

BA  
606-5

HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL  
(PRIMEIRO ESTUDO)

---

A  
**PINTURA PORTUGUESA**  
NOS SÉCULOS XV E XVI

POR  
JOAQUIM DE VASCONCELLOS

---

2.<sup>a</sup> edição



COIMBRA  
IMPrensa DA UNIVERSIDADE  
1929

BA  
6065

A PINTURA PORTUGUESA

NOS SÉCULOS XV E XVI

DEP. LEG.

HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL

(PRIMEIRO ESTUDO)

A

PINTURA PORTUGUESA

NOS SÉCULOS XV E XVI

N. 101722

POR

JOAQUIM DE VASCONCELLOS

2.<sup>a</sup> edição



COIMBRA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE

1929



BA 1628

BA  
606

Desta reedição do texto publicado pela primeira vez no Pôrto, em  
1881, fêz-se uma tiragem especial de 100 exemplares em papel de linho,  
numerados e rubricados

Principiamos a publicação dêstes *Estudos* para dar mais rápida saída a uma série de trabalhos de menores dimensões, que não tinham lugar tão próprio na *Archeologia Artistica*, publicada em fascículos, que têm sido verdadeiros volumes, e que por isso mesmo sofriam longa demora no prelo. A *Archeologia* continua porém como até aqui (estão no prelo os fasc. ix, xi e xiii), devendo considerar-se esta publicação como o seu natural complemento.

Por *História da Arte em Portugal* entendemos: história das quatro artes e das artes industriais, inseparáveis umas das outras.

Êste trabalho será seguido em breve de outro sôbre o mesmo assunto, que está no prelo, e no qual fazemos um estudo comparado dos quadros de Viseu, Coimbra, Tomar, Lisboa, Setúbal e Évora. Últimamente, depois de impresso o texto dêste estudo, examinámos ainda os de Lamego, exame que todavia pouco influíu sôbre a opinião formada. Com o presente estudo temos em vista, principalmente,

preparar o terreno e restabelecer a verdade dos factos, reduzindo as descobertas do sr. Robinson ao seu justo valor. Não discutimos a fraca memória do Marquês de Sousa-Holstein com relação à carta do pintor Cristino da Silva, de 1862, quando traduzia o ensaio de Robinson em 1868; por essa ocasião deu-se o vergonhoso conflito entre o vice-inspector e o artista, a propósito da compra de quadros, feita pelo primeiro, contra o voto de parte do conselho acadêmico (1). Há porém ainda, de vez em quando, um raio de justiça, nesta terra.

O leitor perguntará, depois de ler êste estudo, o que se deve julgar do resto da tradução do Marquês de Sousa depois das 64 amostras que lhe oferecemos. Dizer-lhe hemos que, salva a reserva dessas passagens, a tradução pode servir em caso de urgente necessidade. Não fizemos nova tradução porque não estávamos autorizados a tanto; além disso, o ensaio do sr. Robinson representa, a nosso ver, um fragmento muito incompleto de uma questão complexa, e com erros importantes, como demonstraremos.

O título que adoptámos — *A pintura portuguesa nos séculos xv e xvi* — não carece de justificação, parece-nos. Grão-Vasco é *um nome* apenas, que não pode resumir o movimento artístico de dois séculos; é menos ainda do que um nome; é uma concepção errada do movimento artístico de uma época importantê da história da arte em

---

(1) Vejam-se os pormenores na *Revolução de Setembro*, n.ºs 8:234, 8:237, 8:245 e seg.

Portugal, concepção que nasceu num período que se acusa pela falta absoluta de crítica histórica e artística.

Devemos ainda recordar ao leitor os seguintes trabalhos sôbre o assunto de que tratamos:

*F. M. Tubino* — LA PINTURA EN TABLA EN PORTUGAL á propósito de los cuadros del Castillo de Palmella (Acad. de Lisboa). No vol. VII (1876) do *Museo españ. de antigued.*, págs. 395-426 e 671-673. Muito pobre; três quartas partes reduzem-se a retórica banal; o resto é fundamentado na tradução do Marquês de Sousa.

*Visconde de Juromenha* — GRÃO VASCO. Publicado na *Revista critica de Bellas Artes*. Lisboa, Janeiro e Fevereiro de 1877, págs. 65-69, 97-100. Estudo interessante e útil para a história da formação do problema.

*Teófilo Braga* — GRÃO VASCO. Determinação histórica de sua personalidade. 1487-1520. Na revista *O Positivismo*. Ano I, n.º 1.º, reimpresso em *Questões de litteratura e arte portugueza*. Lisboa, 1881. O título explica o ponto que o autor pretendeu elucidar, a nosso ver, com pouca clareza; a questão artística é posta de parte pelo sr. T. Braga, que nessa data ainda não tinha visto (nem ainda viu, segundo cremos) os quadros de Viseu; ¿mas será admissível separar as duas questões, a histórica e a artística? Julgamos que não, e se assim é, a primeira condição para se poder entrar em campo é o estudo demorado dos quadros *in loco*, em tôdas as suas condições técnicas, artísticas e históricas.

A. F. Simões — GRÃO VASCO. Depois de estar êste estudo quasi concluído, no prelo (1), soubemos de uns artigos do sr. Simões na *Arte* (números de Janeiro e Fevereiro de 1881), revista de Lisboa (2). Muito de propósito adiámos a leitura dêles para depois de terminada a impressão do nosso trabalho, que foi visto completo, em ms., entre outras pessoas, pelo sr. Ad. de Ceuleneer, arqueólogo, membro do Congresso de Lisboa, em fins de Setembro de 1880.

O sr. Simões intitula o seu trabalho *Ensaio historico e critico*. No primeiro artigo resume a questão segundo Raczyński; no seguinte continua até à chegada de Robinson a Portugal. Aguardamos o resto, pois não vimos mais até à presente data.

O primeiro artigo é apenas uma reimpressão de um ensaio que ficara em fragmento na revista espanhola *La Academia* (Madrid, vol. II (fins de 1877), pág. 199), o que o autor esquece de nos dizer. No segundo artigo o sr. Simões faz uma descoberta importante (pág. 18), e vem a ser que o estilo flamengo nasceu em linha recta do bizantino (3)! Mais abaixo dá-nos uma inscrição sepulcral, *trun-*

---

(1) Foi impresso o texto em Julho. A Expedição scientifica à Serra da Estrêla, de que fizemos parte, obrigou-nos a interromper a revisão.

(2) Devemos notar que os citados números da *Arte* apareceram com grande atraso; o de Janeiro em fins de Abril, como consta de um aviso de 21 (desculpa do editor), distribuído com o dito número; o de Fevereiro appareceu em Junho, e de então até hoje mais nenhum.

(3) A fonte para a descoberta é Michiels, *Histoire de la peinture*



*cada*, do pintor flamengo Joannes Draulia (em Tomar) como *inédita*, quando ela está *édita* e *inteira* há quatro anos, no estudo supracitado do sr. Visconde de Juromenha (pág. 68). Ao menos tenham o conhecimento das fontes nacionais.

Nenhum dos escritores citados teve a menor suspeita da fidelidade da versão do Marquês de Sousa, que seguiram à risca.

Apareceu ainda um artigo numa revista belga, que estamos esperando (1).

Pôrto, 14 de Setembro de 1881.

---

*flamande*, vol. 1, 1865, 2.<sup>a</sup> ed., cap. xi, no fim; mas nem êste se atreve a dizer tanto. Esta filiação em *linha recta* está refutada por Crowe e Cavalcaselle há uma dúzia de anos, e mais radicalmente por Woltmann, *Geschichte der Malerei*. Leipzig, 1879, vol. II (Idade-Média).

(1) Talvez do citado escritor belga, 2.<sup>o</sup> Bibliotecário da Biblioteca de Liège. Disse-nos que ia ocupar-se da questão.

Em Novembro de 1865 escrevia o sr. Robinson, em Lisboa, a Memória<sup>(1)</sup> *The early Portuguese School of Painting*, a pedido de S. M. El-Rei o Sr. D. Fernando. Um ano depois, em Outubro de 1866, aparecia impressa na revista *The fine arts quarterly review* (October, 1866. N.º II N. S., págs. 375-400). Passados mais dois anos, a *Sociedade Promotora de Belas-Artes* publicava a versão portuguesa com um *Prefácio* do Marquês de Sousa, que se diz nêle *editor* (*sic*: «Prefacio do editor»); infelizmente não se diz tradutor também; *editor* é que ninguém o considerou nem em vida, nem depois da morte. Neste ensaio crítico temos a analisar apenas o *tradutor* (e autor do *Prefácio*), pois como tal o considerou o público, sem que êle o desmentisse em vida (até 1878).

A tradução é miserável; já o dissemos há meses<sup>(2)</sup> e prometemos prová-lo; é o que vamos fazer. Essa tradução da *Sociedade Promotora* serviu até hoje de base aos

---

(1) É o que diz uma nota (§ 23), que o Marquês de Sousa se lembrou de suprimir.

(2) *Actualidade*, de 25 de Janeiro de 1880. *A Historia da Academia de Lisboa*, artigo VII, etc.

comentários mais ou menos fantasiados que os nossos literatos fizeram às pinturas de Viseu, sem as terem visto, na maioria dos casos, como também provaremos. O que essas fantasias, architectadas sôbre uma versão infidelíssima, produziram, pode o leitor avaliar de antemão. Nenhum dêesses senhores julgou dever remontar à primeira origem, à fonte original, a-pesar-do tradutor ter provado de sobejo, num trabalho posterior à versão (1), o que sabia do problema, que prometera elucidar; êsse trabalho era o bastante para se dever duvidar das conclusões do Prefácio e da fidelidade da versão, se Prefácio e versão não trouxessem estampado o carácter da insuficiência e falta de escrúpulo científico do seu autor. Já vimos, porém, a propósito dos Manuscritos de Francisco de Holanda, que todos os citadores se limitaram à versão infiel de Raczyński, quando o texto autêntico está em português, e bem à mão, em Lisboa (2). Isto bastaria, quando não houvesse outros sintomas, para caracterizar o estado em que se acha ainda o estudo da história da arte entre nós.

Julgamos pois prestar um bom serviço em restituir o texto do sr. Robinson perante o leitor português; se não o fizemos mais cêdo, é porque trabalhos urgentes nos ocuparam todo o tempo, e porque não queríamos reabrir a questão Grão-Vasco, sem termos examinado com atenção os quadros dispersos em Lisboa, Setúbal, Évora, Tomar, Coimbra e Viseu. Não existindo a revista inglesa na Biblioteca pública do Pôrto, foi também necessário pedi-la, de fora; tudo isto demorou a publicação dêste ensaio cri-

---

(1) Na revista *Artes e Letras*. «Grão Vasco e a historia da arte em Portugal». Lisboa, 1872, págs. 1-3 e 17-18.

(2) Vid. a nossa Introdução (págs. xxvii-xxviii) à edição dos Mss. de Holanda. Pôrto, 1879.

tico, mas preferimos êsse inconveniente, para servir melhor o leitor. A confrontação do texto inglês com o português confirmou plenamente as nossas antigas suspeitas, que se tornavam mais vivas com cada novo exame da memória; depois de uma segunda leitura não é difícil descobrir incoerências, contradições e até verdadeiros disparates que seria pueril lançar à conta do sr. Robinson; êste último cometeu erros históricos, mas uma opinião errada distingue-se de um erro de pura ignorância. Há ainda mais; o tradutor não só traduziu mal, e em muitas partes com sinais evidentes de não ter entendido o original inglês, mas cortou, mutilou e parafraseou onde lhe aprouve! Nota-se sobretudo duas tendências: ora de diminuir, ora a de exagerar o valor da frase; esta última revela-se a cada passo em quási tudo o que se refere aos quadros de Viseu. ¿Para que ultrapassar as classificações, já bem honrosas, do sr. Robinson? ¿Que lucra o país com êste sistema de — *surfaire* — de exagerar tudo o que nos diz respeito; ou não há já a coragem para ouvir a verdade?

Como prova das variações que o Marquês de Sousa julgou dever introduzir no texto inglês, citaremos as seguintes passagens (adiante transcritas por extenso) distribuídas em rubricas. Numeramo-las para mais fácil averiguação:

1. Obliteração da fôrça expressiva da frase, em geral: § 1, 2, 3, 4, 10, 11, 14, 29, 42.
2. Exagêro da expressão do original, em geral: § 5, 13, 18, 19.
3. Obliteração da fôrça expressiva com relação aos quadros portugueses: § 37, 38 e 56.
4. Exagêro da expressão do original com relação aos mesmos quadros: § 17, 31, 32, 39, 40, 46, 52, 55.
5. Disparates: § 6, 8, 35, 43, 48, 54, 61.

6. Dúvidas do autor inglês, transformadas em afirmações positivas: § 12, 27, 33, 34, 44, 47, 57.

7. Mutilações do texto inglês: § 15, 16, 23, 25, 49, 53, 62.

8. Acrescentamos: § 41.

Examinando mais de perto os diferentes parágrafos, é que o leitor reconhecerá que o original foi completamente transvestido. Chamaremos a atenção principalmente para as rubricas 6 e 7, que bastariam para condenar a versão. É sobretudo na descrição técnica dos quadros que se prova a leviandade do tradutor.

*Truth of drawing* é uma vez *largueza* (§ 49); mas *largueza* serve ainda para traduzir: *breadth* (§ 50), que no mesmo parágrafo significa também *grandioso!*

*Picture cleaner* é *restaurador* (§ 58), termo que serve ainda para traduzir *spoiler* (§ 60) (aliás destruidor!).

*Background* traduz êle: *figuras de segundos planos*. Qual será o 1.º segundo plano e o 2.º segundo plano num quadro?

*General diffusion* é: *uniformidade artística* (§ 6).

*The extreme west* é: *extremidade oriental* (§ 8).

A frase: *more analogy with them than with the Sacristy series* (§ 35) é completamente alterada, fazendo o Marquês dizer ao sr. Robinson que a pintura do sr. Pereira tem mais analogia com as da Sacristia, quando êle se refere às da casa do Capítulo!!

Referindo-se à classificação do quadro do Calvário, que Raczyński atribui ao mesmo autor dos da Sacristia, Robinson inclina-se a essa idea, declarando porém: *I do not however, consider this fact entirely without doubt*. O tradutor suprime tôda a frase! O leitor, vendo Robinson e Raczyński de acôrdo, aceita o facto; é completamente iludido!

São de idêntica categoria, e têm a mesma consequência: falsear (scientemente) a verdade histórica, as passagens agrupadas na rubrica 6.

§ 12. *Would appear to have predominated* é: *predominou*.

§ 27. *Seemed to be* é: *são* do mesmo, etc.

§ 33. *There seemed* é: *há* em tôdas incontestável, etc.

§ 34. *I shall now venture to initiate the term: School of Vizeu* é: *não hesitarei em propor a adopção do termo: «Escola de Viseu»*.

Estas amostras bastam para o nosso propósito.

É ainda hoje um enigma, para nós, como o sr. Robinson não protestou contra semelhante tradução; falta-lhe, e isto é a explicação mais provável, o conhecimento do português. Como o escritor inglês ainda vive, é natural que elle nos esclareça a êste respeito, depois de ler estas linhas, e nos explique também um outro ponto delicado, a que vamos aludir.

O sr. Robinson attribui-se a descoberta da assinatura (*Velasco* ou *Velascus*) do quadro da *Pentecostes* de Coimbra, que é o ponto culminante da sua memória.

Essa assinatura é a base de operações, por assim dizer, o ponto de partida, para as suas classificações dos quadros de Viseu. ; Como é que o sr. Robinson reclama essa descoberta (*we have revealed*) (§ 38), quando em 1862, três anos antes da sua chegada a Portugal, o pintor e professor da Academia de Lisboa João Cristino da Silva chamava a atenção pública (vid. adiante os *Documentos*) para o quadro e para a assinatura dêle, declarando o nome do descobridor, o sr. António José Pereira, artista de Viseu? Em face dêste esquecimento do sr. Robinson ocorre-nos uma lembrança. O sr. Robinson foi a Viseu depois de ter examinado as pinturas de Coimbra; viu as de Viseu e

voltou a Coimbra (*led me back to C.*) para fazer a sua descoberta, e só então a fêz, só então viu a assinatura. ¿Não é natural supor que o sr. António José Pereira, seu guia em Viseu (*volunteered to be my guide*), descobridor da assinatura desde 1862, lhe revelasse a existência dela? Confessamos que a leitura da carta de Cristino da Silva em 1862 produziu em nós uma desagradável surpresa. Isto não é questão de campanário; temos dado bastantes provas de imparcialidade no modo de apreciar os trabalhos de escritores estrangeiros a respeito de Portugal. Repetimos: isto não é questão de campanário: é questão de estrita justiça. *Suum cuique.*

O serviço que o sr. Robinson nos prestou já é, de si, bastante valioso, e não precisava, para o realçar, ser tão injusto ou, pelo menos, tão esquecido. Ao sr. António José Pereira devia o escritor inglês o conhecimento do único quadro assinado de Viseu; sem êle carecia de um elemento essencial de comparação; ¿para que, em paga, ocultar o nome do informador, na questão da *Pentecostes* de Coimbra? O sr. Robinson nos dará mais esta explicação. As suas queixas acêrca dos artigos publicados a 15 e 18 de Outubro de 1865 no *Jornal do Commercio* (vid. adiante os *Documentos*) tinham certo fundamento, mas a referência a êsse jornal, ao mesmo periódico que inserira a carta de Cristino da Silva, em 1862, agrava a sua posição perante a questão que tratamos. Dado o caso que nada ouvisse ao sr. Pereira acêrca do quadro assinado da *Pentecostes*, ¿é crível que todos, em Lisboa, houvessem esquecido a carta de Cristino da Silva no *Jornal do Commercio*? — ¿que ninguém da redacção, ou de fora, recorresse ao sr. Robinson essa carta?

---

Feito êste ponto de interrogação, voltemos à tradução do Marquês, e ao modo como êle expôs o problema.

O Marquês de Sousa, delineando o prefácio, dizia (pág. 13): «Reservo-me tratá-lo (o assunto Grão-Vasco) em ocasião mais oportuna» (1). Logo veremos como cumpriu a promessa. No prefácio queria limitar-se a resumir a questão, tal como ela se deduz das várias afirmações de Raczynski. Resumiu mal. O Marquês, e com êle o sr. Robinson (2), pretendem insinuar que Raczynski considerou Grão-Vasco como um *mito*, durante certa época. Isto é falso, e êle, prevendo a imputação, afirmou muito categoricamente, e a tempo, as suas ideas a êste respeito. O que êle afirmou, foi: *la fable de l'immense activité* de Grão-Vasco e da sua escola, fábula nascida entre 1694 e 1733 (3). O sr. Robinson concorda com isto, e tanto, que multiplica ainda mais os candidatos à paternidade das várias pinturas da chamada *Escola de Grão-Vasco*.

A questão dos Vascos e Velascos parece-nos perfeitamente secundária, hoje; o problema é outro, e na análise das conclusões do sr. Robinson diremos o *por qué*. Continuemos entretanto com o prefácio do Marquês.

---

(1) Pág. 13. E mais adiante, pág. 19: «Pareceu-lhe portanto mais conveniente ir preparando com vagar e estudo um trabalho especial, não só acêrca de Grão-Vasco, mas da antiga escola portuguesa de pintura. Êste trabalho será publicado quando obrigações mais imperiosas deixarem que se ultimem as indagações em que é forçoso que êle se estribe».

(2) «... he was inclined to disbelieve entirely in the existence of Gran Vasco, and to place him in the category of representative impersonations or myths». Pág. 385.

Outra alusão: «Gran Vasco, at all events, we may now safely assume, was not a mythic personage». Pág. 393.

(3) Vid. os *Documentos*, n.º 1. A primeira citação do Grão-Vasco Fernandes é de 1630. *Les Arts*, pág. 180.



Dizia êle ainda: «Pontos há nela (memória de Robison) que devem ser rectificadros; outros carecem de desenvolvimento; e também os há que não podem passar em julgado. Reconheceu porém que, a não fazer outra memória, mais extensa talvez do que a do illustre inglês, não poderia levar a cabo o seu propósito» (Pág. 19).

Tudo isto é muito cómodo, na verdade, e muito próprio para elucidar o público.

«Que houve uma escola portugueza de pintura ninguém poderá hoje negar (Pág. 20). É êste um ponto que parece bem demonstrado». Já vimos com quanta reserva e cautela o sr. Robinson avança neste ponto, a que o Marquês deu na sua versão o carácter de uma proposição fundamental (§ 34).

«Bastaria talvez para o provar, a quantidade de quadros de idêntico estilo, de idêntico molde(?), se poderia dizer, existentes no nosso país». Isto não prova nada, infelizmente. O idêntico estilo e até o idêntico molde pode estar testemunhado em mil quadros de mil pintores diferentes, sem que êles constituam uma escola nacional qualquer. Essa identidade de molde e de estilo poderia ser o resultado de uma mania de copistas, de imitadores servis uns dos outros. O que constitui uma escola é a originalidade de concepção, junta à novidade dos processos técnicos; é a forma *sui generis* pela qual o artista traduz as ideas peculiares, características, de uma época nacional, quando essa época marca o ponto culminante da cultura de um povo. Para haver uma escola nacional é mister ter havido antes uma progressão artística sensível, mas lenta; a história da arte o diz em tôdas as suas páginas. ¿Onde está a originalidade da concepção, onde a novidade dos processos técnicos, onde a progressão?

¿Que importam neste caso as moedas, a ourivesaria,

ou os fogareiros de certos quadros para a caracterização de um *estilo de pintar nacional*? ; Que importam êsses *accessórios*, e mais mil que fôssem? — apenas que os quadros foram pintados em Portugal, à vista dêsses objectos de ouro, de barro, etc. Mais nada. Deveríamos insistir sôbre êsse argumento dos *accessórios*, porque criou ainda outra ilusão, em outro capítulo da nossa história da arte, pretendendo justificar-se, com êle, a existência de um estilo architectónico nacional, ; como se as cordas, os papagaios, os golfinhos, as quimeras e sereias dos edifícios *manuelinos* pudessem justificar semelhante coisa!

«Não se exportavam em tão grande quantidade obras de arte, de subido mérito, sem que assim constasse nos anais do país de onde tivessem saído, e mesmo nos anais do país para onde tivessem ido. Se a pintura tivesse sido em Portugal planta de todo exótica, é natural que o aparecimento de quadros em avultado número, houvesse sido mencionado, se não com simpatia, ao menos com curiosidade pelos nossos cronistas» (Pág. 20).

Há aqui novas ilusões. O trabalho, primeiro modesto ensaio sôbre as Relações artísticas de Portugal no século xv e xvi, que publicámos em 1877, e outros posteriores (1), levantaram uma ponta do véu sôbre a actividade da Feitoria de Portugal em Antuérpia, precisamente nesse campo. A exploração do seu arquivo, como a exploração dos arquivos correspondentes da Bélgica (2), foi apenas iniciada

---

(1) *Archeologia artistica*, fasc. iv. Pôrto, 1877. *Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula*.

*Idem*, fasc. vii. Goësiana II. O retrato (Damião de Góis) de Albrecht Dürer. Pôrto, 1879.

*Idem*, fasc. vi. *Francisco de Hollanda*. Pôrto, 1879.

(2) Vid. o que dissemos em outro lugar sôbre os arquivos das Casas de Santo António dos Portugueses em Madrid e Roma (séc. xv):

por nós, com o fim de determinar as relações artísticas; os resultados colhidos já bastam para desfazer a primeira afirmação *gratuita* do Marquês. Êle ignorava a existência de artistas portugueses, estudando em Flandres, com mestres de primeira ordem, que revelámos há pouco (1); êle ignorava a importação (*documentada*) de grande número de obras de Dürer e sua escola (2); êle ignorava o aparecimento de trabalhos da escola flamenga em Portugal, antes da vinda de Van-Eyck, etc. (3). O Marquês argumenta com os cronistas! ; Que souberam êles das encomendas de D. Manuel a Veit Stoss, a um artista de Cracóvia (Polónia), domiciliado em Nürnberg, das de D. João III a

---

*Cartas* de António da Costa. Pôrto, 1878, pág. 15 das Notas; e *Conde de Raczynski*, esboço biográfico. Pôrto, 1875. 4.º, pág. 42.

(1) Na revista do Pôrto *A Renascença*, pág. 35.

Eduwart Portugalloys, discípulo de Quintin Messys em 1504, proclamado *vrymeester* (mestre de officio) da confraria de S. Lucas de Antuérpia em 1508.

Symon Portugalloys, discípulo de Goosen (Goswin) vander Weyen em 1504.

Afonso Castro, discípulo do mesmo mestre em 1522.

Hanneken (João) Velasco, discípulo de Jacob Spueribol em 1540.

Pedro de Castro, discípulo de Jan Soezewint em 1559.

V. Rombouts & Van Lerijs: *De Liggeren en andere historische archieven der antwerpsche Sint Lucasgilde*. Antwerpen, 1872-1876. Vol. 1, págs. 60, 69, 100, 139, 216.

(2) *Archeologia artistica*, fasc. iv, cap. iv. *Dürer e a feitoria portugueza*, págs. 32-44.

Sôbre a importação de obras da arte flamenga para a Península vid. Crowe & Cavalcaselle, págs. 96, 147, 150, 153, 162, 232, 239, 240, 258, 262, 325, 326, 349, 351, 360, 361, 382, 403. A obra de Crowe está impressa desde 1857, e traduzida em francês desde 1862!

(3) *Arch. art.*, fasc. iv, pág. 87. O Duque Jean *sans peur* manda em 1415 a El-Rei D. João I o seu retrato, feito por Jehan Malwel ou Melluel (pintor official do Duque de 1397-1415).

Cellini e Miguel Ângelo? ; Dizem êles uma palavra da vinda de Van-Eyck, que esteve mais de um ano na Península (1)!? ; Que souberam os nossos cronistas de tudo isso? ; Não é notória a incrível pobreza (2) de quasi todos êsses livros, em assuntos de história da arte?

Diz ainda o Marquês: «As vidas dos principais pintores flamengos e alemães são bem conhecidas; os seus quadros, mesmo os perdidos, estão relacionados; nenhuma particularidade, por insignificante que seja, tem escapado às investigações minuciosíssimas dos modernos historiadores da arte». Dizia-se isto em 1868!

Aqui há extraordinária ignorância, simplesmente. O catálogo definitivo das obras de Holbein só foi publicado em 1876; a biografia definitiva em 1874; a monografia de Dürer em 1876(3). Centenas de quadros de pintores ale-

---

(1) *Arch. art.*, fasc. iv, pág. xvi, n.º 3; pág. 152; pág. 167. Como prova da ignorância que ainda reina em quasi todos os problemas relativos às relações artísticas de Portugal com a Europa no século xv e xvi, bastará dizer que o Marquês de Sousa ainda em 1872 não sabia fixar sequer a cronologia da viagem de Van-Eyck a Portugal, dizendo que êle estivera *dois anos* em Portugal! (*Artes e Letras*, pág. 18). A primeira visita do pintor durou pouco mais de um mês; a segunda quatro a cinco. Vid. *Arch. art.*, fasc. iv, pág. 91, e o Estudo sobre esta viagem, que em breve publicaremos.

(2) Com excepção da *Chronica de D. Manoel* por Damião de Góis e da de D. João II por Garcia de Resende. Estes dois casos explicam-se naturalmente: Góis era amador-artista, e colleccionador de objectos de arte; Garcia de Resende era ainda mais que amador distinto. Vid. Raczynski, *Dict.*

(3) M. Thausing. Dürer. *Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*. Leipzig, 1876. A monografia de Woltmann sobre Holbein appareceu concluída em 1.ª ed. só em 1868. Sobre os quadros flamengos, não classificados, vid. Crowe & Cavalcaselle, *passim*; vid. ainda Woltmann, *Geschichte der Malerei* (Mittelalter und Neuzeit). Leipzig, 1879. 8.º Vol. II, *passim*.

mães e flamengos, e dos mais importantes, estão por classificar (1). Não temos sequer uma história das antigas escolas alemãs (2), e mesmo a obra de Crowe & Cavalcaselle sobre as duas antigas escolas flamengas está, ainda na última redacção (trad. de Springer, 1875), cheia de lacunas. Na história da gravura do século xv só agora é que começa a fazer-se uma classificação geral, comparada. Com o Vasari (ed. Le Monnier) deu-se ainda há pouco um caso singular, tendo os estudiosos de esperar treze anos pelo *Índice geral*, e agora, que temos nova edição da obra (Firenze, J. Sansoni), declara a crítica especial que ela não corresponde, de modo algum, à altura da sciência.

«De João Van-Eyck se refere que veio a Portugal, e a êle sem dúvida se deve a origem da nossa escola». É cómico o *sem dúvida!* Já provámos que, treze anos (1415) antes da vinda de Van-Eyck, a pintura flamenga era conhecida em Portugal, mas desafiamos que alguém nos prove a fundação da *nossa* escola de pintura por êle.

«De Holbein se crê que fizera uma viagem à Península, e se a sua visita teve lugar não pode negar-se que influuiu sobre o desenvolvimento do grande período da

---

(1) Ainda hoje é preciso sustentar classificações vagas (*Meister des Todes der Maria, der Lyversberger Passion; Liesborner Meister; Meister von S. Severin, etc.*), para séries de quadros de primeira ordem, à falta de nomes de autores. Com relação aos incunábulos da gravura, as mesmas classificações vagas: Mestre (Meister) de 1446; Mestre P. de 1451; Mestre de 1464; Mestre E. S.; Mestre de 1480, etc.; nem um nome, nem um facto biográfico. Mas a um público indefeso podia o Marquês servir fábulas, à vontade.

(2) A obra de Förster não satisfaz. Há apenas um estudo especial de Merlo sobre a *Escola de Colónia* (2 vols.), já prejudicado, em parte, pela dissertação de L. A. Scheibler: *Die hervorragendsten anonymen Meister der Kölner Malerschule von 1460-1500*. Bonn, 1880. 8.º

nossa arte». ¿A quem se refere o *se cré?* ¿Alude ao chamado *Holbein da Bemposta* — que veio de Inglaterra no século xvii, com a Rainha D. Catarina, mulher de Carlos II? — ou ao *Fons vitae* da Misericórdia do Pôrto — dois Holbeins muito duvidosos (1)?!

Continuemos esta revista das fantasias do Marquês, que são ainda as do público, que o considerava um especialista. Afirma êle que nos nossos quadros se nota a «ausência quasi completa em Portugal de trípticos, dípticos e polípticos, formas pelo contrário muito vulgares nas Flandres». Infelizmente, a própria memória de Robinson o desmente a págs. 33, 34, 35, 36 e 38! Na Academia de Lisboa há dois trípticos, El-Rei D. Fernando tem outros, o Museu municipal do Pôrto outro (fragmento), nós outro, etc. O tradutor nem sequer se lembrou do que tinha traduzido. E êste especialista concluía o seu arrazoado com a seguinte petulância: «Não quis deixar de as apresentar (estas brevissimas considerações), sobretudo para indicar qual deve ser, creio eu, a *direcção* a dar a estes estudos, e o modo como êles devem ser encaminhados».

---

Em Janeiro de 1872 voltava o Marquês de Sousa à questão Grão-Vasco, e deixava-a — tal qual era em 1866 (Robinson). Senão vejamos:

«Creio que a esta deficiência de obras especiais, e portanto à dificuldade bastante grande que há de estudar estas questões, é que se deve attribuir a opinião hoje muito vulgar que a pintura nunca existiu em Portugal com uma vida robusta, independente e nacional». Estamos pois

---

(1) Vid. *Arch. art.*, fasc. iv, pág. xvii; Woltm. *Holbein*, vol. II, pág. 123.

bem longe do *ponto que parecia demonstrado* em 1868 (vid. retro). Continua:

«Refutar completamente êste êrro seria escrever um volume. Averiguar minuciosamente tôdas as particularidades da história da pintura portuguesa pediria largas e trabalhosas indagações nos arquivos, fastidiosas comparações de quadros, discussões técnicas e históricas que levariam muito tempo, exigindo de quem as empreendesse conhecimentos profundos e completos. Faltam-me tempo e fôrças». Estamos longe das promessas de 1868, como o leitor vê.

«Não é também para a índole desta publicação. O meu fim é mais modesto. Desejo apenas dizer em poucas palavras os resultados não a que eu cheguei, mas a que chegaram os poucos que se dedicaram a êste espinhoso estudo» (1).

Não se compreende bem o proveito de repetir o que estava dito em 1868, porque nada havia a registrar de novo. A alusão à índole da publicação é uma espécie de profecia involuntariamente irônica, que o jornal *Artes e Letras* realizou depois à risca; em três anos ulteriores nem mais uma palavra sôbre Grão-Vasco nessa revista.

No primeiro artigo do Marquês nada há a notar, a não ser a repetição de um êrro já apontado, dizendo-se mais uma vez que Raczynski duvidara da existência de Grão-Vasco. Não sucede o mesmo no segundo (págs. 17-18). O período de florescência da «escola nacional» é alargado com mais meio século (2); a escola é nacional, «primitiva-

---

(1) *Artes e Letras*, pág. 2.

(2) A íntima parecença que há entre todos (??) os quadros a que chamavam — da escola de Grão-Vasco, prova (??) evidentemente que

mente inspirada pela pintura flamenga mas aportunando, por assim dizer, aquela escola, com a introdução de tipos, de ornamentos, de particularidades portuguesas». Há aqui a criticar apenas a palavra *tipos*; o resto fica respondido. *Tipo*, como elemento característico de uma escola nacional de pintura, só se pode entender o resultado da idealização de certas feições fundamentais do carácter nacional; a concentração dessas feições constitui a criação do tipo ideal. Para chegarmos a este último resultado da arte, a este ponto culminante, faltou-nos a grande pintura histórica, a pintura mural, a ilustração da nossa grandiosa história.

A tapeçaria substituiu o *fresco*, e ninguém ignora que os tapêtes vinham de Flandres, tecidos por mãos estrangeiras sôbre cartões desenhados por mãos igualmente estrangeiras. Aquilo que o Marquês chama *tipos* é um ou outro *retrato* de príncipes e princesas, cuja presença era natural, e talvez forçada, para perpetuar a memória de doadores (1). Convém pois não confundir o retrato histórico com o que se chama propriamente *tipo*, numa escola de pintura nacional. A Virgem, o Menino, S. José, S. João, etc., poderiam dar talvez lugar à idealização de um tipo nacional, mas nada disso tem originalidade; são cópias de um modelo qualquer, repetido com as mesmas feições, o mesmo sorriso convencional; as outras figuras são quasi sempre vulgares, copiadas pelo mesmo processo; são quatro ou cinco comparsas, que mudam apenas de vestuário. Em

---

em Portugal houve desde os fins do século xv até ao fim do século xvi uma escola nacional de pintura. *Ibid.*, pág. 17.

Em 1868 escrevia o Marquês: «o qual (grande período da nossa arte) deve ter começado pelos fins do século xv, para terminar depois da primeira metade do século xvi (Pág. 20).

(1) Vid. adiante os *Documentos*.



suma: um naturalismo muito ingénuo e rude, com raríssimas excepções, um *pathos* que traduz muito superficialmente os sentimentos dos personagens. Da íntima concentração dos velhos flamengos — *stille Wasser sind tief* — nem sombra!

«Outra prova da nacionalidade portuguesa desta escola é a circunstância de conservarem alguns daqueles quadros pintados depois da metade do século xvi, o estilo, e até a execução técnica seguida pela escola no século anterior». Tudo isto é muito vago, mas examinemos sempre.

Essa *escola anterior* deve ser a que recebeu a influência de Van-Eyck (vid. retro pág. 13); infelizmente não resta uma única tábua de pintor nacional do meado do século xv, e muito menos da época em que o célebre artista flamengo esteve em Portugal (1428-1429). Daí até ao quadro assinado *Vasco Fernandez* (1520 segundo Rob.) ou até ao outro assinado *Velasco* (1530-1540 segundo o mesmo Rob.)(1), temos um século inteiro, uma solução de

---

(1) A data provável estará muito mais próxima de 1540 do que de 1530. Robinson ignora que a Renascença triunfou entre nós só muito tarde sobre o gótico florido. A data de 1540 já de si é quasi prematura para marcar esse triunfo, porque o caixilho do quadro da *Pentecostes* é Renascença pura; como prova do nosso cálculo citaremos:

1.º O testemunho de Holanda, que em 1548 (ano da sua chegada de Itália) se queixa da confusão dos estilos.

2.º O tratado de Diogo de Sagredo *Medidas del Romano* (Lisboa, 1542), primeiro compêndio architectónico das doutrinas da Renascença em tôda a Península (passagens características, a fól. 34 e 35).

3.º A tradução espanhola do compêndio de Serlio só em 1563 (Toledo, por Francisco de Villalpando; na Bibl. do Pôrto).

4.º As declarações do célebre Juan de Arphe y Villafañe no seu tratado *Varia Commensuracion* (Sevilha, 1585), ed. de 1695, fól.

5.º O testemunho das fontes, pròpriamente literárias, portugue-

continuidade enorme. Note-se que pouco importa alegar que houve quadros portugueses intermédios; temos de argumentar com factos, e não com hipóteses.

A nosso ver, os quadros atribuídos à escola de Grão-Vasco são, em geral, os legítimos filhos da época, os representantes do *ecletismo* dos Mabuse (1470-1532), Van Orley (1471-1541), Schoreel (1495-1562), Coxcie (1497-1592), Floris (1520-1570), etc., guardadas as proporções de mérito; o *maneirismo* duns é o maneirismo dos outros; em ambos os casos o mesmo compromisso da tradição nacional flamenga com a influência italiana, triunfante desde os primeiros anos do século XVI (1).

Isto é evidente para quem examinou com atenção os numerosos quadros da Academia de Lisboa, os de Setúbal, de Évora, de Coimbra; apenas a série da Casa do Capítulo em Viseu e um dos quadros de Lisboa (2) fazem excepção. O sr. Robinson não viu de tudo isto senão os de Viseu, a correr, *uma vez*, em más condições de luz, e os de Coimbra. A galeria de Lisboa, com os seus 65 quadros da «escola portuguesa» (3), ainda estava a monte, num armazém. Isto é, em poucos traços, o que entendemos da questão.

O Marquês não soube senão repetir em 1872, inconscientemente, o que traduziu mal em 1868.

Já vimos que êle desistia no primeiro artigo de um

---

sas. *Autos* de António Prestes; vid. a passagem capital: scena do *Auto da Ave-Maria* entre: *Bom trabalho* e o *Diabo* (aliás *Vitrúvio*), descoberta por nós. *Arch. art.*, fasc. VI, pág. XII-XIV das Notas.

A data mais antiga entre êsses testemunhos é de 1542.

(1) Crowe & Cavalcaselle, pág. 407.

(2) É o n.º 246 do *Catalogo official* de 1872. *Última Ceia do Senhor*.

(3) É a classificação do *Catalogo official* de 1872, *in fine*.

trabalho mais profundo; no segundo, dias depois, vemos que reconsiderou, de repente. Desconfia a gente do que lê:

«Este ponto (o do carácter *soi-disant* arcaico dos nossos quadros) pedia maiores desenvolvimentos que não pode ter neste artigo, mas que é de esperar alcançará num trabalho mais completo que o autor destas linhas está preparando.» (Pág. 17).

Depois continuam os mesmos erros históricos de 1868: a história das «custosas e limitadíssimas comunicações internacionais», para negar a possibilidade da importação artística em larga escala; o silêncio dos cronistas, etc. Êle chega até a dizer que «as obras dos velhos pintores flamengos ficaram pela maior parte na Flandres e países limitrofes» — ; como se a obra de Crowe & Cavalcaselle não existisse desde 1857 (1)! Depois temos o aparecimento dos *pretos* (2) a provarem (!) a existência de uma escola nacional de pintura, como sucedera com os fogareiros de barro. Depois as antigas novidades: ; Jean Van Eyck esteve *dois anos* em Portugal! — ; as relações entre Portugal e Flandres terminaram *antes do fim do século xv!!* Finalmente, uma importante descoberta:

«Ninguém contesta que tivemos uma escola nacional de arquitectura». Mudando a frase em: *ninguém provou que a tivemos*, teria o Marquês razão. Os *verdadeiros*

---

(1) Sôbre a inundação da Espanha por obras flamengas, vid. a nota retro, pág. 10. Sôbre a exportação para a Itália, Alemanha do Norte, Inglaterra, etc., vid. *Arch. art.*, fasc. iv, introd., pág. xiii. Lembremos ao leitor ainda a galeria de pinturas flamengas de Damião de Góis (1501-1572) em Lisboa, visitada a miúdo pelos reis, pela côrte, pelo núncio, etc. *Goësiana*, fasc. vii da *Arch. art.*

(2) O preto já aparece nos quadros de Memling (1430-1495). Vid. Forster, *Denkmale*.

*caracteres* da nossa architectura manuelina, podia o Marquês apreciá-los num opúsculo publicado em 1842; a sua pergunta estava respondida havia 30 anos; Varnhagen (1) procurou razões intrínsecas, não viu mal, mas, infelizmente, tudo junto ainda não dá para comprovar o direito à classificação de estilo nacional exclusivamente nosso, já o dissemos.

«A harmoniosa combinação dos elementos góticos com os italianos, de que só Portugal apresenta tipos, tanto na sua architectura, como nas suas artes menores» — é uma fábula. Nós reconhecemos apenas uma justaposição muito rudimentar, uma aglomeração tumultuária de motivos, de elementos ornamentais, tirados do gótico florido e desorganizados pela influência da Renascença francesa, alemã e italiana (2); nem uma sombra de ligação orgânica, de intelligência das leis construtivas e decorativas, sobretudo das leis da ornamentação, da *estilização*, numa palavra. O resultado foi, fatalmente, um *naturalismo*, sem lei nem freio, como teremos ocasião de demonstrar; foi a fantasia individual, o capricho, o acaso, sobrepondo-se a tôdas as leis da arte. O elemento vegetal ou animal nunca entrou em nenhuma arte de nenhum povo culto, senão sob a con-

---

(1) *Not. hist. e descript. do mosteiro de Belem*. Lisboa, 1842, pág. 10.

(2) Herculano dizia a Raczyński que a nossa architectura do tempo de D. Manuel lhe parecia dever classificar-se de: «Resistência do estilo gótico contra o estilo de Francisco I» (*Les Arts*, pág. 331). A observação só em parte é exacta; o que mais temos encontrado é a mistura evidente da ornamentação do gótico florido dos três países citados, e não de um só, resultado de uma invasão desordenada de elementos artísticos, porque não houve critério em quem os aceitou. Aqueles que os trouxeram para cá tiveram só em vista deslumbrar pela novidade, e compreenderam bem a índole aventureira, romântica, d'êste povo, o seu estado febril diante do ouro das Índias.

dição de se sujeitar às leis da estilização. É sabido também que o *eclectismo* — e o estilo manuelino é um estilo eclético — é a negação de todo o estilo, e um sintoma de decadência na arte (1). O efeito geral do estilo manuelino é muito pitoresco, ninguém o contesta; mas a palavra está dizendo que as leis da architectura não foram observadas, que o limite estético que separa as três artes não foi compreendido. O que podia ser admissível até certo ponto, p. ex., na ourivesaria, não devia transportar-se para a pedra, porque nós cremos na influência da ourivesaria manuelina sobre a architectura da época; o mesmo facto se dá em Espanha (*platero-plateresco*); os nossos vizinhos têm edificios, vasos, cruces, cálices, etc., que concordam perfeitamente com os nossos, manuelinos. Dizemos que isso, o *naturalismo*, o efeito *pitoresco*, podia ser admissível na ourivesaria *até certo ponto*, porque aí mesmo gera conflitos (2); as leis construtivas dos nossos cálices, das custódias, etc., são violadas freqüentes vezes pelos ourives, porque nesses objectos, construídos sobre formas architectónicas que se pediram emprestadas a outra arte, devia o artista respeitar as leis construtivas ou orgânicas dessa

---

(1) Já o dissemos em *Reforma do Ensino de Bellas Artes*, Parte III, pág. 133, condenando a adopção de modelos de gesso no estilo manuelino para o ensino do desenho no Liceu de Lisboa.

(2) Lembremos, p. ex., a estrutura dos nossos cálices de estilo manuelino; não é possível pegar nêles sem esmagar os rendilhados, pináculos, baldaquinos, que cobrem exactamente a parte da haste (o nó) por onde se lhes pega e que, segundo as leis tectónicas, deve ficar livre. É impossível pegar na custódia de Belém sem ficar com as costas da mão feridas em dez ou doze partes. Daí as transformações posteriores que alguns desses objectos sofreram (p. ex. a custódia da Sé de Évora); deturparam-nos, é verdade, mas rectificaram o erro estilístico da construção primitiva.

arte. Isto quanto à ornamentação, à tal «harmoniosa combinação» de que fala o Marquês, porque com relação às leis construtivas ou orgânicas da arquitectura, não só não há a menor inovação, mas nem sequer a inteligência do seu valor.

Vamos concluir com um último parágrafo:

«Consinta-se-me que diga que é tão manifesto êste duplo carácter da arte portuguesa, que se reproduz invariavelmente nas obras architectónicas e ornamentais (*sic*) executadas em Portugal no século xvi. Em nenhum outro país se encontra.

«São, pois, certamente portuguesas as produções em que êle aparece e domina».

Sempre as mesmas afirmações gratuitas, a mesma audácia, perante um público indefeso, a mesma falta de conhecimento da história da arte comparada, para o estudo dos monumentos. Demorámo-nos neste segundo artigo do Marquês, porque o que o autor diz é a tradução do que pensam quasi todos os que por aí falam em arte; são as conclusões da crítica patriótica, são as ideas de —Varnhagen e Garrett em 1842 e 1854.

## CONFRONTAÇÃO

ORIGINAL DE ROBINSON

TRADUÇÃO DO MARQUÊS DE SOUSA

Portuguese history, however, is a *neglected* theme; and art literature there, with one solitary exception, in recent times, is *almost a blank*.

This period, throughout the entire Spanish Peninsula, witnessed a *sudden* uprising of art, *unparalleled* in the rest of Europe;

... is briefer than that of *most* other works of art,...

... to resuscitate *mere* names, or to dwell to any extent on the *barren record* of works no longer in evidence.

Thus Frenchmen and Flemings came to England, Italians and Germans went *everywhere*; and, what might well be doubted if there were not good record of

1. A história geral de Portugal é pouco estudada; e da sua história artística há um só trabalho moderno.

2. Para toda a Península Ibérica foi este período uma época de rápido desabrochar artístico, como nunca houvera no resto da Europa.

3. (existência) muito mais limitada do que a das outras obras de arte.

4. Seria inútil ressuscitar nomes ou demorar-nos em citar obras que já não existem.

5. Assim à Inglaterra vinham franceses e flamengos; a outros pontos iam italianos e alemães; e, segundo provas que não admitem dúvida, andavam frequente-

the fact, English artists were *no unfrequent* wanderers in the Spanish Peninsula. mente pela Península Ibérica artistas ingleses.

But admitting the fact of this *general average diffusion* of art... 6. Admitindo porém esta uniformidade artística,...

... failed to *keep up* with the times;... 7. (países ou distritos) estavam mais atrasados;

... The extreme *west* and the northern parts of Europe were the most backward in this respect. 8. As extremidades oriental (*sic*) e norte da Europa eram neste particular os pontos mais atrasados.

This fact, notwithstanding the ultimate greatness and prosperity of the country, must still be kept in view, for the *original lowliness and simplicity* of Portuguese art underlies, and is still visible through, the brilliant strata of later ages. 9. Não devem a posterior grandeza e prosperidade daquele país, deixar-nos esquecer êste facto, porque no mais brilhante período da arte portuguesa transparece e é constantemente visível a sua original rudez e simplicidade.

In both countries a *wonderful* uprising of art... 10. ... um notável desabrochar...

... to say the least, it is obvious that the *all-prevalent* Renaissance, or revived classical style, received at this time in Portugal a local colour and distinctive national character *of the most striking kind*. 11. É bem saliente que o chamado Renascimento, ou reaparecimento do estilo clássico, recebeu por êste tempo em Portugal uma côr local e um cunho nacional bem caracterizados.

... Florentine, Genoese, and Neapolitan art obtained a *considerable footing*,... 12. ... a arte florentina, genovesa e napolitana se havia de todo aclimatado.

... Flemish art *would appear* to have predominated in the Peninsula. 13. ... a arte flamenga predominou...



Flemish artists seem to have settled and become naturalized in all parts of the land,...

«Francisco de Holanda», and numerous other *españolized* Flemings, whose names betray...

... fosterers of successive generations of able native artists, who,...

... striking and characteristic works, *scarcely inferior* to those...

... art, mainly of a devotional character, flourished in his time with *undiminished* lustre.

Towards the middle of the 16th century, a *majority* of the more gifted artists of the Peninsula...

... and the two former almost as universal in their talent as their immortal master himself — *were the chief luminaries*, and their innovations were soon reflected in every corner of the land.

The new art was that of the Court and the great cities, and of *learned connoisseurs*, who then began to abound;...

It should be observed, never-

14. Parece que muitos artistas flamengos se estabeleceram e naturalizaram em muitos pontos do país...

15. (Suprimida a passagem em grifo).

16. ... sucessivas gerações de hábeis artistas, que... (native *suppr.*)

17. ... obras notáveis e bem individualizadas, iguais talvez em merecimento às de seus ilustres contemporâneos noutros países.

18. ... cujas tendências (de D. João III) deram à arte religiosa um brilho sempre progressivo.

19. Pelo meado do século xvi quasi todos os artistas mais notáveis da Península...

20. ...; e os dois primeiros quasi tão universais no seu talento como o homem imortal que fôra seu mestre, estavam à frente dos innovadores e foram em breve imitados em todo o país.

21. A arte nova era adoptada pela côrte, pelas cidades principais e pelos amadores esclarecidos, que principiavam a multiplicar-se.

22. A respeito desta classe no-

theless, in respect to this remarkable class of pictures (i. e. Byzantine Greek), that although to ordinary observers, or to such as are not acquainted with Peninsular art as it is seen in the country itself, these pseudo-antiques, when casually met with, appear somewhat inexplicable, there is little likelihood of the really accomplished art-critic mistaking them for genuine productions of the 15th or early 16th century; in other words, there are in all such works anachronisms of style or fact which infallibly reveal their real character.

This memoir was written in Lisbon, in Nov., 1865, for the information of his Majesty the King Dom Fernando of Portugal.

(Esta citação falta em Robinson).

I am inclined to think with Raczyński, that they are all by the same artist, as are likewise the minor predella panels; *I do not, however, consider this fact entirely without doubt.* The Pentecost, etc....

... but on the whole the differences of style are perhaps not greater than may be accounted for by the gradual mutations of man-

tável de pinturas, deve contudo notar-se que, a-pesar destes pseudo-antigos quadros serem inexplicáveis a observadores vulgares ou às pessoas que não conhecem bem a arte peninsular, os verdadeiros críticos não podem facilmente reputá-los obras do século xv ou do começo do século xvi; por outra, há naqueles quadros anacronismos de estilo e de fatos (*sic*) que infalivelmente revelam o seu verdadeiro carácter.

23. (Tôda a nota suprimida!)

24. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal.* Paris, Renouard & C.<sup>a</sup>, 1847 (Esta obra, pelo mesmo autor, é continuação da primeira).

25. Inclino-me, com Raczyński, a julgar muito provável que sejam todos obra do mesmo artista, bem como os quadros pequenos das predelas (Tôda a frase seguinte suprimida).

26. As diferenças de estilo talvez possam explicar-se por sucessivas alterações no estilo do artista durante o lapso de tempo decorrido

ner of the artist, during the lapse entre a execução dos diferentes  
of time betwixt the production of quadros.  
the several pictures.

At all events, two of the series, 27. Em todo o caso não tenho  
i. e. The Baptism and the St Peter, a menor dúvida de que dois da  
*seemed* to be certainly by the same série, a saber, o Baptismo e o  
hand. S. Pedro *são* do mesmo artista.

... at about the midle and *pro-* 28. ... pelo meado, *ou mais* pro-  
*bably* during the earlier half of the vavelmente durante a primeira me-  
century, ... tade do XVI século; ...

Count Raczynski soon perceived 29. Não tardou porém em reco-  
that the *great mass* of pictures nhecer que muitos quadros atri-  
ascribed to Grão Vasco were buídos a Grão-Vasco eram na ver-  
really the work of many different dade obra de mui diversas mãos, ...  
hands; ...

But here, again, *parity of cir-* 30. A analogia parecia levar  
*cumstance* led to the conclusion... também à conclusão.

Considering that this was of 31. A máxima importância d'êste  
all things the greatest possible de- quadro, visto que até hoje não se  
sideratum; no such signed work, conhecia nenhuma pintura. . (!)

I may further observe, that this 32. Devo também notar como  
signature is of *rather prominent* prova mais forte, que a assinatura  
size, and is affixed on the panel, é muito grande, e está executada  
with a certain ostentation of cons- no quadro com uma certa osten-  
picuousness, — peculiarities. . tação, particularidade. . .

... *in short*, in all of them there 33. ...; há em tôdas a incon-  
*seemed* to be an *obvious pervading* testável influência de um estilo  
local influence or style; ... local...

... at all events I shall *now* 34. Em todo o caso não hesi-  
*venture to initiate* the term «Shool tarei em propor a adopção do  
of Viseu». termo «Escola de Viseu».

My impression now is (though unfortunately I could not re-examine the Chapter House series after the discovery of the picture in question), that it has, perhaps, more analogy *with them than with the Sacristy* series, but that it is *not* by the same painter.

My investigations, indeed, were made under circumstances of physical discomfort, which *would have been intolerable* but for the interesting nature of the research.

The composition of this picture is *entirely different* from that of the Viseu Pentecost,...

Here then we have, as I believe, revealed the real name of the painter of the St Peter and the Baptism at Viseu, *and in all probability* also of the St Sebastian, the Pentecost,...

... but, after all, this substitution of one name for another is of little real moment; the pictures *remain in evidence*, and they reflect equal credit on the country of their production,...

... I may here observe, that all these pictures are *excellent* works of art,...

35. A minha impressão, a-pesar-de infelizmente não ter tido ocasião de tornar a ver a série da casa do Capítulo depois da descoberta da pintura de Vasco, a minha impressão, digo, é que esta tem mais analogia com as pinturas da sacristia, mas que nem por isso é do mesmo pintor.

36. Na verdade, passei por tantos incómodos naquelas minhas investigações, que de-certo os não teria sofrido se não fôsse o interesse que me prendia àquele estudo.

37. Verdade é que a composição do quadro de Coimbra difere muito da Pentêcostes de Viseu...

38. Aqui temos pois, creio eu, o verdadeiro nome do pintor do S. Pedro e do Baptismo em Viseu, e também provavelmente do S. Sebastião, etc.

39. ... mas afinal a substituição de um nome por outro tem pouca importância verdadeira, pois as pinturas não deixam de ser igualmente admiráveis, e de dar o mesmo crédito ao país que as produziu...

40. Observarei que todos estes quadros são trabalhos de grande excelência artística.

... the «San Bento», the «Abraham Prim»,...

Gran Vasco, at all events, *we may now safely assume*, was not a mythic personage; the constant tradition of Viseu, and the immense superstructure of error and misconception concentered together...

.. they would further *establish* the existence of a preëminent artist...

Let us now see what is the present extent of our knowledge of the painters *presumed* to constitute the Viseu school: — the catalogue...

... unfortunately mere description can convey but *faint and uncertain* impressions.

Nothing can be more beautiful than the colouring of these pictures: in this respect, they exhibit passages *of the most piquant novelty*.

All the Viseu pictures, both of the Chapter House and the Sacristy, are distinguished by a *remarkable* gaiety and lightness of colour. Light rather than sombre backgrounds *are the rule*; it is, *perhaps*, mainly this pure and lightness, yet at the same time *powerful*, colouring, which so strongly brought to my mind the pictures...

41. ... que vieram de S. Bento, as do suposto Abraham Prim,...

42. Parece pois fora de dúvida que Grão-Vasco não foi um personagem mítico; a tradição constante de Viseu, e o amontoado de erros e de falsas suposições que se foi juntando...

43. ... estou convencido que revelariam a existência de um artista eminente.

44. Vejamos agora em resumo qual é o estado presente dos nossos conhecimentos acerca dos pintores da escola de Viseu; o seu catálogo ..

45. ... infelizmente as descrições apenas podem traduzir inadequadamente as impressões.

46. Nada há mais belo do que o colorido destas pinturas, e neste ponto a novidade das transições causa profunda admiração.

47. Tôdas as pinturas de Viseu, tanto as da casa do Capítulo como as da sacristia, distinguem-se por sua côr alegre e luminosa; os fundos são ordinariamente claros. Foi sobretudo êste carácter de um colorido puro e luminoso, mas ao mesmo tempo muito enérgico, que me recordou as pinturas.

... a beautiful warm yellow, often in considerable mass, and frequently in contrast with varied tones of a fine purple brown or mulberry tint,...

... on the contrary, and especially in Senhor Pereira's signed picture of Vasco Fernandez, and those of the Sacristy, the truth of drawing and amplitude of the draperies approximate even to Italian largeness of style.

This characteristic of breadth is also displayed in the modulation of surfaces, especially in a peculiarly soft and tender fusion of light and shade, and local colour of almost Correggienesque beauty: but this breadth does not degenerate into vagueness, the boundary of every form and tint, on the contrary, being defined with almost photographic sharpness and precision.

... the hands and feet, as a rule, being drawn, frequently in difficult foreshortened attitudes, with great truth and mastery.

But it is in the nude figure of the recumbent Christ, in the Vasco Fernandez picture, that the greatest excellence seemed to be attained; this figure is finely drawn and modelled in a simple...

I was further especially struck

48. ... onde há uns lindos amarelos quentes, às vezes em grandes massas, contendo tons variados de finas lacas vermelhas ou roxas.

49. Pelo contrário todos estes quadros, sobretudo o do sr. Pereira, e os da série da sacristia têm uma largueza e amplitude de pregas que chegam a lembrar o grandioso do estilo italiano.

50. Manifesta-se também esta largueza na modelação das superfícies, e especialmente na suavidade e doçura do claro e escuro da cor local, que se aproximam da beleza corregesca. Este grandioso, porém, não degenera nunca em moleza: pelo contrário, tôdas as formas e tintas são perfeitamente determinadas com nitidez e correção quasi fotografica (sic).

51. ...; os pés e as mãos são freqüentemente representadas em escorços difíceis e sempre com muita verdade e vigor.

52. O tipo mais nobre e mais puro encontra-se na figura de Cristo deitado, que está no quadro de Vasco Fernandes. É magnificamente desenhada e está modelada com um estilo simples...

53. Impressionou-me também

by a group of small figures *in the background* of the St Sebastian picture,...

muito um grupo de pequenas figuras no quadro de S. Sebastião na sacristia...

..., whose similar *background* figures they indeed strongly brought to my mind.

54. ... cujas figuras de segundos planos (*sic!*)

..., in every respect *earnest works, remarkably free* from the prevalent affectations of the epoch.

55. ... em tudo obras preciosas e absolutamente livres da affectação que dominava na época em que foram executadas.

.. the present condition of these *most interesting* pictures;...

56. ... do estado actual destas pinturas tão interessantes e importantes;...

It is, I think, probable, that...

57. Penso que estas pinturas...

But two or three of the Sacristy pictures, on the contrary, *were most unfortunately*, some years ago, *partially* operated upon by an *ignorant local picture cleaner*, and with *the worst possible result*;

58. ... infelizmente há dois ou três dos quadros da sacristia que sofreram há anos, com a imperícia de algum restaurador local que os maltratou.

... especially of the Baptism picture, had been *considerably injured* by the abrasion or partial removal of superficial glazings and the more delicate surface-painting of details.

59. ... e sobretudo no Baptismo, se não perdessem para sempre as velaturas superficiais e os mais delicados toques dos acessórios.

But although the hand of the *spoiler* has been arrested, scarcely *less fatal* influences are actively at work;

60. A-pesar-de se haver detido a mão do restaurador (*sic!*) nem por isso deixam ainda de operar alguns agentes destruidores.

... and the other, the blistering and ultimate scaling off of por-

61. ... o segundo as bôlhas e escaras na superfície pintada.

tions of the painted surface of the pictures.

This evil would, however, *for a time at least*, be counteracted by giving the pictures two or three coats of *pure mastic varnish*, whereby the *dry and brittle crust of paint* would be strengthened, and rendered impervious to the moisture,...

... would have been *only too happy*...

The members of the Chapter were, moreover, made thoroughly aware of the *desirability* of the operation, and at the same time *earnestly* requested to restrict any remedial operations undertaken, to this safe and simple process.

62. Poderia atenuar-se esta destruição dando aos quadros duas ou três mãos de um puro verniz mastico que consolidaria a tinta e a tornaria impermeável à humidade...

63. ... teríamos tido muito prazer...

64. Informámos os cônegos da necessidade desta operação, e pedimos-lhes ao mesmo tempo que limitassem a êste processo seguro e simples qualquer outra tentativa de remédio e conservação.



## DOCUMENTOS

Agrupamos aqui as afirmações mais importantes de Raczynski com relação a Grão-Vasco, em ordem rigorosamente *cronológica*, para que se possa julgar da transformação pela qual passou a sua opinião. Julgamos ter coordenado tôdas as citações essenciais do autor. Outras há nos dois volumes, mas não lhe pertencem; acham-se em notas, cartas, etc., que lhe foram enviadas por diferentes amigos portugueses. As citações abrangem um intervalo de três anos, desde 17 de Fevereiro de 1844 a 1847, data da publicação do *Dictionnaire*. Ninguém poderá sustentar, em face delas, que o Conde negou a existência de Grão-Vasco, como a de uma entidade artística, nem que êle deixou de reconhecer a verdade quando lha demonstraram, nem que se esqueceu de confessar o que devia aos escritores nacionais. O que êle condenou, e nós temos condenado até hoje, e condenaremos amanhã, e sempre, é a ignorância vaidosa *para maior glória da pátria*. Se os que citam Raczynski o estudassem seriamente, poupavam-nos o trabalho destas e doutras confrontações.

### I

1. Depuis que j'ai soulevé cette question on s'est donné beaucoup de peine pour éclaircir les doutes au sujet de Gran-Vasco et pour connaître la vérité. Jusqu'à la date de cette lettre tout ce qui m'a été

communiqué porte l'empreinte d'une investigation consciencieuse. Je dois surtout rendre à M. de Balsemão et au vicomte de Juromenha le témoignage que dans toutes leurs recherches ils n'ont eu en vue que de connaître la vérité. Cela me rappelle que tous les écrivains n'ont pas usé de la même bonne foi. (*Les Arts*, p. 118).

2. Je consulterai aussi d'autres ouvrages publiés depuis cette époque, et qui, par le silence qu'ils gardent sur ce nom ou par la manière dont ils s'en occupent, font douter de l'antique célébrité et du mérite presque exclusif que le public s'est vu entraîné à attribuer à cet artiste, non sans faire tort à un assez grand nombre de peintres d'un certain mérite qui vivaient de son temps. (*Ibid.*, p. 119).

3. Il est à propos de rappeler ici ce que j'ai écrit sur ce sujet le 8 février 1843.

Notez bien :

« 1° Que je ne nie pas l'existence de Vasco comme peintre ;

« 2° Que je ne nie pas qu'il ait été habile ;

« 3° Que je ne nie pas que parmi les vieux tableaux qu'on m'a montrés, il puisse y en avoir qui soient de lui.

« Seulement je soutiens que, jusqu'à ce jour, personne ne m'a fourni une preuve à l'appui de l'authenticité d'un seul de ses tableaux ; qu'il est impossible que tous les tableaux qu'on lui attribue soient l'ouvrage du même homme, etc. ».

J'ai remis dans le temps, copie de ce petit memento à plusieurs personnes. (*Ibid.*, p. 121).

4. En effet, il n'est pas difficile de découvrir en lui un peu de l'un et un peu de l'autre : un peu de fable et un peu de métamorphose. (*Ibid.*, p. 173, nota).

5. Il m'importait seulement de montrer ce que l'on entend ici par Gran-Vasco, quelle valeur on peut accorder à l'opinion générale qui s'est formée sur ce peintre, et combien est grande la confusion d'idées d'ont il est devenu l'objet. Je n'ai pas eu, non plus, l'ambition de débrouiller quels sont les tableaux qu'on attribue de préférence à ses élèves. (*Ibid.*, p. 189-190).

6. Quant à la fable d'une école de Gran-Vasco, elle n'est basée sur rien. S'il est méritoire de soutenir que Gran-Vasco a fait tant de tableaux, il l'est, je crois, davantage de prouver que le Portugal au xvi<sup>e</sup> siècle possédait un grand nombre d'artistes de mérite. *Suum cuique*. (*Ibid.*, p. 298).

7. Tout nouvellement on a dit que je voulais donner des leçons aux Portugais, sans qu'ils me l'aient demandé. Cela est aussi faux

que quand on a dit que je niais l'existence de Gran-Vasco. Loin de vouloir donner des leçons aux Portugais, je leur en ai constamment demandé dans les choses qui touchent leur pays. Je n'ai fait que réunir les renseignemens que m'ont fournis *des Portugais*. (*Ibid.*, p. 369).

8. D'ailleurs, ce que l'on dit sur une école de Gran-Vasco ne se trouve appuyé que par la tradition et par les auteurs modernes. Nous avons appris à nous défier des traditions et plus particulièrement de celles qui ont trait à Gran-Vasco. Chercher la vérité, rejeter les absurdités, et douter tant qu'on ne sait pas, cela ne fait jamais de mal. (*Ibid.*, p. 373).

9. Quant à ce qu'on dit d'une école de Gran-Vasco, cela n'est fondé que sur des suppositions; ... (*Dict.*, p. 93).

10. Au fond, voici ce qu'il en est. Il y a un véritable Vasco Fernandes que Pereira a bien voulu juger être un *grand peintre*, et que frère Augustin appelait *insigne*; puis il y a cet autre Gran-Vasco *mythe*, dont personne n'a connu ni la vie ni les ouvrages. J'ai moi-même un peu pindarisé au sujet de Gran-Vasco dans mes *Lettres 16<sup>me</sup> et 17<sup>me</sup>*. (*Ibid.*, p. 95).

11. Je n'ai jamais dit que Gran-Vasco n'ait pas existé... (*Ibid.*, p. 122). Última afirmação de 1847; compare-se com a primeira, a 8 de Fevereiro de 1843. E segue: et ce n'est qu'à présent que je viens de coordonner mes idées sur la manière dont je crois qu'il a existé.

12. Je dois avouer à propos de cet article que sans M. le vicomte de Juromenha je ne serais jamais parvenu à débrouiller la question de Gran-Vasco et que sans lui mon ouvrage serait bien plus incomplet qu'il ne l'est. (*Ibid.*, p. 123, nota 1). E mais adiante, p. 169, *Dict.*, artigo *Juromenha*: Sans son aide je ne serais jamais venu à bout de cette entreprise.

## II

### Carta do professor João Cristino da Silva no « Jornal do Commercio » de 30 de Setembro de 1862

« Sr. redactor.

« Tendo feito uma digressão pelas provincias do Norte, procurei ver alguns objectos de arte, que existem espalhados numa ou outra cidade até Viana do Castelo. Encontrei alguns quadros dignos do maior aprêço; porém, a não ser em Viseu, não esperava encontrar

quadros originaes do nosso célebre pintor Vasco Fernandes: mas em Coimbra vi um magnífico, e assinado, quadro até hoje desconhecido, pela grande altura em que está collocado na sacristia de Santa Cruz de Coimbra: a descoberta não me pertence, mas sim a um artista distinto de Viseu, o sr. António José (*sic*), que estando naquella cidade em comissão, no tempo em que ali fui (há quinze dias), e sendo conhedor da escola de Vasco, de que tem feito estudo especial, e vendo na sacristia de Santa Cruz aqueles quadros, que pela sua elevação não podia observar, subiu por uma escada de mão, achou logo um quadro com a assinatura igual à de outro descoberto em Viseu, de que êle é possuidor, e de que a imprensa se occupou (1).

«Tendo por um feliz acaso feito conhecimento com êste artista, êle me convidou a ir observar os quadros, o que fiz com grande interesse, pois nunca tinha visto quadro algum autêntico de Vasco Fernandes, porque os que dêle se diz existirem na academia de Lisboa são duvidosos; subi à mencionada escada, e fiquei maravilhado por ver não só a assinatura do insigne pintor, mas um dos melhores quadros de tão grande mestre, representando o *Pentecostes*. O quadro tem metro e meio por um metro; o outro quadro é o *Ecce homo*, que lhe faz *pendant*; não está assinado, mas é sem dúvida do mesmo pincel, sendo a composição mais grandiosa, até digna de Rafael de Orbino (!); já foi restaurado, e mal, mas com pouco detrimento do original.

«Há ainda mais dois belos quadros talvez do mesmo pintor, que se tornam muito conhecidos de quem vai a Santa Cruz, pela péssima collocação em que estão, pois desgraçadamente os collocaram numa escada que dá serventia para o Santuário, húmida e escura; parece incrível que a Câmara de Coimbra, ou autoridade superior, não tenha já feito remover aqueles belos quadros para lugar onde se não acabem de estragar; um dêles está infelizmente a desfazer-se, e se não acudirém ao outro, em breve Portugal terá de lamentar a perda de mais uma preciosidade artística, por incúria ou ignorância! O interesse que como artista tomo pelas belas-artes, e o que tomam todos os homens civilizados, principalmente aqueles que sabem apreciar a arte, e reconhecer a grande importância que qualquer país adquire quando é possuidor de belas obras, principalmente nacionais, faz que eu esteja

---

(1) Não conhecemos estes artigos, mas a referência agrava ainda mais a singular posição do sr. Robinson, perante a *sua descoberta*; conclui-se que mesmo antes da carta de Cristino já os quadros assinados tinham sido discutidos na imprensa portugueza!

obrigado, e comigo todos os meus concidadãos, ao sr. António José, de Viseu, pela descoberta que acaba de fazer, de que me glorio ter sido o segundo artista a observar, e tanto mais porque na verdade é um monumento para a história da arte, que escapou às minuciosas investigações do conde Raczynski, a quem a arte em Portugal deve muitíssimo. Cumpre ao govêrno tomar na devida consideração estes quadros, e mandar ao menos que aquele que está assinado seja removido para a Academia das Belas-Artes em Lisboa, para servir de estudo e poderem classificar-se à vista dêle os outros, que se diz serem de Vasco, e assim esclarecer-se um ponto até hoje duvidoso. Ao Ex.<sup>mo</sup> Ministro do Reino dará muita honra o tomar em consideração esta descoberta da arte nacional, que ganhará muitíssimo, não ficando em esquecimento aquele quadro, único assinado pertencente ao Estado, e colocado em tal altura, que poucos se quererão arriscar para o ver de perto. Será um crime de lesa arte, que nenhum povo civilizado desculpará, deixar-se perder tamanha preciosidade.

Em outras notícias falarei de mais alguns objectos de arte perdidos por êste Portugal. Espero que tomará na devida consideração esta importante notícia, como é do seu costume em tudo quanto diz respeito a Belas-Artes.

Sou de V. etc.,

*João Cristino da Silva.*

Lisboa, 20 de Setembro de 1862.

### III

**Vergonha** — O *Viriato* de Viseu publica a seguinte notícia:

«*Viagem scientifica.* — Estiveram aí no dia 8 do corrente dois inglêses, um dêles nos dizem, que é empregado do museu de pinturas de Londres, que vêm na comissão de examinar todos os monumentos desta arte, dispersos pela Europa.

«Foram à catedral examinar uns quadros do pincel do Grão Vasco, notáveis pela sua perfeição. Maravilharam-se ao ver, que êles estavam num completo abandono, a ponto de se perderem em pouco tempo. Dizem-nos, que um representante do cabido, lhes observara, que a pobreza daquela corporação não dava para mais. O inglês ofereceu-se para satisfazer a despesa, mas não lhe foi, como não podia ser, aceite a oferta.

«Esta censura com efeito não deixa de ser picante. A despesa com a conservação destes monumentos de glória nacional não pode ser excessiva, mormente havendo aí um artista de mérito, o sr. António José Pereira, muito competente para a execução deste serviço. Uma outra razão é a de ter nascido entre nós, segundo é tradição antiga, o insigne Grão Vasco, e terem-se em tão pouco, monumentos de tamanha preciosidade, e que são sempre procurados pelos estrangeiros. Temos a certeza, que o patriotismo do illustre cabido há-de fazer emendar este mal».

Num país onde tão pouco abundam os monumentos da arte da pintura, é para lastimar duplamente que os quadros de Grão Vasco, existentes na Sé de Viseu, se achem em tamanho desamparo.

Os quadros attribuídos a Grão Vasco são de revelantíssimo merecimento; constituem uma escola, e são objecto de admiração para todos quantos os vêem.

Em Portugal houve pintores insignes, mas as suas obras na maior parte perderam-se, ou foram estragadas por bárbaros restauradores. Dos quadros attribuídos a Grão Vasco existem bastantes ainda intactos, e segundo temos lido os da Sé de Viseu são dos melhores que têm esse nome.

Se porventura o govêrno mandasse recolher aqueles quadros à Academia de Belas Artes de Lisboa, o cabido da Sé de Viseu, naturalmente havia de opor-se e resistir a semelhante determinação; pois era o que o govêrno devia fazer; já que o cabido de Viseu deixa perder os quadros.

¿ Que vergonha não é ler num jornal, que um estrangeiro se oferece para pagar a despesa da restauração daqueles monumentos de arte ? !

É preciso que o govêrno trate de informar-se sôbre o estado dos quadros, e não consinta que no caso de se proceder à sua restauração, sejam confiados a algum vândalo que os estrague.

Esses monumentos são propriedade nacional e não do cabido; cumpre portanto ao govêrno zelar a sua conservação.

IV

**Belas Artes** — Recebemos a seguinte correspondência:

PROFECIA REALIZADA

« Sr. redactor.

« O sr. Conde de Raczynski, na sua obra interessantíssima *Les arts en Portugal*, diz no meio do seu entusiasmo pelos quadros de Grão Vasco existentes em Viseu: *Tous ces tableaux ont jusqu'ici échappé heureusement aux mauvaises restaurations. S'il y avait eu un chemin de fer entre Lisbonne et Viseu, c'eût été fait d'eux depuis long-temps.*

« O caminho de ferro ainda não chega a Viseu, mas infelizmente (pensaria o sr. conde) uma excelente estrada nova (1), de que se aproveitaram sem dúvida êsses ingleses caritativos de quem fala o jornal de Viseu. V. diz com muita verdade: *Em Portugal houve pintores insignes, mas as suas obras na maior parte perderam-se, ou foram estragadas por bárbaros restauradores.*

« Mas quem foram estes bárbaros, e porque se perderam tantos quadros? Foi justamente porque se mandaram recolher à Academia de Belas Artes, onde os que escaparam à restauração de que V. fala, no fim de anos de desprezo e trambulhões por êsses corredores de S. Francisco, se venderam a quem os quis, por menos do valor do pano, ou da madeira. O meio de conservar estes de Viseu, é deixá-los onde estão, que estão bem, e onde devem estar, pois estão ainda no lugar, para o qual foram feitos (2). Dê-se-lhes, quando muito, uma leve mão de verniz, o que poderá importar, para todos, em coisa de meia libra, despesa com que talvez possa o cabido, sem recorrer à bôlsa dos inglêses, e que nenhum bárbaro restaurador se atreva a tocá-los com um pincel sacrílego.

« O que era ali preciso, era talvez a supressão da serventia para a rua, da capela onde está o quadro do Calvário; a humidade que

(1) Não percebemos os reparos do sr. Robinson às péssimas estradas e aos extraordinários incômodos da sua viagem (p. 389). *J. de V.*

(2) Isto é um erro, que tem sido repetido várias vezes. Diz-se que os quadros da Sacristia não caberiam pela porta, que tem a data de 1574, e é a primitiva. Pois nós tomámos a altura da porta e a altura dos quatro grandes quadros, e reconhecemos que poderiam ainda hoje sair e entrar pela mesma porta. *J. de V.*

penetra pela porta, tão perto dêste excelente quadro, o prejudica, sem dúvida. Se esta porta fôsse travada, e que no seu lugar houvesse vidraças que dessem luz, que ali falta, e se, por decência, se não fizesse ali depósito de tarimbas e eças carunchosas, era talvez o meio de tapar a boca aos inglêses.

« Eu também me lembro, sr. redactor, de ter visto, é verdade, haverá 35 anos, em Londres, os seis bem conhecidos quadros de Hogarth, formando a série do *Mariage à la mode*, essa excelente lição de moral, no vão de uma escada obscura, húmida, onde com o maior custo, e só pela lembrança que tinha das gravuras dêstes quadros, me foi possível adivinhar o que estava ali. Era então a *National Gallery* uma coisa como a nossa, e talvez pior; o caso era para um admirador que sou de Hogarth, de oferecer de pagar da minha algibeira a despesa de uma mais decente colocação; mas tal coisa não me ocorreu, e a-pesar-de faltar êste incentivo, pelo que li e ouvi, os inglêses despicaram-se, e hoje a *National Gallery* vai ao par dos melhores museus da Europa.

« Não percamos pois a esperança de um melhor futuro, e entretanto não invejemos a província, não lhe tiremos o que ainda lá existe, e por isso mesmo, tem escapado ao vandalismo, muito mais cruel e destruidor do que o tempo.

« Pela publicação destas reflexões no seu jornal, ficarei, sr. redactor, muito grato, e sou, etc.

*Um seu constante leitor.*

#### OBSERVAÇÕES DO « JORNAL DO COMMERCIO »

Não dissemos que os quadros da Sé de Viseu fôsem recolhidos à Academia de Belas Artes; mas, sim, que se o cabido não tratasse da conservação dêles, então era mister trazê-los para Lisboa; e acrescentámos que o govêrno devia informar-se do estado dos ditos quadros e prover à sua conservação, se o cabido os descurava.

Dissemos que se perderam muitos quadros dos nossos insignes pintores, e que outros foram estragados por bárbaros restauradores, e o correspondente afirma que muitos dêstes se perderam na Academia de Belas Artes, onde os que escaparam às restaurações estúpidas, foram vendidos. Isto não é exacto.

Na Academia de Belas Artes acumulou-se uma grande quantidade



de quadros; os que tinham merecimento foram todos conservados, e lá estão e dêstes mui poucos foram restaurados. Venderam-se bastantes, os quais não tinham valor artístico, e deram-se alguns para igrejas.

Na Biblioteca Nacional de Lisboa também se fêz um depósito de alguns 1.000 quadros, sem merecimento, e que ultimamente se venderam, existindo muitos que por nenhum dinheiro tiveram compradores, tão indignos eram.

Infelizmente, na Academia têm-se deteriorado não poucos quadros, pela humidade dos casebres onde foram acomodados, e por falta de meios para a sua restauração ou conservação. Ultimamente alguma coisa se fêz para obviar a essa destruição, revestindo-se as paredes de panos, de maneira que os quadros não ficam tão sujeitos à acção da humidade; mas lá estão alguns, e de grande valor, aos quais é mister acudir quanto antes porque se vão escascando, isto é, vai-lhes caindo a tinta; neste caso está a riquíssima tela do *Descimento da Cruz*, comprada na herança da Imperatriz-Rainha D. Carlota Joaquina.

Já antes de 1833 os frades haviam estragado muitos quadros; aí está a igreja de Belém, onde em 1833 já as obras do Campelo, Gaspar Dias, e outros pintores notáveis do século XVI se achavam bastante repintadas.

El-Rei D. Manuel, grandioso em tudo, mandou a Roma vários pintores para estudarem com os grandes mestres dessa época; e êsses pintores foram empregados na obra do mosteiro de Belém; pois os frades deixaram restaurar as obras dêsses artistas, e hoje estão perdidas, ou quasi perdidas.

Disto nos queixamos nós, e do desbarato de 1834, no qual ficaram perdidas tantas preciosidades artísticas; mas attribuir à Academia de Belas Artes essas ruínas, e a venda de quadros de merecimento, é uma injustiça gravíssima, pois que os tem conservado, no meio da sua pobreza, imitada (*sic*) à fôrça dos primitivos habitantes do edificio, onde-tão mal a collocaram.

Os inglêses organizaram a sua galeria; por cá, nem ainda está principiada, nem mesmo se sabe quando há-de ter principio.

Concordamos em que permaneçam na Sé de Viseu os quadros de Grão Vasco, mas é preciso que os não deixem perder; e repetimos que são propriedade nacional e não do cabido. O próprio correspondente confessa que o grande quadro do *Crucifixo* está exposto à humidade. É isto que é necessário evitar.

Os quadros da Academia que apresentam retratos de doadores são os seguintes:

- N.º 237. Retrato de D. Manuel. Laurent 694. Litogr. sofrível no *Jornal das Bellas Artes*. Série 1. Lisboa, 1843.
- N.º 240. O mesmo.
- N.º 257. O mesmo, como Rei David, com a Harpa; em face o retrato do Príncipe D. João, menino. Laurent n.º 700.
- N.º 283. Retrato de D. Manuel.
- N.º 236. Retrato da infanta D. Beatris, depois Duquesa de Saboia, na Figura da *Castitas*. Laurent n.º 693.
- N.º 252. Retrato do Príncipe D. João, com S. João. Litogr. medíocre no citado *Jornal das Bellas Artes*. Série 1.
- N.º 253. Retrato de outro infante, com S. Domingos.
- N.º 266. Retrato de uma infanta, com um Cardial.

Até hoje apenas o primeiro retrato e os três últimos foram notados; os outros foram descobertos por nós. Há ainda outros retratos, mas estes bastam para o caso. É evidente a vantagem que há em se estudarem os quadros da escola portuguesa sob o ponto de vista dos retratos, para a fixação das respectivas datas de factura.

