...), p. 44.

² KEIL, Luís, «A Faiança de Hamburgo e as suas analogias com Cerâmica Portuguesa do Século XVII», *Boletim da Academia Portuguesa de Belas-Artes*, III, Lisbonne, 1938, p. 45 (pp. 44–47).

³ PAIS, Alexandre Nobre, «A Policromia na Faiança Portuguesa de Exportação do século XVII», *Revista de Artes Decorativas*, n° 1, Porto, pp. 49 et 50.



78

A CHINOISERIE PORTUGUESE FAIENCE JUG

Portuguese faïence, 'Wanli Decoration'

Lisbon, 1620–1640

Height: 27.0 cm

C748

Provenance: M.P. collection, Lisbon.

Portuguese faïence jug dating from the first half of the 17th century, featuring cobalt blue decoration on tin white enamelled ground. Resting on a conical grooved foot, the ovoid shaped body extends upwards through a long cylindrical neck, terminating in a tubular recessed mouth of protruding spout, covered by pewter hinged lid attached to the semi-circular handle.

Denoting the practical knowledge of the pottery painter, the decorative elements conform to the object's bulging shape. On the body, framed by a central continuous ornamental belt, a composition of characteristically eastern garden features with multiple clusters of rock outcrops and exotic vegetation, from which stand out two large camellias and palm trees separated by fences. In the sky, the sun, and variously shaped clouds. This composition is interrupted at the rear by a wide band flanked by diamond shaped reticulated pattern.

Encasing and completing the main belt decoration, two bars framed by double threads. An upper one characterized by oval cells alternating with straight and zigzagging diagonal lines, and a lower one, conical and sectioned into nine panels emerging from the center, which rotate frames of reticulated and of meander elements, in a segmentation characteristic of *Kraak* porcelain. This decorative grammar is repeated sequentially in the six neck cartouches isolated by double parallel lines. The white enameled handle displays a sequence of cobalt blue chevrons.¹

Engraved with the monogram C.A.C.S. within a floral wreath, the hinged pewter cover of palm shaped thumb piece, for ease of use, is fixed to the top of the vessel's handle.

¹The chevron is a geometric motif in the shape of a v.

78

PICHET EN FAÏENCE PORTUGAISE AVEC CHINOISERIES

Faïence portugaise, «Décoration Wanli»

Lisbonne, 1620–1640

Hauteur: 27,0 cm

C748

Provenance: Collection M.P., Lisbonne.

Cruche ou pichet en faïence portugaise de la première moitié du XVII^e siècle décorée en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc.

Elle présente une panse ovoïde qui se prolonge en un col haut et cylindrique terminé par un goulot tubulaire en retrait à bec saillant. À l'anse semi-circulaire reliant la panse et le col est accroché un couvercle en étain. La pièce repose sur une base conique agrémentée de renforcements creusés.

La décoration s'adapte à la forme de l'objet, mettant en valeur le savoir-faire de l'artiste potier. Sur la panse se détache une large bande continue arborant un registre central délimité par des filets et orné d'un paysage de jardin typiquement oriental: groupes de rochers et végétation exotique, dont deux grands camélias et des palmiers, et dans le ciel le soleil et des nuages de plusieurs formes. Ce registre est interrompu sur la face arrière de la panse par une bande large dont les parties supérieure et inférieure sont ornées d'une maille en pointe-de-diamant.

La panse de la pièce est complétée par deux bandes encadrées par des filets doubles. La bande supérieure arbore une composition d'oves entourés de lignes droites et de vagues en diagonale; la bande inférieure, étranglée, présente neufs panneaux symétriquement disposés à partir du centre et alternant motif en maille et méandres, segmentation typique de la porcelaine *Kraak* — Wanli.

Ce langage décoratif est repris sur les six registres ornant le col, séparés par deux lignes blanches verticales et parallèles.

L'anse en émail blanc est décorée d'une suite de chevrons¹ superposés en bleu de cobalt. La pièce repose sur une base conique à renforcements creusés et remplis de la même couleur.

¹Le chevron est un motif géométrique en forme de v.





Clearly absorbing Chinese porcelain prototypes, this outstanding example of a Portuguese faience jug dating from the 1620–1640 period, was directly inspired, both in its main subject and in its neck and base organisation of geometric ornamental elements, by the decorative grammar of the *Kraak* porcelain wares produced during the reign of Emperor Wanli.

Often referred to in the past as ‘Hamburg bottles’, these vessels reflect a typical, pewter lidded, regional format. In fact, not only for their decorative composition and colour palette, but particularly for their shape and presence of a lid, this specific type of jug was mainly destined to the Hanseatic League geographic sphere. The existence of specially commissioned objects, such as the present jug, can also suggest the existence of pottery workshops whose production was destined to specific markets requirements.²

A jug of identical shape and decoration was recorded in the former António Miranda collection, having been classified by Miguel Cabral Moncada as an example of the Portuguese faience cycle known as ‘Wanli Decoration’ (1590–1525).³ Identical jugs can also be seen in various museum collections in Hamburg, Stockholm, Vienna, or London. *TP*

Un couvercle en étain — comportant un cran en palmette pour faciliter la manipulation et arborant l’inscription « C.A.C.S. » entourée d’une couronne de fleurs géométrique — recouvre le goulot. Il est articulé et attaché à l’anse du pichet.

Ce très bel exemplaire en faïence portugaise fabriqué vers 1620–40 est directement inspiré de la porcelaine Wanli et a subi l’influence directe de la porcelaine Kraak aussi dans la thématique centrale que dans la disposition des registres sur le col et à la base de la panse, ornés de motifs décoratifs géométriques.

Souvent surnommés « bouteilles de Hambourg », ces pichets se caractérisent par leur forme régionale typique et par leur couvercle en étain.

De par leur composition décorative et la palette de couleurs utilisée, mais également leur forme et la morphologie du couvercle, on associe la consommation de ce type spécifique de cruches aux villes de la Ligue hanséatique.

L’existence de pièces uniques, comme celle-ci, pourrait suggérer que certains ateliers de poterie se consacraient à une production sur commande, réservée à des niches de marché exclusives.²

On trouve un exemplaire analogue à celui-ci dans la collection d’António Miranda, tant dans la forme que dans le décor, que Miguel Cabral Moncada insère dans le cycle de faïence portugaise désigné sous le nom de « Décoration Wanli » (1590–1625).³ D’autres exemplaires similaires sont inclus dans les collections de plusieurs musées, à Hambourg, Stockholm, Vienne et Londres. *TP*

² PAIS, Alexandre Nobre, *Fabricado no Reino Lusitano o que antes se vendeu tão caro na China*, (...), p. 451.

³ MONCADA, Miguel Cabral, *Faiança Portuguesa Séc. XVII a Séc. XVIII*, Scribe, Lisbon, 2008, p. 49.

² PAIS, Alexandre Nobre, *Fabricado no Reino Lusitano o que antes se vendeu tão caro na China*, (...), p. 451.

³ MONCADA, Miguel Cabral, *Faiança Portuguesa sec. XVII a Séc. XVIII*, Scribe, Lisbonne, 2008, p. 49.



79

A CHINOISERIE PORTUGUESE FAIENCE PLATE

Portuguese faïence 'Pré-Aranhães'

Lisbon, 1635–1650

Dim.: 37,3 cm

C754

Provenance: Private collection, Portugal.

Seventeenth-century (1635–1650) Portuguese faïence shallow plate of raised lip, painted in cobalt blue on tin glazed.

In the well a central scene is filled by a landscape from which stands out a majestic nobleman of Chinese appearance, dressed in European contemporary attire. Dressed in a tunic and sleeveless doublet over shirt, breeches and tied socks with exuberant ribbons, high-heeled shoes — a sign of masculinity and elevated social status — he covers himself with a short, artistically raised cape obscuring part of his face and mouth. Sporting long hair, his head is partially covered by a brimmed hat, and a rapier is at his waist.

In the background, a garden is enclosed by a balcony adorned with an exuberant flowering plant. Positioned to the right of the figure, a 17th-century Portuguese table, contemporaneous with the Philippine dynasty — also referred to as the 'Filipino table' — features a naively designed top, lacking a sense of perspective, and its characteristic iron spinners, upon which what appears to be three candles are illuminated. The surrounding ambiance is punctuated by various insects.

79

GRAND PLAT EN FAÏENCE PORTUGAISE AVEC CHINOISERIES

Faïence portugaise « Pré-Aranhães »

Lisbonne, 1635–1650

Dim. : 37,3 cm

C754

Provenance : Collection privée, Portugal.

Plat en faïence portugaise du XVIIe siècle (1635–1650) au bassin peu profond et au bord relevé, décoré en bleu de cobalt sur l'émail stannifère.

Au centre du bassin, un majestueux noble à la physionomie chinoise, en costume européen de l'époque, se tient dans un paysage. Vêtu d'une tunique et d'un pourpoint, de hauts-de-chausses et de bas attachés par d'exubérants rubans, de souliers à talon — signe de masculinité et de haut rang —, il soulève artistiquement sa courte cape qui lui recouvre une partie du visage et la bouche. Les cheveux longs, il a le sommet de la tête couvert d'un chapeau et porte une épée à la ceinture.

À l'arrière-plan, on aperçoit, du côté gauche, un jardin délimité par un balcon avec une plante fleurie luxuriante et, du côté droit, une table portugaise du XVIIe siècle, de l'époque de la dynastie portugaise des Habsbourg, dite « philippine » — également appelée « table philippine » —, au plateau naïvement aplani, sans notion de perspective, pourvue de ses traverses caractéristiques en fer. Sur la table sont posées ce qui nous semble être trois bougies allumées. Autour du personnage volètent quelques insectes.



The central scene is surmounted by two draperies – the curtain to the left of the figure culminates in a tassel — that only encircles half of the well — certainly an allusion to contemporary interiors.

The plate's lip decoration extends into the well and is segmented into eight cartouches — divided by double fillet bands adorned with hanging seals — alternating stylized daisies' bouquets, with palm leaves 'aranhões' and painting scrolls, with Chinese cords modified into spider legs. This decoration draws inspiration from Chinese *Kraak* porcelain dating back to the Wanli reign (1573 – 1617). The composition is framed by a blue fillet.

The reverse is divided by the same number of cartouches featuring a double semicircle embellished with stylized leaves and divided by a fillet.

The paramount influence on Portuguese faience during the 17th century is notably attributed to Chinese porcelain. According to the 'evolutionary cycles' classification, this plate stands as a paradigmatic representation of the second quarter of the century. Its main feature lies in the convergence of cultures, evident in the incorporation of a Portuguese theme and porcelain-like ornaments on the lip, albeit presented in an innovative manner.

The figure's attire and the 'Filipino table' — which reflects a contemporary model of Iberian furniture — anchor this scene within the same historical period as the plate's manufacture, aligning politically with the conclusion of the Dual Monarchy and the Restoration of the Portuguese crown.

The dynastic crisis, arisen from the absence of direct heirs to the Portuguese throne, culminated in the Iberian Union, with the ascension of King Philip II of Spain — Philip I of Portugal, in 1580. Over the span of sixty years, the Spanish administration became increasingly unpopular, giving rise to a sense of nationalist resistance cutting across all societal classes. The loss of individuality was felt by the majority of the Portuguese populace, along with an economic crisis that gripped the entire Empire, notably, with the decline of the maritime commercial monopoly, previously held by the Portuguese. This period culminates in 1640 with a widespread revolt, marked by the acclaim of the Duke of Bragança, João IV, as king of Portugal.

La composition centrale est surmontée de deux tentures, dont celle de droite est agrémentée de deux glands en passementerie, assurément en référence aux intérieurs de l'époque.

La décoration de l'aile se prolonge sur la descente. Elle est divisée en huit registres, séparés par des bandes encadrées par deux filets et ornées d'un nœud, alternant une plante de pâquerettes et soit des feuilles de palmier, soit des rouleaux de peinture, motifs entourés de cordons chinois, à l'origine du futur motif des « aranhões ». Cette ornementation s'inspire de la porcelaine chinoise *Kraak*, sous le règne de Wanli (1573 – 1620). La composition est entourée par un filament bleu accompagnant le pourtour du plat.

L'envers de l'aile est décoré du même nombre de registres occupés par un double demi-cercle contenant des feuilles stylisées et séparés par des traits verticaux.

La principale influence de la faïence portugaise du XVII^e siècle se doit à la porcelaine chinoise. Selon le classement des ouvrages en « cycles évolutifs », ce plat est emblématique du deuxième quart du siècle, dont les caractéristiques principales s'expliquent par la confluence des cultures et se manifestent par la représentation d'un thème portugais au centre et d'ornements sur l'aile analogues à ceux de la porcelaine chinoise, parfois interprétés sous une configuration originale.

Le costume du personnage et la table — symbolisant un modèle de meuble ibérique de l'époque — rattachent cette scène à la période de fabrication de la pièce, correspondant historiquement à la fin de l'Union dynastique et à la Restauration de la monarchie portugaise.

La crise dynastique provoquée par l'absence d'héritiers directs à la couronne du Portugal fut à l'origine de l'Union ibérique (espagnole et portugaise) avec la montée sur le trône portugais du roi Felipe II d'Espagne — Filipe I^{er} du Portugal — en 1580. Au long de soixante ans, l'administration espagnole devint de plus en plus impopulaire, provoquant un sentiment de résistance nationaliste qui gagna toute la population portugaise. La perte de l'autonomie était ressentie par la majeure partie des Portugais, tout comme la crise économique qui s'était installée dans tout l'Empire avec le déclin du monopole commercial maritime dont le pays jouissait



Throughout the process of regaining independence, Portugal found itself in a state of heightened war tension with Spain. Within this context we can interpret the imagery depicted by the potter — the moment in which a nobleman, afraid of exposing his identity, hides part of his face having next to him a table of Filipino origin¹, with three illuminated candles, serving as a beacon of hope. ➤ TP

auparavant. Ce cycle prit fin en 1640 lorsque la population se révolta et acclama le duc de Bragance comme roi du Portugal, sous le nom de Dom João IV.

Au fil de ce processus de récupération de l'indépendance, le Portugal et l'Espagne connurent une forte tension guerrière. On pourrait ainsi admettre que le potier a ici représenté une figure de la noblesse craignant d'exposer son identité, d'où son geste cachant en partie son visage, aux côtés d'une table philippine¹ sur laquelle les trois bougies allumées symbolisent une lueur d'espoir. ➤ TP

¹ The use of these trestle tables, with uprights connected by rods or iron spinners in the shape of an 'x' — elements that hold a decorative function and contribute to consolidate the side uprights' union, continued within the more affluent interiors of Portugal and Spain. Ex: Portrait of Felipe IV of Spain painted by Diego Velasquez in 1632, currently at the National Gallery in London, portrays a philippine table covered in fabric. MARROCANO, João Henrique, 'Mobiliário português de estilo nacional: o Bufete, forma, Origem e Identidade', *Res Mobilis Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, Vol. 10, no. 11, 2021, pp. 47 and 48.

¹ L'usage de ces tables à tréteaux aux montants reliés par des traverses en fer en forme de «x» — éléments à la fois décoratifs et servant à consolider la structure des pieds du meuble — se maintint au Portugal et en Espagne dans les intérieurs plus cossus. Voir, par exemple, le portrait de Felipe IV d'Espagne peint par Diego Velázquez en 1632, conservé actuellement à la National Gallery à Londres, où est représentée une table philippine recouverte d'une nappe. MARROCANO, João Henrique, «Mobiliário português de estilo nacional: o bufete, forma, origem e identidade», *Res Mobilis – Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, Vol. 10, n° 11, 2021, pp. 47 et 48.

80

JÚLIO POMAR

RINOCERONTE, 1983

Charcoal on paper laid on canvas

Signed and dated 83 l.r.c.

Dim.: 79.0 × 104.0 cm

Júlio Pomar's exceptional work likely alludes to Albrecht Dürer's drawing (and engraving) depiction of *Ganda*, the renowned rhinoceros presented to King Manuel I, subsequently arisen as a symbol of the Age of Discoveries.

As a relevant Portuguese artist of the 20th century, Pomar's work is vast and varied¹, intensely exploring his own life through observation and experience captured in his painting, drawing, sculpture and assemblage, ceramics and even writing. The visible relationship between the mind and the hand translates into the creative gesture of forms and ideas, creating a dialogue with the observer, permanently marking the national artistic panorama.

For Júlio Pomar, drawing served as an intermediary dialogue connecting literature and his pictorial creations, offering visibility to symbolic and iconic imagery. This creative field encompasses depictions of animals, such as the rhinoceros.²

The Portuguese Overseas Expansion provided encounters with new worlds in Africa, Asia, and the Americas, leading to the establishment of global trade routes. Along with luxury objects and precious merchandise, a multi-racial population, diverse species of flora and fauna, and novel concepts and cultures arrived in Renaissance Lisbon, expanding and enriching the mental framework of societies and cultures and fostering a new perspective on the

¹ CHICÓ, Sílvia in Exhibition Catalog, *A Mão é que Vê. E Manda! Pomar, Oito Décadas*, São Roque, 2023, p. 4.

² BAIÃO, Joana in Exhibition Catalog, *A Mão é que Vê. E Manda! Pomar, Oito Décadas*, São Roque, 2023, p. 14.

80

JÚLIO POMAR

RINOCERONTE, 1983

Fusain sur papier marouflé sur toile

Signé et daté 83 c.i.d.

Dim. : 79,0 × 104,0 cm

Magnifique dessin de Júlio Pomar, probablement allusif à l'œuvre (dessin et gravure) d'Albrecht Dürer représentant *Ganda*, le célèbre rhinocéros offert au roi Dom Manuel Ier devenu symbole des Grandes découvertes.

Artiste plastique portugais majeur du XXe siècle, Pomar est l'auteur d'une œuvre vaste et variée¹ dans laquelle il explore intensément sa propre vie en ayant recours à l'observation et à l'expérience, pour la fixer en peinture, dessin, sculpture, assemblage, céramique ou encore à travers l'écriture. La relation entre l'esprit et la main trouve sa traduction dans le geste créateur de formes et d'idées qui engage un dialogue avec l'observateur et est à l'origine d'une œuvre ayant marqué à jamais le panorama artistique portugais.

Selon Júlio Pomar, le dessin établit un dialogue intermédiaire entre la littérature et son œuvre picturale, afin de donner à voir un imaginaire symbolique et iconique. Ce domaine créatif inclut de nombreuses représentations d'animaux, comme c'est le cas de notre rhinocéros.²

L'expansion maritime portugaise entraîna la rencontre avec de nouveaux mondes en Afrique, en Asie et en Amérique, tandis que s'établissaient de nouvelles routes commerciales à l'échelle mondiale. Outre les objets de luxes et autres précieuses marchandises arrivaient à Lisbonne une population d'origines diverses, des

¹ CHICÓ, Sílvia in catalogue de l'exposition *A Mão é que Vê, E Manda! Pomar, Oito Décadas*, São Roque, 2023, p. 4.

² BAIÃO, Joana in catalogue de l'exposition *A Mão é que Vê, E Manda! Pomar, Oito Décadas*, São Roque, 2023, p. 14.





The Rhinoceros, Woodcut, Albrecht Dürer, 1515. British Museum, London.

Le Rhinocéros, gravure sur bois, Albrecht Dürer, 1515. British Museum, Londres.

'Other'. These *new* discoveries, previously unknown and originating from 'all parts of the world', ignited the curiosity of the cosmopolitan population and circulated among other European courts through the Portuguese trading post in Antwerp.

Sumptuary objects and other commodities, acquired through purchases or diplomatic offerings, would become symbols of power and prestige, including exotic animals, such as parrots, elephants, monkeys, etc. contributing to the creation of the renowned *ménageries*. During the reign of King Manuel I, the *Fortunate* (r. 1495 – 1521), these African and Asian animals paraded triumphantly in grand processions and festivities, captivating the Lisbon court, and conveying the idea of magnificence, demanded by the king's vision of an overseas Christian empire. Of the various projects undertaken by the monarch in Lisbon, Manuel I initiated the paving of *Rua Nova dos Mercadores* — a significant commercial thoroughfare in Lisbon — which, not only addressed sanitary concerns but also allowed the population to witness royal processions featuring these exotic animals, giving them a heightened sense of

espèces variées de flore et de faune, ainsi que de nouvelles idées et cultures, élargissant ainsi le cadre mental des sociétés de l'époque à travers la vision de l'«autre». Ces *nouvelles* découvertes provenant de «toutes les contrées du monde» éveillèrent la curiosité de la population cosmopolite et ne tardèrent pas à circuler dans les autres cours européennes via le comptoir portugais d'Anvers.

Les objets de luxe et autres biens précieux achetés ou reçus sous forme de cadeaux diplomatiques devinrent des symboles de pouvoir et de prestige. Parmi ceux-ci, on comptait des animaux exotiques, comme des perroquets, des éléphants, des singes, etc., venus intégrer les célèbres *ménageries*. Sous le règne de Dom Manuel Ier, dit «le *Ventureux*» (r. 1495 – 1521), ces animaux, africains et asiatiques, défilaient triomphalement à l'occasion de cortèges et de festivités, causant l'étonnement de la cour lisboète et incarnant l'idée de magnificence qu'exigeait son projet d'Empire chrétien d'outre-mer. Parmi les différentes campagnes de travaux menées par ce monarque à Lisbonne, citons le pavage de la *Rua Nova dos Mercadores* — importante artère commerciale de la capitale. Outre



Rhinoceros (preparatory study), pen drawing brown ink, Albrecht Dürer, 1515. British Museum, London.
Rhinocéros (étude préparatoire), dessin à la plume à l'encre brune, Albrecht Dürer, 1515. British Museum, Londres.

opulence, in addition to dignifying the city.³ Notably, during King Manuel's reign, the introduction of the first granite pavements (sourced from the North of the country), included paving projects such as the Chafariz d'el-Rei — public washhouse — and the 'cais de embarque das bestas [beast boarding pier]'⁴ — Cais da Pedra (Rock Pier), in the Tagus River. This pier served as a gateway to the maritime and commercial world, marking the origin of the Portuguese sidewalk.

In 1515, King Manuel I, the *Fortunate*, received a gift from Muzafar II, the Sultan of Gujarat, which would become famous: *Ganda*, a rhinoceros hailing from Cambaia, the first to arrive in Europe since Antiquity, brought by Afonso de Albuquerque — Governor of India.

les raisons sanitaires et de valorisation de la ville, cette intervention permettait à la population d'assister aux cortèges royaux dont ces animaux incarnaient le faste.³ Ainsi, c'est sous le règne de Dom Manuel Ier que surgirent les premiers pavages en granit — provenant du Nord du pays et à l'origine des fameux trottoirs pavés portugais — dont celui du lavoir public de Chafariz d'el-Rei et du « quai d'embarcation des bêtes »⁴, le *Cais da Pedra* (Quai de la Pierre), au bord du Tage, porte d'entrée du monde maritime et mercantile.

En 1515, le monarque reçut un cadeau de Muzaffar II, sultan du Gujarat, devenu célèbre: *Ganda*, un rhinocéros de Khambhat, le premier à mettre le pied en Europe depuis l'Antiquité, amené par Afonso de Albuquerque, gouverneur des Indes portugaises.

³ GSWHEND, Annemarie Jordan in *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento. The Global City, Lisbon in the Renaissance*, Museu Nacional de Arte Antiga Exhibition, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017, pp.196 – 199.

⁴ <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/Result.aspx?id=1362132&type=PCD>

³ GSWHEND, Annemarie Jordan in *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento. The Global City, Lisbon in the Renaissance*, exposition au Musée national d'Art ancien, catalogue publié par Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017, pp. 196 – 199.

⁴ <https://arquivomunicipal3.cm-lisboa.pt/X-arqWEB/Result.aspx?id=1362132&type=PCD>

The arrival of this strange large Asian animal, accompanied by its handler (*mahout*), at the port of Lisbon stirred immense astonishment and curiosity, not only in Portugal but throughout Europe, becoming a major attraction in royal processions. It was customary for the king to hold parades featuring exotic animals, with a particular emphasis on elephants, mirroring the practices of Asian rulers. These pachyderms were housed in the 'Paço dos Estaus' in Rossio, a residence that did not survive the devastating Earthquake of 1755. Interestingly, this palace also served as accommodations reserved for diplomats and foreign dignitaries visiting Portugal.⁵

Inspired by accounts of deadly animosity between rhinos and elephants, as documented in Pliny, the *Elder's Natural History*, the king sought to verify the veracity of these claims in an arena at the Royal Palace of Lisbon, with a confrontation between the two. However, upon seeing the perissodactyl, the elephant panicked and fled, making the rhino victorious.

Subsequently, the monarch dispatched the creature to Rome, bedecked in opulence with a verdant velvet collar, ornate gold floral embellishments and a gilt iron leash, presenting it as a diplomatic gesture to Pope Leo X. This offer to the leader of the Catholic Church followed the arrival of *Hanno*, an Asian white elephant, in Lisbon, a year prior to the rhinoceros. However, *Ganda* would perish in a shipwreck off the coast of Marseille in the Mediterranean, prompting the King to commission its taxidermy, reaching Rome as a trophy.

Ganda's renown echoed throughout Europe, achieving immortalization through a woodcut crafted by the eminent Nordic Renaissance artist, Albrecht Dürer, drawing inspiration from written accounts relayed by traders to other European cities, including Nuremberg. Dürer's depiction of the rhinoceros, featuring a carapace reminiscent of a lobster, achieved enormous success despite the artist not having had the opportunity to personally witness the creature.

⁵ GSCHWEND, Annemarie Jordan in *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento. The Global City, Lisbon in the Renaissance*, Museu Nacional de Arte Antiga Exhibition, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017, p. 197.

L'arrivée au port de Lisbonne de cet étrange animal asiatique de grande taille, jamais vu auparavant, accompagné de son cornac, provoqua une vague d'étonnement non seulement au Portugal mais dans toute l'Europe. L'animal devint bientôt l'une des grandes attractions des cortèges royaux. En effet, le roi avait l'habitude de faire défiler des animaux exotiques, et notamment des éléphants, à la manière des dirigeants asiatiques. Ces pachydermes étaient logés au *Paço dos Estaus*, palais situé au Rossio et détruit lors du terrible tremblement de terre de 1755, qui, fait curieux, était également la résidence réservée aux diplomates et autres dignitaires étrangers en visite au Portugal.⁵

S'inspirant de la haine mortelle entre les rhinocéros et les éléphants narrée dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, et pour vérifier la véracité de ce récit, le roi organisa un combat entre les deux animaux dans une arène du palais royal de Lisbonne. En apercevant le périssodactyle, l'éléphant fut pris de panique et s'enfuit, accordant la victoire à son adversaire.

Plus tard, somptueusement paré d'un col de velours vert, d'ornements floraux et d'une laisse en fer doré, le rhinocéros fut envoyé par le monarque portugais à Rome comme cadeau diplomatique pour le pape Léon X. Ce présent au chef de l'Église catholique romaine avait été précédé par celui de *Hanno*, un éléphant blanc asiatique arrivé à Lisbonne un an avant le rhinocéros. Mais *Ganda* mourut lors d'un naufrage en Méditerranée, au large de Marseille. Le roi le fit alors empailler et c'est sous forme de trophée que l'animal fit son entrée à Rome.

La renommée de *Ganda* se répandit en Europe et il fut immortalisé par une gravure sur bois du grand artiste de la Renaissance allemande, Albrecht Dürer, qui s'appuya sur des documents écrits envoyés par des commerçants dans d'autres villes d'Europe, dont Nuremberg où il résidait. Son interprétation du rhinocéros, pourvu d'une carapace similaire à celle d'une langouste, connut un énorme succès en dépit de ne pas être « au naturel ».

⁵ GSCHWEND, Annemarie Jordan in *A Cidade Global, Lisboa no Renascimento. The Global City, Lisbon in the Renaissance*, exposition au Musée national d'Art ancien, catalogue publié par, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017, p. 197.



The emblematic pachyderm is sculpted within one of the guardhouses of the Belém Tower in Lisbon, a symbol of the maritime discoveries and Manueline architecture, construction of which commenced in 1515, as well as in a gargoyle within the Cloister of Silence at the Alcobaça Monastery, whose upper floor construction, commissioned by Manuel I, unfolded between 1505 and 1521.

The *Kunstammern* from late 16th century housed not only rare artifacts from distant, but also items crafted from tusks, horns, or other animal parts. The latter were typically set on precious metals, resulting in pieces of exquisite refinement, some believed to possess healing, magical, or even aphrodisiac properties, as was the case with libation cups crafted from rhinoceros horn.

Later, in 1577, another rhinoceros arrived in Lisbon from Goa, being described by the Italian merchant Filippo Sassetti as 'A *Maravilha de Lisboa*' [The Wonder of Lisbon], and whose snoring and bathing along the riverside, fascinated the locals who gathered along the Tagus. This creature, too, became the subject of numerous drawings and watercolors, and can also be found in a sardonic cameo crafted by Jacopo da Trezzo, jeweller at Philip II's court. This animal was highly sought after by collectors, namely Archduke Ferdinand II of Tyrol (nephew of Catherine of Austria), however, it ultimately was sent to Spain as a trophy, during the Dynastic Union.⁶

Thus, the rhinoceros from India was immortalized in European memory forever intertwined with the Portuguese Discoveries. *LLA*

La représentation de cet animal iconique est sculptée sur une des guérites de la Tour de Belém à Lisbonne, monument emblématique des Grandes découvertes et de l'architecture manuéline dont la construction débuta en 1515, ainsi que sur une gargouille du Cloître du Silence du monastère d'Alcobaça, dont la construction de l'étage supérieur se déroula entre 1505 et 1521, sur ordre de Dom Manuel Ier.

Les cabinets de curiosité de la fin du XVIe siècle incluaient non seulement des objets rares venus de contrées lointaines, mais aussi d'autres fabriqués à partir de défenses, de cornes et d'autres parties animales, souvent montés sur des métaux précieux et composant des pièces extrêmement raffinées — que l'on croyait parfois dotées de propriétés curatives, magiques ou aphrodisiaques, comme c'était le cas des coupes de libation en corne de rhinocéros.

Plus tard, en 1577, arriva à Lisbonne un autre rhinocéros en provenance de Goa, décrit par le marchand italien Filippo Sassetti comme « la merveille de Lisbonne » et dont les grognements et les bains au bord du Tage faisaient l'émerveillement des Lisboètes qui s'approchaient du fleuve. Il fut également reproduit sur de nombreux dessins et aquarelles, ainsi que sur un camée en sardonix exécuté par Jacopo da Trezzo, orfèvre à la cour de Felipe II d'Espagne. Cet animal fut très demandé par des collectionneurs, notamment par l'archiduc Ferdinand II de Tyrol (neveu de Catherine d'Autriche), mais il finit par être envoyé en Espagne comme trophée pendant l'Union ibérique.⁶

C'est ainsi que le rhinocéros venu d'Inde fut immortalisé dans la mémoire européenne, où il incarne un emblème des découvertes portugaises. *LLA*

⁶ IDEM, *ibidem*, pp. 200–201.

⁶ IDEM, *ibidem*, pp. 200–201.

Bibliography

Bibliographie

Africa Afrique

- AFONSO, Luís U. 2016. *Patterns of Artistic Hybridization in the Early Protoglobalization Period*. 'Journal of World History', Vol. 27, No. 2.
- AFONSO, Luís U., 'Sapi Export Ivories and Manueline Art', in *Viator*, Medieval and Renaissance Studies, Vol. 52 No. 1, 359–431, Brepols Publishers, 2021.
- AFONSO, Luís U., José da Silva Horta, *Afro-Portuguese Olifants with hunting scenes (c. 1490–c. 1540)*, *Mande Studies*, 15 (2013).
- AFONSO, Luís U., GOMES, M. Varela, 'An Afro-Portuguese Ivory from Ksar es-Seghir', Morocco, in *Burlington Magazine*, 2021.
- AMARAL, Leonor de Liz, *Os marfins luso-africanos do reino do Benim (séculos XVI e XVII), Estudo histórico-artístico e material*. Lisbon: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, PhD Dissertation, 2022.
- AMARAL, Leonor, 'Os marfins Edo-portugueses: questões de proveniência', in *African Ivories in the Atlantic World/Marfins Africanos no Mundo Atlântico, 1400–1900*, org. José Silva Horta, Carlos Almeida e Peter Mark. Ed. Centro de História da Universidade de Lisboa, 2021.
- BARROS, João de, *Ásia de João de Barros. Dos feitos que os Portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente. Primeira Década* [reprod. facsimile from 1932 edition], Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- BASSANI, Ezio, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000.
- BASSANI, Ezio, *African Art*, Skira, 2012.
- BASSANI, Ezio, William Fagg, *African and the Renaissance. Art in Ivory* (cat.), New York, Center for African Art, 1988.
- BEN-AMOS, P. Girshick, 'Men and Animals in Benin Art', in *Man*, Vol. 11, No. 2 (Jun. 1976), 243–252, New Series, 1976.
- BEN-AMOS, Paula, *L'Art du Bénin*, Rive Gauche Productions, 1979.
- BLACKMUN, Barbara, 'From Trader to Priest in Two Hundred Years: The Transformation of a Foreign Figure on Benin Ivories', in *Art Journal* 47, No. 2, 128–138, 1988.
- BLIER, Suzanne P., 'Imaging Otherness in Ivory: African Portrayals of the Portuguese ca. 1492', in *Art Bulletin*, Vol. 75. College Art Association, 1993.
- BLUTEAU, Raphael, *Vocabulário português e latino (...)*, 10 vol., Coimbra, Lisbon: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus — Oficina de Pascoal da Sylva, Patriarcal Oficina de Musica 1712–1728.
- BOYER, Alain-Michel, 2007. *Comment Regarder Les Arts D'Afrique*. Paris: Editions Hazan.
- BRADBURY, R. E., *The Benin Kingdom and the Edo-Speaking Peoples of South-Western Nigeria*, together with a section on the Itsekiri. Western Africa, Part XIII, Ethnographic Survey of Africa, London: International African Institute, 1957.
- BRÁSIO, António (Ed.), *Monumenta Missionaria Africana, África Ocidental I (1469–1599)*. (15 Vols. Lisbon: Agência Geral do Ultramar, 1952).
- BURKE, Peter, *Hibridismo cultural*. São Leopoldo RS Brasil: Coll. Aldus, 18, Ed. Unisinos, 2003.
- CRESPO, Hugo Miguel, 'Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da pragmática de 1609', in Gonçalo de Vasconcelos e Sousa (coord.) *O Luxo na Região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Oporto, Ed. U. Católica.
- CURNOW, Kathy, *The Afro-Portuguese Ivories: classification and stylistic analysis of a hybrid art form* [s.l.], University of Indiana, PhD Dissertation, 2 Vols, 1983.
- CURNOW, Kathy, 'Autobiography via objects and ceremony: Oba Esigie's prophetic bird and Benin export ivories', in *African Ivories in the Atlantic World/Marfins Africanos no Mundo Atlântico, 1400–1900*, org. José Silva Horta, Carlos Almeida e Peter Mark. Ed. Centro de História da Universidade de Lisboa, 2021.
- DAPPER, Musée, *Le Geste Kôngo* (cat.), Paris, Ed. Dapper, 2002.
- DUCHÂTEAU, Armand, *Benin Tresor Royal. Collection du Musée Für Völkerkunde Vienne*, 1990.
- EZRA, Kate. *African Ivories*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1984.
- EZRA, Kate. *Royal Art of Benin. The Pearls Collection in The Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.
- FAGG, William, *Afro-Portuguese Ivories*, London, Batchworth Press, 1959.
- FALGAYRETTE-LEVEAU, Christiane, *Arts d'Afrique*, Ed. Gallimard, Musée Dapper, 2000.
- FÉLIX, Marc Leo, *White Gold, Black Hands — Ivory Sculptures in the Congo*, Vol. 2, 2011.
- GOMES, M. Varela, Casimiro T., C. Manso, 'Afro-Portuguese ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in archaeological contexts from Southern Portugal', in *African Arts* 53, 2020.
- GUNSCH, Kathryn, *The Benin Plaques: a 16th century imperial monument*, London: Routledge, 2018.
- KUNZIKA, Emanuel, *Dicionário de Provérbios Kikongo*, Luanda, Ed. Nzila, 2008.
- LOWE, Kate, 'Colheres da África Ocidental na Lisbon renascentista: marfim, prata e a representação do estatuto social', in A. J. Gschwend, K.J.P. Lowe (Ed.), *A Cidade Global, Lisbon no Renascimento* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2017.
- LOWES, Sara, NUNN, Nathan, ROBINSON, A, James, WEIGEL, Jonathan, *The evolution of Culture and Institutions: Evidence from the Kuba Kingdom*, 2015.
- MARK, Peter, 'Towards a Reassessment of the Dating and the geographical Origins of the Luso-African Ivories: Fifteenth – Seventeenth Century', in *History in Africa*, 34, 2007.
- MASSING, Jean Michel, 'African Ivories and the Portuguese', in Gauvin Alexander Bailey, Jean Michel Massing, Nuno Vassallo e Silva, *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013.
- MOTA, Avelino Teixeira da, 'Gli avori africani nella documentazione portoghese dei secoli XV–XVII', in *Africa*, 1975.
- ORENSE, Marta Sánchez, *Estudio del léxico de la industria textil y de la industria textil y de la sastrería en la época renacentista: estructura, contenido y resultados, Trabajo de Grado*, Universidad de Salamanca, 2007.
- ORENSE, Marta Sánchez, *Particularidades del léxico de la moda renacentista: dificultades en su análisis*, Cuadernos del Instituto História de la Lengua, 1, 2008.
- PEREIRA, Rui Mateus. *A Remissão da Arte Tribal, África, Diálogo Mestiço, Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães*, Ed. Sextante, 2009.
- PERES, Damião, *Os Mais Antigos Roteiros da Guiné*, Lisbon: Academia Portuguesa da História, 1992.

- PHILLIPS, Tom, (Ed.) 1996. *Africa, The Art of a Continent*. Prestel Verlag, Munich, Berlin, New York and Royal Academy of Arts, London.
- PINA, Rui de, *Crónica de D. João II*, Direc. and comment from Luis de Albuquerque, Biblioteca da Expansão Portuguesa, 36. Lisbon: Alfa, 1989.
- PLANKENSTEINER, Barbara, (Ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent, Snoeck Publishers, 2007.
- RAMONA, Austin, *Haut de canne mwala in Gustaaf Verswifer et al. Trésors d'Afrique*, Musée de Tervuren, 1995.
- SCHÄFFER, Wolf, 'Global History', in *Encyclopedia of Globalization*, Ed. Roland Robertson and Jan A. Scholte, New York: Routledge, 2007.
- SILVA, Edgleice Santos da. 2022. *A disputa pelas almas: jesuítas e capuchinhos na África Centro-Occidental no século XVII*, rev. hist. (São Paulo), no. 181, 209121.
- SOUSA, Marina de Mello, *Reis Negros do Brasil Escravista — História da Festa de Coroação do Rei Congo*, Belo Horizonte, Ed. UFMJ, 2006.
- TECA, Afonso, *Concepção e Representação Social da Morte no Grupo Étnico Kongo*, Doctoral dissertation presented to Universidade Rey Juan Carlos, Madrid, 2015.
- THORNTON, 'Afro-Christian Syncretism in The Kingdom of Kongo', in *The Journal of African History*, 54, 2013.
- THORNTON, John. *A History of West Central Africa to 1850, New Approaches to African History*, Cambridge University Press, 2020.
- THORNTON, John. 'The development of a African church in the Kingdom of the Kongo, 1491–1750 in *Journal of African History*, 25, no. 2, Cambridge, Via Tropicalia, 1984.
- TINDALL, P.E.N. 1967. *A History of Central Africa*. New York, Washington: Praeger Publishers.
- TSHONDA, Jean Omasombo. *République Démocratique du Congo, Kwango, Le pays des Bana Luna*. Le Cri Edition, Bruxelles, 2012.
- VANSINA, Jan, *Art History in Africa. An Introduction to Method*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, (1st Ed. 1984) 2013.
- VOGEL, Susan (Ed.), *For Spirits and Kings. African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, The Metropolitan Museum of Art. New York: Harry H. Abrams, Inc., Publishers, 1981.

WEB

African art Holo, art items of the Holo ethny (african-arts-gallery.com)
Catalogue 44 · African Brilliance · Omeka S (psu.Ed.u)
<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2022.189539>
<https://www.historymuseum.ca/cmcc/exhibitions/cultur/tervuren/terbo1de.html> (consultEd. 16/9/2020)
Vessel: Head | Kuba peoples | The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org)

Brazil Brésil

- BERALDI, Henri, *Les graveurs du XIX siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes*, L. Conquet, 1889 (republished in fac simile in 1981, by LAME, Nogent-le-Roi).
- BERGER, Paulo et alii, *Pintura e Pintores do Rio Antigo*, Rio de Janeiro, Kosmos, 1990.
- BRAGANÇA, D. *Carlos de Saxe-Coburgo, Dona Januária, a Princesa da Independência: o Conde d'Áquila em Desavença com D. Pedro II e a Luta contra Garibaldi*, São Paulo, Ed. Senac, 2022.
- CAVALCANTI, Lysia Maria, 'Evolução da Paisagem Urbana do Rio de Janeiro até ao início do século XX', Rio de Janeiro, in *Boletim Carioca de Geografia*, 12, 1959.
- HART, Avril; TAYLOR Hart, *Fans*, Victoria and Albert Museum. Fashion Accessories, 1998.
- HASTREL, Adolphe, *Rio de Janeiro ou Souvenirs du Brésil, Dessins d'après nature et dédiés à S. A. R. Madame la Princesse de Joinville*. Paris, F. Delarme, Rue J.Rousseau, 10; London, Gambart, J. & Co. 25 Berners St. Oxford S. Imp. De Auguste Bry, rue de Bat, 134 [n.d. (1847 ?)].
- LAMEGO, Adinalzer, *Viajantes Estrangeiros na Zona Oeste Carioca no Século XIX*, Porto Alegre, R.S., Ed. Fi, 2018. LEMAIRE, Madeleine, 'Pour Peindre un Eventail', *Femina Publication bi-mensuelle illustrée*, no. 42, 15 out. 1902.
- LETOURMY, Georgina, KEES, Ernest, *Éventailiste Parisien*, Paris, Ed. AHME – Musée de l'Éventail Hervé Houguet, 2005. CAVALCANTI, Lysia Maria, *Evolução da Paisagem Urbana do Rio de Janeiro até ao início do século XX*, Rio de Janeiro, Boletim Carioca de Geografia, 12, 1959.
- PINTO, Paulo F. de Campos, *O Leque de Folha Dobrada em Portugal, do século XVI ao século XX. Leques Comemorativos Portugueses*, Master's Thesis in Art History, Lisbon, U. Lusíada, 2002.
- HORCH, Rosemarie E., 'Álbuns do Rio de Janeiro Existentes no IEB, U. de São Paulo, Revista do I. de Estudos Brasileiros, (5), 145–6.

WEB

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.vo15p145-176>

India Inde

- AMIRBEKIAN, Raissa, 'Les sujets soufis dans la miniature médiévale orientale (collection du Maténadaran, Erevan)', in *Iran & the Caucasus*, vol. II, no. 1 (2007).
- BARBOSA, Duarte, *O Livro de Duarte Barbosa*. Critical and commented edition by Maria Augusta Veiga e Sousa, Lisbon, ICT, 2 vol., 1996.
- BARBUDA, Cláudio Lagrange Monteiro de (Ed.), 'O Encyclopedico', in *Jornal d'Instrução e Recreio*, Vol. 2, No. 1. Pangim, India: Nacional Press, January 31, 1842.
- BARRETO, Luís Filipe, (coord.), *O Espelho Invertido — Imagens Asiáticas dos Europeus 1500–1800* (Cat.), Lisbon, Centro Científico e Cultural de Macau, e FCT, 2007.
- BORGES DE SOUSA, Maria da Conceição, 'Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka', in CHONG, Alan (Ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapur, Asian Civilisations Museum, 2016.
- CALVÃO, João; CURVELO Alexandra; [et al], *Presença Portuguesa na Ásia, Fundação Oriente*, 2008.
- CANBY, Sheila R., Shah 'Abbas. *The Remaking of Iran* (cat.), Londres, The British Museum Press, 2009.
- CAREY, Moya, *Meeting in Isfahan. Vision and Exchange in Safavid Iran* (cat.), Dublin, Chester Beatty Library, 2022.

- CAREY, Moya, *Persian Art. Collecting the Arts of Iran for the V&A*, Londres, V&A Publishing, 2017.
- CARVALHO, Maria João Vilhena de, A Constituição de uma Coleção Nacional. As Esculturas de Ernesto Vilhena, Lisbon, Caleidoscópio, 2018.
- CARVALHO, Pedro de Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008.
- CARVALHO, Teresa Nobre de, SERRA, Clara, *As Flores do Imperador. Do Bolbo ao Tapete* (cat.), Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, 2018.
- CASTELO-BRANCO, Miguel, (Ed.), *Portugal no Golfo Pérsico. 500 Anos*, Lisbon, Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.
- CASTILHO, Manuel; *Artes e Leilões*; Maio 2009.
- COUTO, Dejanirah, LOUREIRO, Rui Manuel (Ed.), *Revisiting Hormuz. Portuguese Interactions in the Persian Gulf Region in the Early Modern Period*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008.
- CRESPO, Hugo Miguel, 'Rock-crystal Carving in Portuguese Asia: An Archaeometric Analysis', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (Ed.s.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.
- CRESPO, Hugo Miguel, 'Trajar as Aparências, Vestir para Ser: O Testemunho da Pragmática de 1609', in VASCONCELOS E SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos (Ed.), *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Oporto, Ed. Universidade Católica, 2012.
- CRESPO, Hugo Miguel, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021.
- CRESPO, Hugo Miguel, *As Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016.
- CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015.
- DÂDGAR, Layla et al, *Tisser le paradis, tapis-jardins persans*, Clermont-Ferrand, Musée du Tapis et des Arts textiles, 2004.
- DELPONT, Eric et al, *Le ciel dans un tapis*, Paris, Institut du Monde Arabe, 2004.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2006.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
- DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Oporto, V.O.C. Antiguidades, 2002.
- DIGBY, Simon, 'The mother-of-pearl overlaid furniture of Gujarat: the holdings of the Victoria and Albert Museum', in Robert Skelton et al (Ed.s.), *Facets of Indian Art*, London, Victoria and Albert Museum, 1986.
- EKHTIAR, Maryam, Priscilla P. Soucek, Sheila R. Canby, Navina Haidar (Ed.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011.
- EMAMI, Farshid, *All the City's Courtesans: A Now-Lost Safavid Pavilion and Its Figural Tile Panels*, Metropolitan Museum Journal 54, 2019.
- FELGUEIRAS, José Jordão, 'Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works', in Nuno Vassallo e Silva (Ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbon, Museu S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.
- FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1990.
- FERRÃO, José Eduardo Mendes, 'Na Linha dos Descobrimentos do século XV e XVI — Intercâmbio de plantas entre a África Ocidental e a América', in *Revista de Ciências Agrárias*, 2013, no. 36.
- FLORES, Jorge, *Nas Margens do Hindustão — O Estado da Índia e a Expansão Mogol ca. 1570–1640*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Des espaces autres, les Hétérotopies, Retranscription de la conférence radiophonique diffusée le 14 mars 1967* (http://th3.fr/imagesThemes/docs/Rendu_De_l_Heterotopie.pdf).
- FRANCO, Anísio, 'A Circulação de Modelos na Criação do Barroco Português', in Anísio Franco et al. (Ed.), *Josefa de Óbidos e a Invenção do Barroco Português* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, 2015.
- FRANCO, Anísio; *L + Artes*; Junho 2009.
- GABORIAU, Marc, 'Les oulémas/soufis dans l'Inde moghole: anthropologie historique des religieux musulmans' in *Annales*.
- GAFFARIT, Emir Nosratteddine, *Farah: l'univers paradisiaque des soufis persans*, Paris, Klincksiek, 2001.
- GARCÍA SANZ, Ana, 'Relicários de Oriente', in Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw (Ed.), *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales Españolas* (cat.), Madrid, Palacio Real de Madrid, 2003.
- GARCÍA SANZ, Ana, Annemarie Jordan Gschwend, *Via Orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales*, Reales Sitios 138, 1998.
- GOMES, Paulo Varela Gomes e ROSSA, Walter, *O primeiro território: Bombaim e os Portugueses*, Oceanos, 41, 2000.
- GRABAR, Oleg, *La peinture persane, une introduction*, Paris, Ed. PUF, 1999.
- GUDES, Maria Natália Correia (Ed.), *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missão Portuguesa* (cat.), Lisbon, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994.
- GUY, John; BRITSCHGI, Jorrit, *Wonder of the Age — Master Painters of India 1100–1900* (Cat.), Metropolitan Museum of Art, New York, 2011.
- HADSUND, Per, *The Tin-Mercury Mirrors: Its Manufacturing Techniques and Deterioration Processes*, Studies in Conservation 38.1 (1993).
- JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002.
- KARL, Barbara, *Embroidered Histories – Indian Textiles for the Portuguese Market during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Vienne, Cologne et Weimar, Bohlau Verlag GmbH & Co KG, 2016.
- KRASS, Urte, *Qualche ornamento stabile, e perpetuo. Die Silberstatue des Hl. Franz Xaver in Goa und ihre performative Vereinnahmung im 17. Jahrhundert*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 2013.

- LAMEIRA, Francisco, REIS, Mónica Esteves, *Retábulos na Província do Norte. Baçaim, Damão e Diu*, Faro, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, 2019.
- LAMEIRA, Francisco, REIS, Mónica Esteves, *Retábulos no Estado de Goa*, Faro, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, 2016.
- LEPAPE, Séverine, HUYNH Michael, VRAND Caroline (Ed.), *Mistérieux coffrets. Estampes au temps de La Dame à la licorne* (cat.), Paris, Bibliothèque nationale de France, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge, Lienart, 2019.
- LORESTANI, Sharareh Salehi, *La synthèse des éléments visuels et l'influence des thèmes littéraires dans la peinture indo-persane pendant la période d'Akbar Shâh (1542–1605)*, thèse de doctorat en Etudes persanes, Université de Strasbourg 2015.
- LOUKONIN, Vladimir; IVANOV, Anatoly, *Les trésors perdus de l'art persan*, Parkstone International, 2013.
- MARKL, Dagoberto L., 'O Xadrez e os Descobrimentos. O Tempo de João de Barros (1496–1570)', in *Oceanos* 27 (1996).
- MELIKIAN-CHIRVANI, Assudullah Souren, *Le chant du monde. L'Art de l'Iran safavide 1501–1736*, Paris, Somogy, 2007.
- MENDIRATTA, Sidh Losa, 'Two Towns and a Vila, Bacaïm, Chaul and Tana: The Defensive Structures of Three Indo-Portuguese Settlements in the Northern Province of the Estado da Índia', in Yogesh Sharma; Pius Malekandathil (Ed.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014.
- MENDONÇA, Maria José de, *Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na Coleção do Museu de Arte Antiga*, Lisbon, Bulletin du Museu Nacional de Arte Antiga, 1949.
- MENDONÇA, Maria José de, *Colchas bordadas dos séculos XVII e XVIII* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, 1945.
- MICHELL, George, *Carvings in Kerala Temples*, in George Michell (Ed.), *Living Wood. Sculptural Traditions of Southern India*, Bombay, Marg Publications, 1992.
- MICHELL, George, *Christian altar figures*, in George Michell (Ed.), *Living Wood. Sculptural Traditions of Southern India*, Bombay, Marg Publications, 1992.
- MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, *Colchas Bordadas. Índia, Portugal, China - Séculos XVI–XVIII* (cat. Expo.), Lisbon, Secretaria de Estado da Cultura, MNAA, 1978.
- OMIDSALAR, Mahmoud, Div, in YARSHATER, Ehsan (Ed.), *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 7.4, Londres – Boston, Routledge – Kegan Paul, 1989.
- PINTO, Carla Alferes, 'Presentes ibéricos e 'goeses' para 'Abbas I: a produção e consumo de arte e os presentes oferecidos ao Xá da Pérsia por D. García de Silva y Figueroa e D. frei Aleixo de Meneses', in Rui M. Loureiro, Vasco Fernandes (Ed.), *Estudos sobre Don García de Silva y Figueroa e os 'Comentários' da embaixada à Pérsia (1614–1624)*, vol. 4, Lisbon, Centro de História de Além-Mar, 2011.
- PINTO, Carla Alferes, 'The Diplomatic Agency of Art between Goa and Persia: Archbishop Friar Aleixo de Meseses and Shah 'Abbâs I in the Early Seventeenth Century', in Zoltán Biedermann, Anne Gerritsen, Giorgio Riello (Ed.), *Global Gifts. The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- PINTO, Pedro, 'Um olhar sobre a decoração do efémero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino; o Inventário dos bens do Vice-Rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do Vice-Rei D. Jerónimo de Azevedo em Goa, em 1612', in *Revista de Artes Decorativas*, Porto, 2008, no. 2.
- PYRARD DE LAVAL François, *Voyage de Pyrard de Laval aux Indes orientales (1601–1611)*, Ed. Geneviève Bouchon, Xavier de Castro, vol. 2, Paris, Chandeigne, 1998.
- RAPOSO, Francisco Hipólito (Ed.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisbon, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses — Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- RINGGENBERG, Patrick, *La peinture persane ou la vision paradisiaque*, Paris, Ed. Deux Océans, 2006.
- ROBERTO, António Gomes, 'A Festividade Hindu dos Enganchados', in *Arquivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da Índia Portuguesa*. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1865; RIVARA, J. H. da Cunha, *Jornada às Partes do Sul, em 1863*, Número 19, Instituto Vasco da Gama. Nova Goa: Imprensa Nacional, Julho 1873.
- ROBERTO, António Gomes, 'Os Enganchados', in *Arquivo de Pharmacia e Sciencias Accessorias da Índia Portuguesa*. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1866.
- ROGERS, J. M.; ABRAHAM, Rudolf; [et al], *The arts of Islam: treasures from the Khalili Collection*, Overlook Press, New York, 2010.
- SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Lisbon, Empresa Nacional de Publicidade, vol. III, 1970.
- SCARCE, Jennifer M., *The Architecture and Decoration of the Gulistan Palace: The Aims and Achievements of Fath 'Ali Shah (1797–1834) and Nasir al-Din Shah (1848–1896)*, *Iranian Studies* 34.1–4 (2001).
- SCHECHNER, Sara J., 'Between Knowing and Doing: Mirrors and Their Imperfections' in the *Renaissance, Early Science and Medicine* 10.2, 2005.
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-portuguesa*, Lisbon, Excelsior, 1966.
- SILVA, Nuno Vassallo e (Ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013.
- SILVA, Nuno Vassallo e, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*, Lisbon, Santander Totta, 2008.
- SOUÂD, Ayada, *L'Islam des théophanies. Une religion à l'épreuve de l'art*. Paris, CNRS, 2010.
- STANLEY, Tim, 'The Rise of the Lacquer Binding', in Jon Thompson, Sheila R. Canby (Ed.), *The Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran, 1501–1576* (cat.), Milan, Skira, 2003.
- STCHOUKINE, Ivan, 'Notes sur des images de l'école d'Ispahan de la fin du XV^ele et du début du XVII^ele siècle', in *Syria*, Tome XLVIII, booklet 1–2, Paris, Ed. Paul Geuthner, 1971.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- TAZMINI, Ghoncheh, *The Persian-Portuguese Encounter in Hormuz: Orientalism Reconsidered*, *Iranian Studies* 50.2, 2017.
- TCHAKALOFF, Thierry-Nicolas, *Arabesques et entrelacs. Influences persanes et européennes dans l'art textile en Inde*, Saint-Louis, Musée des Arts Décoratifs de l'Océan Indien, 2009.
- TCHAKALOFF, Thierry-Nicolas, *Rencontrer l'autre? XVI^e–XVIII^e siècle. Les 30 ans du MADOI*, Musée des Arts décoratifs de l'Océan Indien, 2019.
- TCHAKALOFF, Thierry-Nicolas, *Vision de paradis, la quête de l'eden, Saint-Louis*, Musée des Arts décoratifs de l'Océan Indien, 2011.
- TOKATLDIAN, Armen, *Soies de Paradis*, Lyon, Musée des Tissus de Lyon, 2004.
- VARADARAJAN, Lotika, 'Indo-Portuguese Textiles – New Orientations', in GRACIAS, Fátima; PINTO, Celsa; BORGES, Charles (Ed.), *Indo-Portuguese History*, Goa, 2005.

VASSALLO E SILVA, Nuno, 'Ingenuity and Excellence': Ivory Art in Ceylon', in VASSALLO e SILVA, Nuno (Ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013.

VASSALLO E SILVA, Nuno, 'Diplomatic embassies and precious objects in Hormuz: an artistic perspective', in Dejanirah Couto, Rui Manuel Loureiro (Ed.), *Revisiting Hormuz. Portuguese Interactions in the Persian Gulf Region in the Early Modern Period*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2008.

WELCH, Stuart Cary, *India: art and art culture, 1300–1900*, New-York, Metropolitan Museum of Art, 1986.

WILLS, Barbara, Susan La Niece, Bet McLeod, Caroline Cartwright, 'A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum', in *The British Museum Technical Research Journal*, no. 1, 2007.

WEB

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451310>

Ceylon Ceylan

CHANDRASEKARA, Dhammika P., Kapita D. Silva, *The Tāmpitavīhāras of Sri Lanka. Elevated. Image-Houses in Buddhist Architecture*, London, Anthem Press, 2021.

CORTÉS SÁDABA, María José, Maite Rodríguez Bonillo, *Arquetas, cofres y cajitas*, Galeria Antiquaria 210, 2002.

CRESPO, Hugo Miguel, 'Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (Ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.

CRESPO, Hugo Miguel, 'Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (Ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.

CRESPO, Hugo Miguel, 'The 'Pangolin Fan' and the Ceylonese Ivory Carving Tradition', in Hugo Miguel Crespo, Annemarie Jordan Gschwend, *The 'Pangolin Fan'. An Imperial Ivory Fan from Ceylon. Artistic Confluence and Global Gift Exchange between Sri Lanka and Renaissance Portugal*, Buenos Aires, Jaime Eguiguren Art, 2022.

CRESPO, Hugo Miguel, 'The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551–1552: Its Character, Cost, and Dispersal', in Michael Bycroft, Sven Dupré (Ed.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge, & Global Trade, 1450–1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019.

FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

GUSELLA, Francesco, 'New Jesuit Sources on the Iconography of the Good Shepherd Rockery from Portuguese India: the Garden of Shepherds of Miguel de Almeida (1658)', in *Journal of Jesuit Studies*, no. 6, 2019.

LINSCHOTEN, Jan Huygen van, *The Voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies*, vol. 1, London, The Hakluyt Society, 1885.

MAUQUOY-HENDRICKX, Marie, *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.

OREY, Leonor d', et al., *Cinco Séculos de Joalharía*. Museu Nacional de Arte Antiga, Londres – Lisbon, Zwemmer – Instituto Português de Museus, 1995.

OSSWALD, Cristina, 'God Bless Port Cities! The Ivory Sculpture of the Good Shepherd between East and West', in Amélia Polónia, Cátia Antunes (Ed.), *Seaports in the First Global Ages. Portuguese Agents, Networks and Interactions*, Oporto, U. Porto Press, 2016.

PINTO, Maria Helena Mendes, et al., *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica*, Goa, Índia, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

RAPOSO, Francisco Hipólito (Ed.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisbon, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

SILVA, Nuno Vassallo e, 'Ingenuity and Excellence: Ivory Art in Ceylon', in Nuno Vassallo e Silva (Ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013.

SILVA, Nuno Vassallo e, 'An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries', in Jorge Manuel Flores (Ed.), *Re-Exploring the Links. History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007.

SILVA, Nuno Vassallo, *Jewels 'in gold and stones from Ceylon*, Oriente, 2, 2002.

SILVA, Vassallo e, 'Engenho e Primor: a Arte do Marfim no Ceilão', in Nuno Vassallo e Silva (Ed.), *Marfins no Império Português*, Lisbon, Scribe, 2013.

SOUSA, Maria da Conceição Borges de, 'Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka', in Alan Chong (Ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Ed. Lello & Irmão, 1990.

ZOYSA, Asoka de, Vajira Nalinda Jayathilaka, *Buddhist Image Houses. The evolution of temple design from the Kandyan Era to Independence*, Colombo, Samkathana Research Centre, Faculty of Humanities, University of Kelaniya, 2015.

Southeast Asia Asie du Sud-est

ALBUQUERQUE, Luís de (dir.), *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, Vol. II, Caminho, 1994.

BAILEY, Gauvin Alexander, '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.

BYACHRANANDA, Julathusana, *Thai Mother-of-Pearl Inlay*, London, Thames & Hudson, 2001.

CARVALHO, Rita Bernardes de Carvalho, 'Bitter Enemies or Machiavellian Friends? Exploring the Dutch-Portuguese Relationship in Seventeenth-Century Siam', in *Anais de História de Além-Mar* 10, 2009.

- CHADOUR, A. Beatriz, in William M. Mathers, Henry S. Parker, Kathleen Copus (Ed.), *Archaeological Report. The Recovery of the Manila Galleon Nuestra Señora de la Concepción*, Sutton, Pacific Sea Resources, 1990.
- CHONG, Alan, '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.
- CRESPO, Hugo Miguel (Ed.), *The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500–1800)*, Lisbon, AR-PAB, 2019.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2014.
- DENVER ART MUSEUM, *Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500–1850*, 2009.
- DIAS, Pedro, *Thailand and Portugal, 500 years of a common Past. The Art Legacy. The Távora Sequeira Pinto Collection* (cat.), Coimbra, Gráfica de Coimbra, 2011.
- ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria, Margarita M. Estella Marcos, Cristina Esteras Martín, *Visiones de América. Arte desde el confín del mundo. Colección Francisco Marcos* (cat.), Burgos, Fundación Caja de Burgos, 2018.
- ESTELLA MARCOS, Margarita, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010.
- FLORES, Maria da Conceição, *Os Portugueses e o Sião no século XVI*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- GARCIA, José Manuel, *Fernão de Magalhães, Herói, Traidor ou Mito: A História do Primeiro Homem a Abraçar o Mundo*, Ed. Manuscrito/Presença, 2019.
- KATZEW, Ilona (Ed.), *Archive of the World. Art and Imagination in Spanish America, 1500–1800* (cat.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2022.
- LEITÃO, Henrique, MADRID, José Maria Moreno, *Atravessando a Porta do Pacífico. Roteiros e Relatos da Travessia do Estreito de Magalhães, 1520–1620*, By The Book, 2020.
- PIGAFETTA, Antonio, *Il primo viaggio intorno al mondo. Lo storico racconto della prima circumnavigazione del globo terrestre*, Milan, Edizioni Ghibli, 2014.
- PINTO, Maria Helena Mendes *et al.*, *Museum of Christian Art, Convent of Santa Monica, Goa, India*, Lisbon, Calouste Gulbenkian Foundation, 2011.
- RIVAS PÉREZ, Jorge F., 'Of Luxury and Fantasy: The Influence of Asia on the Furniture of Viceregal Spanish America', in Donna Pierce, Ronald Otsuka (Ed.), *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500–1850*, Denver, Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, 2009.
- SILVA, Nuno Vassallo e, 'The Art of the Goldsmith in the Portuguese India', in Nuno Vassallo e Silva (Ed.), *The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbon, Museu de São Roque – Santa Casa da Misericórdia de Lisbon – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.
- SOTTOMAYOR-PIZARRO, José Augusto de, SOUSA, Ana Cristina (coord.), *Bernardo Ferrão e as Artes Decorativas no Oriente e no Mundo, Estudos de Homenagem*, Círculo Dr. José de Figueiredo, Porto, 2022.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginárias Hispano-Filipina e Indo-Portuguesa*, Guimarães, 1974.
- THOMAZ, Luís Filipe, *O Drama de Magalhães e a Volta ao Mundo Sem Querer*, Gradiva, 2019.
- TRUSTED, Marjorie, 'Propaganda and Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines', in Donna Pierce, Ronald Osaka (Ed.), *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500–1850*, Denver, Denver Art Museum, 2009.
- TRUSTED, Marjorie, *Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601*, *Hispanic Research Journal*, 14.5, 2013.
- VEENANDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgewers Zwolle — Gemeentemuseum, 2014.
- WENK, Klaus, 'Notes on the History of the Art of Mother-of-Pearl in Thailand with Particular Reference to the Doors on the Ubōsot of Wat Phra Chetuphon', in *Journal of the Siam Society* 88.1–2, 2000.
- WENK, Klaus, *Perlmutterkunst in Thailand. The Art of Mother-of-Pearl in Thailand*, Zürich, Inigi von Oppersdorff Verlag, 1980.
- ZWEIG, Stefan, *Magalhães — O Homem e o seu Feitio*, Assírio & Alvim, 2017.

China Chine

- CARVALHO, Pedro de Moura (Ed.), *O Mundo da Laca. 2000 Anos de História* (cat.), Lisbon, Museu Calouste Gulbenkian, 2001.
- CONNER, Patrick, *The Hongs of Canton — Western merchants in South China 1700–1900*.
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença Portuguesa no Japão*. Lisbon, Ed. Inapa, 1990.
- CRESPO, Hugo Miguel, 'Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da Pragmática de 1609', in Sousa, Gonçalo Vasconcelos e, (Ed.), *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Oporto, Ed. Universidade Católica, 2012.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia*, Lisbon, Fundação Oriente, 2014.
- DODERER, Gerhard, 'A Constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721–24)', in *Revista Portuguesa de Museologia*, no. 13, Lisbon, 2003.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Oporto, Ed. Lello & Irmão, 1990.
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário II*, F.R.E.S.S., 2002.
- JOHNSON, Trina [et al.], *Amir Mohtashemi*, London, Amir Mohtashemi Ltd., 2018 (catalogue entry by CRESPO, Hugo Miguel).
- PRESENÇA Portuguesa no Japão, Lisbon, Ed. Inapa, 1990.
- RAPOSO, Francisco Hipólito (coord.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Lisbon, C.N.C.D.P./F.C.G., 1991.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza, *D. João V*, Rio de Mouro, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.) *Marfins no Império Português*, Lisbon, Scribe, 2013.
- SOUSA, Francisco António Clode, *Um Olhar do Porto — Uma Coleção de Artes Decorativas* (Cat.), Funchal, Quinta das Cruzes – Museu, 2005.
- TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginária Luso Oriental*, Lisbon, IN-CN, 1983.
- TEIXEIRA, José de Monterroso, *Triunfo do Barroco* (Cat.), Lisbon, Centro Cultural de Belém – Fundação das Descobertas, 1993.

WILLETS, William, *Foundations of Chinese Art — From Neolithic Pottery to Modern Architecture*, London, Thames and Hudson, 1965.

WEB

<https://thechinaproject.com/2021/07/21/the-manchu-queue-one-hairstyle-to-rule-them-all/>

Japan Jápon

- BAIRD, Merrily, *Symbols of Japan: thematic motifs in art and design*, Rizzoli International Publications, Inc., 2001.
- BASTOS, Celina, 'Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century', in Alexandra Curvelo (Ed.), *The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th–18th centuries)* (cat.), Lisbon, Museu Nacional do Azulejo, 2013.
- BOXER, Charles Ralph, *The Christian Century in Japan, 1549–1650*, Berkeley, University of California Press, 1951.
- CANEPA, Teresa, *Namban lacquer for the Portuguese and Spanish missionaries*, Bulletin of Portuguese /Japanese Studies, 2009.
- CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016.
- CRESPO, Hugo Miguel, *At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700)*, Lisbon, (Ed.) AR-PAB, 2018.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisbon, AR-PAB, 2016.
- CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto, Bluebook, 2021.
- CURVELO, Alexandra, 'Namban Art: what's past is prologue', in Victoria Weston (Ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013.
- FELGUEIRAS, José Jordão, 'A Family of Precious Gujurati Works', in Nuno Vassallo e Silva (Ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisbon, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.
- IMPEY, Oliver and JORG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer 1580–1850*, Hotei Publishing, Amsterdam, 2005.
- IMPEY, Oliver, *Namban Lacquer for the Portuguese Market*, *Oriental Art*, 46.3, 2000.
- IMPEY, Oliver; JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005.
- MIYÉKO Murase (Ed.), *Turning Point. Oribe and the Arts of Sixteenth-Century Japan* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003 (catalogue entry by Misato Shomura).
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença Portuguesa no Japão*, Lisbon, Ed. Inapa, 1990.
- SEIPEL, Wilfri (Ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst — und Wunderkammernder Renaissance* (cat.), Wien, Milano, Kunsthistorisches Museum, Skira, 2000.
- TATSURO, Akai (Ed.), *Winds from Afar. Europe through the Eyes of Edo-period Kyoto* (cat.), Kyoto, 2000 (catalogue entry by Yasumasa Oka).
- VINHAI, Luísa, WELSH, Jorge, *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art. Depoís dos Bárbaros*. London – Lisbon, Jorge Welsh, Porcelana Oriental e Obras de Arte, 2007.
- VU THANH, Helène, *The Glorious Martyrdom of the Cross. The Franciscans and the Japanese Persecutions of 1597*, *Culture & History Digital Journal* 6.1, 2017.

Portugal Portugal

- CATÁLOGO *dos bens mobiliarios existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes á herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que não de ser vendidos em leilão*, Lisbon, Typ. e Lith. a vapor da Papelaria Progresso, 1892.
- CATÁLOGO *A Cidade Global, Lisbon no Renascimento. The Global City, Lisbon in the Renaissance*, Exhibition Catalog, Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional–Casa da Moeda, 2017.
- CATÁLOGO *Exposição de Ourivesaria Portuguesa* (Cat.), Oporto, Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte, 1949.
- CATÁLOGO *Exposição De Ourivesaria Portuguesa e Francesa* (Cat.), Lisbon, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1955.
- ÁGUAS, Neves, 'Introdução', in Miguel de Castanhoso, *História das cousas que o mui esforçado (...)*, Lisbon: Europa-América.
- ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, Lisbon: IN-CM, 2018.
- BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres*, Oporto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2007.
- BART, Jan; CALADO, Rafael Salinas, *Faiança Portuguesa escavada no solo de Amesterdão*, 1987.
- BRANCO, Pedro Aguiar, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, Lisbon, VOC, 2009.
- CASIMIRO, Tânia Manuel, *Faiança Portuguesa nas Ilhas Britânicas dos finais do século XVI aos inícios do século XVIII*, PhD doctoral thesis, FCSU-UNL, Lisbon, UNL, 2010.
- COUTO, João, GONÇALVES, António M., *A Ourivesaria em Portugal*, Lisbon, Livros Horizonte, 1960.
- CRESPO, Hugo Miguel (Ed.), *At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500–1700). Silver, mother-of-pearl and porcelain*, Lisbon, AR-PAB, 2018.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, 2015.
- GUEDES, Natália Correia, *Roteiro de Ourivesaria*, Lisbon: MNAA, 1975.
- KEL, Luis, *A Faiança de Hamburgo e as suas analogias com Cerâmica Portuguesa do Século XVII*, *Boletim da Academia Portuguesa de Belas-Artes*, III, Lisbon 1938.
- MARCUS, Harold G., *A History of Ethiopia*, Los Angeles: U. California Press.
- MARROCANO, Henrique, *Mobiliário português de estilo nacional: o Bufete, forma, Origem e Identidade*, *Res Mobilis – Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 2021.

- MATOS, Maria Antónia Pinto de, *A Casa das Porcelanas*, (...).
- MATOS, Maria Antónia Pinto de, *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII–XVIII)* (cat.), Lisbon, Museu Nacional do Azulejo, 2013.
- MENDES, Philippe Esteves; ROQUE, Mário; L'HERROU, Vicent, *Un Siècle en Blanc et Bleu* (cat.), Paris, Galerie Mendes and Galeria São Roque, Lisbon, 2016.
- MONCADA, Miguel Cabral, *Faiança Portuguesa Séc. XVII a Séc. XVIII*, Scribe, Lisbon, 2008.
- PAIS, Alexandre Manuel Nobre da Silva, *'Fabricado no Reino Lusitano o que antes nos vendeu tão caro a China': a produção de faiança em Lisbon, entre os reinados de Filipe II e D. João V*, PhD doctoral thesis, Universidade Católica Portuguesa, Oporto, 2012.
- PAIS, Alexandre Nobre, *A Policromia na Faiança Portuguesa de Exportação do século XVII*, Revista de Artes Decorativas, no. 1, Oporto.
- PAIS, Alexandre Nobre, *Fabricado no Reino Lusitano o que antes se vendeu tão caro na China*, (...).
- PAIS, Alexandre Nobre; MONTEIRO, João Pedro, *Faiança Portuguesa da Fundação Carmona e Costa*, Lisbon, Assírio & Alvim, 2003; *A Influência Oriental Na Cerâmica Portuguesa do Século XVII* (cat.), Milão, Electa — Lisbon 94, 1994.
- SANDÃO, Artur de, *Faiança Portuguesa, séculos XVIII–XIX*, vol. I, Barcelos, Livraria Civilização, 1988.
- SANTOS, Maria Manuela Alcântara, VASSALLO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Guimarães, Instituto Português de Museus, 1998.
- SANTOS, Reynaldo dos, *Faiança Portuguesa, Séc. XVI e XVII*, Oporto, Livraria Galaica, 1960.
- SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisbon, 1974.
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal — A Restauração e a Monarquia Absoluta (1650–1750)*, Lisbon, Ed. Verbo, 1980.
- SILVA, Nuno Vassallo e, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato, Séculos XV e XVI*, Lisbon, Scribe, 2012.
- SMITH, Robert, *Ceramics In, The Art of Portugal: 1500–1800*, Meredith Press London, 1968.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *Dicionário de Ourives e Lavrantes da Prata do Porto*, Lisbon, Ed. Civilização, 2005.
- SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, *Pratas Portuguesas em Coleções Particulares Séc. XVI ao Séc. XX*, 1998.
- STRÖBER, Eva, *Symbols on Chinese Porcelain* (...).
- TRNEK, Helmut, SILVA, Nuno Vassallo e, *Exotica, The Portuguese Discoveris and the Renaissance Kunstkammer*, Calouste Gulbenkian Museum, 2001.
- VASSALLO e SILVA, Nuno, *Prataria — Do Século XVI ao Século XIX em Portugal* (Cat.), Oporto, V.O.C. Antiguidades, 2009.
- XAVIER, Hugo, *Propriedade Minha. Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra, Monte da Lua, 2022.

WEB

O Rinoceronte de Lisboa — Google Arts & Culture
<https://arquivomunicipal.Lisboa.pt/atividades-e-difusao/documento-do-mes/detalhe/calçada-portuguesa>
Puttick & Simpson, Londres: Museu Britânico, <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG42825>





SÃO ROQUE, ANTIQUES AND ART GALLERY

RUA DE S. BENTO 199B AND 269
1250 - 219 LISBON
PORTUGAL
P+F +351 213 960 734
M +351 962 363 260
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

SÃO ROQUE, ANTIQUITÉS ET GALERIE D'ART

RUA DE S. BENTO 199B E 269
1250 - 219 LISBONNE
PORTUGAL
T+F +351 213 960 734
P +351 962 363 260
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT
WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM

**COMPILATION AND ORGANIZATION
COMPILATION ET ORGANISATION**

MÁRIO ROQUE
CATARINA GONÇALVES
MARTA PEREIRA
ANTÓNIO AFONSO LIMA
TERESA PERALTA
LEONOR LIZ AMARAL
JOÃO LUDOVICE
BERNARDO MORAIS DOS SANTOS
JORGE FERREIRA

**TEXTS
TEXTES**

ANDRÉ GUILHERME MAGALHÃES (AGM)
ANTÓNIO AFONSO LIMA (AAL)
ANTÓNIO PIMENTEL FRAGOSO (APF)
BERNARDO MORAIS DOS SANTOS (BMS)
HUGO MIGUEL CRESPO (HMC)
JOÃO PEDRO OLIVEIRA (JPO)
LEONOR LIZ AMARAL (LLA)
MÁRIA ADELINA AMORIM (MAA)
MÁRIO ROQUE (MR)
MARTA SILVA PEREIRA (MSP)
RUI MANUEL LOUREIRO (RML)
SARA RIBEIRO (SR)
SÍLVIA FERREIRA (SF)
TERESA PERALTA (TP)
THIERRY-NICOLAS TCHAKALOFF (TNT)

**FRENCH TRANSLATION
TRADUCTION FRANÇAISE**

JOANA CABRAL

**ENGLISH TRANSLATION
TRADUCTION ANGLAISE**

JORGE FERREIRA
HUGO MIGUEL CRESPO
MARTA SILVA FERREIRA

**EDITION
ÉDITION
SÃO ROQUE**

**PHOTOGRAPHY
PHOTOS**

EDUARDO PULIDO
JOÃO KRULL
PEDRO LOBO

**EDITING AND IMAGE TREATMENT
ÉDITION ET TRAITEMENT DES IMAGES**

EDUARDO PULIDO
JOSÉ FRANCISCO MARTINS

**GRAPHIC DESIGN AND PAGINATION
CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE**

JOSÉ MENDES

**TYPE
POLICE**

AZO SANS, RUI ABREU — R-TYPOGRAPHY.COM
CALVINO GRANDE, ANDREA TARTARELLI — ZETA FONTS.COM
CHAPARRAL PRO, CAROL TWOMBY — ADOBE.COM

**PRINTING AND FINISHING
IMPRESSION ET FINITIONS**

MR ARTES GRÁFICAS

**LEGAL DEPOSIT
DÉPÔT LÉGAL**

527571/24

**ISBN
ISBN**

978-989-35563-0-6

**PRINT RUN
TIRAGE**

750 EXEMPLAIRES
750 COPIES

**MARCH 2024
MARS 2024**

PRICE PRIX
50,00€

ISBN 978-989-35563-0-6



9 789893 556306



