

PORTUGAL AND THE WORLD

ARTISTIC SYMBIOSES IN THE
16TH AND 17TH CENTURIES

LE PORTUGAL ET LE MONDE

*SYMBIOSES ARTISTIQUES AUX
XVIÈME ET XVIIÈME SIÈCLES*



SÃO ROQUE



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 OF TORDESILLAS 1494**
 Portugal, Espagne et Pape Alexander VI
 Frontière entre les deux domaines de colonisation,
 découverts et à découvrir

Circulus arcticus:



C



Jerusalem:

Indus



Tropicus cancri



Indus

Mare barbaricus:

Oceanus yndicus meridionalis.



Circulus capricorni:

Indus

Mare persicum



Ocean



Oceanus antarcticus

PORTUGAL AND THE WORLD

ARTISTIC SYMBIOSES IN THE
16TH AND 17TH CENTURIES



AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGMENTS
REMERCIEMENTS

Álvaro Martins, António Fragoso, António Francisco, António Pinto, Carlos Alberto Marreiros, Carlos Albuquerque, Carlos Ramires, Horácio Silva, Hugo Miguel Crespo, Jean-François Sainsand, Joe Berardo, José Mendes, Júlio César Transportes, Oleg Petrovsky, Pedro Cancela de Abreu, Philippe Mendes, Pierre Hervé Walbaum e a toda esta equipa excepcional que me acompanha. Obrigado Mãe, tu és a grande responsável por este périplo em terras Holandesas, este catálogo é teu.

LE PORTUGAL ET LE MONDE

SYMBIOSES ARTISTIQUES AUX
XVIÈME ET XVIIÈME SIÈCLES



TABLE OF CONTENTS

TABLE DES MATIÈRES

006	— Foreword Portugal and the World Préface Portugal et le Monde	184	— Precious Gemstones from Ceylon Pierres Precieuses du Ceylan
007	— Lisbon, Centre of the World Trade Lisbonne, le Centre du Commerce Mondial	190	— Kingdom of Siam, Thailand Royaume du Siam, Thaïlande
012	— Portugal, from the Origins to the 15th Century	194	— Kingdom of Pegu, Burma – Lacquerware Royaume de Pégou, Birmanie – Laques
014	— Portugal in the 15th and 16th Centuries: The Discovery of the Sea Route to India and the Arrival to Japan	206	— Philippines and Spanish Colonies Philippines et Colonies Espagnoles
016	— Le Portugal de Son Origine au XV ^{ème} Siècle	226	— China Chine
018	— Le Portugal des XV ^e et XVI ^e Siècles : La Découverte du Chemin Maritime pour l’Inde et l’Arrivée au Japon	228	— Sino-Portuguese Ivories Ivoires Sino-portugais
020	— Africa Afrique	234	— Chinese and Sino-Portuguese Lacquers Laques Chinoises et Sino-portugaises
024	— Kingdom of Sierra Leone Royaume de Sierra Leone	250	— The China Trade – Painting <i>China Trade</i> – Peinture
036	— Kingdoms of Owo and Benin Royaumes de Owo et Bénin	266	— Chinese Painting Wallpapers Papiers Peints Chinois
052	— Portugal and the Evangelisation of the Old Kingdom Of Kongo Le Portugal et l’Évangélisation de l’Ancien Royaume du Kongo	286	— Porcelain Porcelaine
054	— Congolese Christ Christ du Kongo	302	— Japan Japon
068	— India Inde	302	— Lacquerware and Namban Art Art Namban et Laques
070	— Indo-Portuguese Ivories Ivoires Indo-portugais	314	— <i>Inrō</i> <i>Inrō</i>
082	— Mother-of-pearl and Tortoiseshell Nacre et Écaille de Tortue	320	— Namban <i>Tsuba</i> <i>Tsuba</i> Namban
110	— Indo-Portuguese Silver and Filigree Work Argenterie et Filigranes Indo-portugais	320	— Lacker an Namban Art L’Art Namban et Laques
124	— Indo-Portuguese Furniture Mobilier Indo-portugais	352	— Portugal in the 17th and 18th Centuries Le Portugal des XVII ^e et XVIII ^e Siècles
160	— Ceylon Ceylan	354	— Portuguese Silver Argenterie Portugaise
160	— Sinhalese-Portuguese Ivories Ivoires Cinghalo-portugais	370	— Gadrooned Silver Salvers Plats à Godrons
		382	— Furniture Mobilier
		390	— Portuguese Faïence Faïence Portugaise
		420	— Bibliography Bibliographie

FOREWORD

PORTUGAL AND THE WORLD

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

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

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

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

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

Lisbon, May 12th 1522 + 500

Mário Roque & A. A. Lima

PRÉFACE

LE PORTUGAL ET LE MONDE

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

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

Les Portugais lancèrent d'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, les esclaves en Amérique, le thé en Angleterre, le poivre dans le Nouveau Monde, la soie chinoise et les médicaments indiens dans tout le continent européen, jusqu'au royal cadeau de Manuel I du Portugal au Pape : « Hanno », l'éléphant venu d'Asie et croqué à plusieurs reprises par Raphael.

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

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

Lisbonne, le 12 Mai 1522 + 500

Mário Roque & A. A. Lima

— LISBON, CENTRE OF THE WORLD TRADE LISBONNE, LE 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.

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

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

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

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



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

THE 'RUA NOVA DOS MERCADORES'

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

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

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

LA « RUA NOVA DOS MERCADORES »

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

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

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

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



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

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 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

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

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

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

LE « CHAFARIZ D'EL REY »

Tout comme les deux précédentes, cette peinture sur bois est un document important sur la vie quotidienne à Lisbonne de la seconde moitié du XV^{ème} siècle au milieu du XVII^{ème} siècle.

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.

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

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

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

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

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

La passion pour la musique est clairement visible : deux musiciens noirs sont représentés, l'un dans un bateau jouant du



Chafariz D'El Rey © Berardo Collection, Lisbon.

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

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

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

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

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

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

— PORTUGAL, FROM THE ORIGINS TO THE 15TH CENTURY

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

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

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

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

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

Unsurprisingly, this long period of interaction between Christianity and Islam had an enormous impact on various aspects of peninsular culture, such as, language and vocabulary, diet, architecture and science. The Mozarabic, a language blending

Latin and Arabic that was spoken for centuries by the Christian population, is clear evidence of that successful coexistence. But many other scientific and traditional areas, such as mathematics, astronomy, cartography, irrigation and agriculture, have also benefited from the highly specialised knowledge brought in by these peoples.

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

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

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

His descendants will maintain his impetus and his great grandson Afonso III, will conquer the Islamic kingdom of the Algarve in 1249, claiming for himself, and for all his successors,

the title of king of Portugal and the Algarve's. From this date onwards, the Portuguese territorial boundaries will remain unchanged, making Portugal the oldest Modern European nation.

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

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

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

In 1492, the same year the moors are expelled from Granada, the Genoese Christopher Columbus reaches Central America claiming that he had arrived in India. Columbus, previously in the service of the Portuguese king João II, had proposed finding a western route to India. His ideas dismissed by the king, Columbus takes his project to the Catholic kings, Ferdinand of Aragon and Isabella of Castile, who eventually make the funds available for the enterprise.



Treaty of Tordesillas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In 1488 Bartolomeu Dias succeeded in rounding the Cape of Torments, so named for its terrible dangers and fearsome storms, which in this voyage the experienced seafarers encountered again, but came through safely. On hearing of the good news, the king, D. João II decreed that it should be renamed 'Boa Esperança', the

Cape of Good Hope, and seeing that this connection between the Atlantic and Indian Oceans was indeed feasible, saw the realization of a long desired sea route to India.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nevertheless, the Catholic religion so radically different from the Buddhist and Shinto practices in the land of the Rising Sun, and the behavior of the *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. ✍

— LE PORTUGAL DE SON ORIGINE AU XVÈME SIÈCLE

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

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

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

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

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

Le territoire entre le Douro et le Minho fut reconquis par le roi de León et donna naissance au *Condado Portucalense*, le Comté de Portugal, autour de l'ancien port romain de *Portus Cale*, à l'emplacement actuel de la ville de Porto.

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

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

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

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

Tous ces événements eurent lieu sous le regard des monarques espagnols, fascinés par les nouvelles découvertes portugaises.

Attentifs à ce qui se passait à Sagres, ils fondèrent à leur tour quelques années plus tard un centre d'études nautiques à Salamanque.

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

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

Inquiet de cette découverte, Dom João II demanda au pape d'intervenir. Les monarques espagnols étaient convaincus d'être arrivés aux Indes, ce qui facilita les négociations. L'accord signé divisait le monde entre les deux puissances au niveau d'un méridien qui passait entre les îles du Cap-Vert et l'archipel des Canaries : au Portugal revenaient les terres « découvertes et à découvrir » à l'est de cette ligne et, à l'Espagne, les terres à l'ouest. Peu satisfait



Traité de Tordesillas.

de cette répartition, Dom João II renégocia cette limite en 1494 en la repoussant vers l'ouest, suffisamment pour obtenir à son compte le nord-ouest du Brésil — ce qui semble indiquer que le souverain connaissait l'existence de l'Amérique du Sud. Les Portugais s'emparaient ainsi inconditionnellement du Brésil, où ils débarquèrent en 1500. Ce nouvel accord portait le nom de Traité de Tordesillas

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

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

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

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

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

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

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 nefes, 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 Arguin et Elmina qui garantissent la suprématie portugaise et la mainmise sur le commerce dans le Golfe d'Arguin et dans le Golfe de Guinée, lieux de provenance et de réception des produits locaux, comme l'or, l'ivoire, l'ambre et les esclaves, arrivant du littoral et de l'intérieur du continent africain.

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

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

Atlantique et l’Océan Indien, traçant la route maritime tant convoitée vers l’Inde.

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

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

Les premiers contacts entre le Portugal et Ceylan ont lieu en 1506 : les Portugais établissent des liens d’amitié avec le roi de Kotte, qui devient plus tard vassal de la couronne 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, poursuivis par les autorités locales, les explorateurs continuent leur route vers le nord. Ils s’installent à Liampo

(Ningbo) au nord de la province du Fujian et, en 1543, ils débarquent au Japon.

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

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

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

Cependant, la religion catholique et les coutumes des *Nambanjin* (« 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. ✎

— AFRICA

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

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

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

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

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

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

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

Portugal and the Old Kingdom of Kongo had already established some contact in 1483, when Diogo Cão landed at the mouth of the River Congo. In this instance Catholicism might have been the main contact point, accountable for the union between the two cultures. In 1491, with this alliance consolidated, the King of Portugal, in a highly significant diplomatic and political display, appoints the Manicongo, the king of Congo, his brother, distinguishing him with an armorial in the European manner, the

Manicongo Arms, which was registered in the *'Livro de Nobreza'*, the official record for all Portuguese armorials, and included in the *'Livro da Perfeição das Armas'* (1521–1541), today kept at the Torre do Tombo National Archives in Lisbon.

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

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

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

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

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

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

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

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

— AFRIQUE

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

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

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

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

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

João de Santarém et Pêro Escobar débarquèrent en 1471 dans un village qu'ils appelèrent Mina où ils construisirent l'important comptoir de São Jorge da Mina, symbole de la souveraineté et du commerce du Portugal avec le Golfe de Guinée. C'est là qu'arrivait

l'or venu des régions aurifères de l'intérieur du continent, avant d'être acheminé vers d'autres contrées. L'année suivante, Rui Sequeira atteignit la côte de l'actuel Nigeria dans une région à laquelle il donna le nom de Lagos.

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

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

Le Portugal et l'ancien Royaume du Kongo nouèrent des relations à la fin de l'année 1483, lorsque Diogo Cão parvint à l'embouchure du fleuve Zaïre. Ces liens auraient été établis principalement par le biais du catholicisme, qui permit le rapprochement entre les deux cultures. En 1491 l'alliance avec le roi du Kongo (Manicongo) se consolida et, pour cimenter cette union, le roi du Portugal le proclama son égal : selon la coutume européenne, il lui attribua un blason, inscrit dans le livre de la Noblesse — le blason de Manicongo faisait désormais partie du plus important armorial portugais de l'époque, le *Livro da 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 de Gama parvint à l'île de Mozambique où il fonda le premier comptoir de ce littoral, puis à l'île de Quiloa, au large de l'actuelle Tanzanie. Après la rapide soumission du sultan local, les Portugais en firent un important port commercial où étaient échangés non seulement de l'or et du fer provenant du Zimbabwe, mais également des esclaves et de l'ivoire arrivant de toute l'Afrique de l'Est, contre des épices, des tissus, des porcelaines et des bijoux d'Asie.

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

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

La conquête de Mombasa aux Swahilis représenta l'une des tâches les plus difficiles de tout ce périple oriental. En plus d'être l'un des principaux ports d'eaux profondes de la côte orientale

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

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

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

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

— Kingdom of 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' Kingdom.

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 Leôa 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.

— Royaume de Sierra Leone

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 du Royaume 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 XVI^e 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 XVII^e 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.

001. TWO SPOONS

Carved ivory

Sierra Leone, ca. 1490 – 1530

Spoon A – Length: 25,0 cm

Spoon B – Length: 17,5 cm

F1338 + F1339

*Provenance: Spoon A – Swiss collection, Private collection, Lisbon.**Spoon B – Claude Mayer collection, France (inv. 2022), J.J.F., Oporto and private collection Lisbon.**Spoon B Published: Dias, Pedro, 'Arte de Portugal no Mundo — África Occidental', Lisbon, Público, Comunicação Social SA, 2008, p. 46, fig. 28.***001. CUILLÈRES SAPI-PORTUGAISES**

Ivoire sculpté

Sierra Leone, vers 1490 – 1530

Cuillère A – Longueur : 25,0 cm

Cuillère B – Longueur : 17,5 cm

F1338 + F1339

*Provenance : Cuillère A – Collection suisse , Collection privée,**Lisbonne. Cuillère B – Collection Mayer, France (inv. 2022), J.J.F., Porto et collection privé Lisbonne.**Cuillère B publié dans : Dias, Pedro, «Arte de Portugal no Mundo — África Ocidental», Lisbonne, Público, Comunicação Social SA, 2008, p. 46, fig. 28.*

A



Based on natural shell or leaf shapes, spoons are amongst the earliest domestic utensils that, rather than being shared as much as plates or knives, were, during the Renaissance, treasured personal possessions.

It is therefore unsurprising that spoons, made from exotic, rare and precious materials such as elephant ivory, were some of the first objects produced in Western Africa for exporting to Europe.

Extant records referring customs duties on African made ivory spoons, dating from 1504 – 1505, are amongst the first mentions to such objects made for the Portuguese market.¹ These records include one hundred and forty spoons listed in the sole surviving customs book drafted by the treasurer of the *Casa da*

Les cuillères se rangent parmi les premiers objets domestiques, reproduisant les formes naturelles de coquillages ou de feuilles. À la Renaissance, elles n'ont pas la fonction d'ustensiles communs, à l'image des assiettes ou des couteaux, mais étaient considérées comme des biens individuels précieux.

Rien d'étonnant donc à ce que les cuillères, habituellement fabriquées en matériaux exotiques, rares et précieux comme l'ivoire d'éléphant, se trouvent parmi les premiers objets produits en Afrique de l'Ouest pour être exportés en Europe.

Les registres des droits de douane que l'on connaît à l'heure actuelle mentionnant des cuillères en ivoire fabriquées en Afrique situent en 1504 – 1505 les premières livraisons en Europe de ces objets conçus pour être exportés vers le marché portugais.¹ On

¹ See K.J.P. Lowe, 'Spoons from West Africa in Renaissance Lisbon: ivory, silver and the representation of status', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga — Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 292 – 294 (with previous bibliography).

¹ Voir K.J.P. Lowe, « Colheres da África Ocidental na Lisboa renascentista; Marfim, prata, e a representação do estatuto social », in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (éd.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga — Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 118 – 121 (avec l'indication d'une vaste bibliographie).

Ⓑ



Guiné (Guinea Customs House). While their exact geographical origin is not registered, we now know that the ships that carried them to Lisbon, set off from *São Jorge da Mina* (Elmina, in present-day Ghana) on the Gold Coast but called at Sierra Leone.

One of the earliest literary references to such objects is the one by Duarte Pacheco Pereira (1460–1533) who noted, around 1506, that the Bullom people of Sierra Leone made the most delicate ivory spoons, and of better quality than in any other place. Drawing from a comparative analysis with other surviving ivory carvings of similar workmanship, iconography and decorative motifs produced by the Bullom, Temne and Sape peoples of Sierra Leone, namely salt cellars, oliphants (hunting horns), pyxes and forks, the two spoons herewith described have been classified as Sapi-Portuguese.

Compared with others identified as Bini-Portuguese and made in the 16th century Kingdom of Benin (in present-day south Nigeria), Sapi-Portuguese spoons survive in considerably smaller numbers. Only eight such spoons are listed in Bassani and Fagg's

trouve notamment cent quarante cuillères énumérées dans un seul registre douanier élaboré par le trésorier de la Casa da Guiné (la Maison de la Guinée, installée à Lisbonne, qui contrôlait les marchandises venues d'Afrique). Bien que l'origine géographique des objets n'y soit pas mentionnée, comme c'était souvent le cas à l'époque, on sait que les navires qui les emmenèrent à Lisbonne étaient partis de Saint-Georges-de-la-Mine (Elmina, aujourd'hui au Ghana) sur la Côte-de-l'Or et qu'ils avaient également fait escale en Sierra Leone.

Parmi les premières références littéraires à ces objets, citons le témoignage de Duarte Pacheco Pereira (1460–1533), qui, vers 1506, affirme que le peuple Bullom de Sierra Leone fabrique les cuillères d'ivoire les plus subtiles, autrement dit, les plus délicates, et d'une qualité supérieure à toute autre production.

Une analyse comparative entre ces cuillères et différentes pièces en ivoire sculpté à la qualité, l'iconographie et la décoration similaires, apparemment produites par les peuples Bullom, Temné et Sapi de la Sierra Leone — salières, oliphants (cors de chasse),

1988 *catalogue raisonnée*, with only two more are recorded in Bassani's 2000 catalogue. Both our spoons are absent from these inventories.²

Not unlike other early objects made for exporting to the Portuguese or Iberian markets, these two Sapi-Portuguese spoons follow European prototypes (in silver or pewter), whereas their decorative grammar, with its distinctive repertoire, betray their local African origin and symbolism.

Carved from a single piece of ivory, they comprise a long handle and a fig, or almond-shaped bowl, that perfectly mimic European spoons. Like other Sierra Leone ivory objects for export, these two spoons are masterfully carved.

Specific to this production is the ivory carvers *sprezzatura* when exploring the material's potential. Coined in the Italian Renaissance, *sprezzatura* may be defined as the ability to display an effortless facility in accomplishing difficult actions. The 16th century Sierra Leone ivory carvers tested the material viability of elephant ivory to its limit, conceiving intricate, fragile designs that incorporated time-consuming and demanding techniques such as openwork.

SPOON A

The longest of the two spoons, its handle is simply decorated with large, interspersed bead-shaped elements or knots, one in openwork as if made from metal wire.³

² One set of spoon and fork belongs to the Musée National de la Renaissance, Écouen — see Ezio Bassani (ed.), *Ivoires d'Afrique dans les anciennes collections françaises*, Paris, musée du quai Branly — Actes Sud, 2008, pp. 49–50.

³ Published in Jean Michel Massing, 'African Ivories and the Portuguese', in Gauvin Alexander Bailey, Jean Michel Massing, Nuno Vassallo e Silva, *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 10–85, ref., p. 73, plate 16.

pyxides (boîtes à hosties), fourchettes, etc. —, a conduit à l'identification de ces cuillères comme étant sapi-portugaises.

Contrairement aux pièces bini-portugaises, sans doute fabriquées au Royaume du Bénin au XVI^e siècle (dans le sud de l'actuel Nigéria), les cuillères sapi-portugaises sont rares à l'heure actuelle. On n'en trouve que huit dans le catalogue raisonné de Bassani et Fagg de 1988, et deux de plus dans le catalogue de Bassani de 2000. Les deux cuillères que nous présentons ici sont absentes des listes de cet auteur.²

À l'image d'autres objets plus lointains produits pour l'exportation vers le marché portugais ou ibérique, ces deux cuillères sapi-portugaises copient des modèles européens (en argent ou en étain), mais leur décoration, composée d'un répertoire particulier, trahit leur origine et leur symbolique africaines.

Sculptées dans une seule défense d'ivoire, elles sont constituées d'un long manche et d'un cuilleron en forme de figue ou d'amande, en une imitation parfaite du prototype européen. Tout comme d'autres sculptures en ivoire produites en Sierra Leone pour l'exportation, ces deux cuillères ont été taillées avec un grand savoir-faire.

Cette production est caractérisée par la *sprezzatura* des tailleurs d'ivoire, qui explorent tout le potentiel artistique du matériau. Rattaché à la Renaissance italienne, le mot *sprezzatura* peut être défini comme la capacité de faire preuve de nonchalance et d'une grande facilité dans la réalisation d'actions ou d'ouvrages difficiles, en dissimulant sciemment les efforts exigés par leur facture. Les tailleurs d'ivoire de Sierra Leone au XVI^e siècle poussaient leur art jusqu'aux limites du possible en testant, malgré les risques, les facultés matérielles de l'ivoire d'éléphant, concevant des œuvres complexes et très fragiles qui mettaient en œuvre des techniques longues et difficiles, comme l'ajourage.

CUILLÈRE A

La plus grande des deux cuillères est décorée simplement, avec de grands éléments en forme de perles ou de nœuds entourant un élément ajouré, comme fait avec du fil de métal.³

² Citons notamment le bel ensemble de cuillères et fourchettes, appartenant au Musée national de la Renaissance, à Écouen — voir Ezio Bassani (éd.), *Ivoires d'Afrique dans les anciennes collections françaises*, Paris, Musée du quai Branly — Actes Sud, 2008, pp. 49–50.

³ Publié dans Jean Michel Massing, « Os Marfins Africanos e os Portugueses », in Gauvin Alexander Bailey, Jean Michel Massing, Nuno Vassallo e Silva, *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 10–85, réf., p. 73, figure 16.



Fig. 1.
British Museum Collection (inv. AF1856,0623.164).

A matching carved ivory spoon is depicted on a contemporary painting representing *The Death of The Virgin*, by Gregório Lopes († 1550). An oil painting on oak panel, dating from approximately 1527, it is part of a large altarpiece made for the Convent of Paraíso in Lisbon, now at the *Museu Nacional de Arte Antiga* in Lisbon (inv. 15 Pint). Portrayed by the court painter with such precision, it is possible to assume that such spoons must have been widely used in Lisbon at the time, a fact that seems to be confirmed by recent archaeological research in the city.⁴

Our larger spoon is also similar in design to a rare example in the British Museum, London (inv. Af1856,0623.164).⁵ At 21.2 cm, its main difference however, resides in the bowl, which is more closely related to the original metal prototypes.

SPoon B

Contrary to the previous, this smaller spoon includes figurative decorative motifs representing a male figure leaning against the handle.⁶ Carved in openwork, the figure is standing with his hands raised and meeting under the chin, in a somewhat austere pose.

This figure is similar to a spoon fragment, possibly still in a private collection, that is listed in Bassani's 2000 catalogue under no. 764.⁷ In contrast to our spoon, its handle is more densely

Une cuillère en ivoire sculptée identique est représentée sur une peinture de l'époque de Gregório Lopes († 1550) sur le thème de *La mort de la Vierge*. Peinture à l'huile sur du bois de chêne datée de vers 1527, elle fait partie d'un grand retable peint pour le couvent du Paraíso à Lisbonne et appartenant au Musée national d'Art ancien de Lisbonne (inv. 15 Pint). Représenté aussi précisément par le peintre de la cour, Gregório Lopes, ce type de cuillère devait être très utilisé dans la capitale, un fait largement confirmé par les récentes fouilles archéologiques dans la ville.⁴ Notre cuillère est également semblable à un rare exemplaire du British Museum à Londres (inv. Af1856,0623.164)⁵, de 21,2 cm de long. La principale différence entre les deux réside dans la forme du cuilleron, car celle de Londres reprend à l'identique le prototype en métal européen.

CUILLÈRE B

Contrairement à la première, la plus petite des deux cuillères est ornée d'une décoration figurative. En effet, elle présente un personnage masculin adossé au manche.⁶ Sculptée et ajourée, la figure est représentée debout, les mains levées et unies sous le menton, en une pose austère.

Cette figure évoque celle représentée sur un fragment de cuillère, probablement incluse dans une collection particulière, citée dans le catalogue de Bassani de 2000 sous le n.º 764.⁷ Contrairement à la nôtre, cette dernière présente un manche sculpté d'un nœud complexe, en forme de « 8 », mais non ajouré comme on en trouve sur d'autres exemplaires connus. À l'image de son prototype portugais en métal, le manche de notre cuillère est relié au cuilleron en forme d'amande par une « queue de souris » typique.

Comme sur d'autres pièces sapi-portugaises, il est probable que le personnage représenté soit un Portugais. Non seulement le type de silhouette, le visage barbu et la coupe de cheveux correspondent aux représentations des Européens dans les premières

⁴ On these archaeological findings, see Mário Varela Gomes, Tânia Manuel Casimiro, Cláudia Rodrigues Manso, 'Afro-Portuguese Ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in Archaeological Contexts from Southern Portugal', *African Arts*, 53.4 (2020), pp. 24–37.

⁵ Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, pp. 247–248, cat. 763.

⁶ The spoon has a label from the 'Meyer Collection n.º 2012'.

⁷ Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, p. 248, cat. 764.

⁴ Au sujet de ces précieuses trouvailles archéologiques, voir Mário Varela Gomes, Tânia Manuel Casimiro, Cláudia Rodrigues Manso, « Afro-Portuguese Ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in Archaeological Contexts from Southern Portugal », *African Arts*, 53.4 (2020), pp. 24–37.

⁵ Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, pp. 247–248, cat. 763.

⁶ Cette cuillère présente une étiquette indiquant « Meyer Collection, n.º 2012 ».

⁷ Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, p. 248, cat. 764.

carved with a complex knot — a figure-of-eight, albeit not carved in openwork as is the case with other extant examples. Like its Portuguese metal prototype, the spoon's shaft joins the almond-shaped bowl in rattachail.

Similarly to depictions of Europeans in other Sapi-Portuguese objects, it is possible that the figure represented was intended to be a Portuguese. This can be assessed not only by the type of figure of bearded face and haircut that correspond to early 16th century Europeans, but also by its doublet and skirted jacket attire that reflects contemporary Iberian men's fashion. The hands position, joined against the chest, may indicate religious devotion or praying.

Unlike in the Bini-Portuguese production, where it is abundant due to its apotropaic nature as symbol of protection, the depiction of Portuguese figures in pieces produced in Sierra Leone is very rare. As such, it is a powerful testimony to the appeal that Europeans exerted on local populations, while simultaneously pointing to the desire of these Portuguese (crown officials, soldiers, or sailors) to have themselves portrayed in these exotic souvenirs.

This spoon belonged to the Claude Mayer collection in Paris and later to two important Portuguese private collection In Oporto and in Lisbon respectively. ✎ HC

décennies du XVIe siècle, mais les vêtements sont, eux aussi, ibériques (pourpoint à jupe et haut col). Le geste — les mains jointes contre la poitrine — pourrait symboliser la dévotion religieuse. Contrairement à la production bini-portugaise qui, par sa nature apotropaïque et protectrice, regorge de figures de Portugais, elles sont rarissimes sur les pièces fabriquées en Sierra Leone.

Cette cuillère est donc à la fois un puissant témoignage de la fascination exercée par les Européens sur les populations locales et une preuve de la volonté de ces Portugais (officiers de la couronne, soldats ou marins) de se faire représenter sur ces souvenirs exotiques.

Cette pièce a appartenu à la collection de Claude Mayer, à Paris, puis à deux importantes collections portugaises, à Porto et à Lisbonne. ✎ HC

Ⓐ



Ⓑ



002. OLIPHANT (HUNTING HORN)

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: Ezio Bassani, 'African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500', London, British Museum Press, 2000, n.º 786; Ezio Bassani et al., 'Sièges africains, Réunion des Musées Nationaux', Paris, 1994, p. 253, n.º 5; Dias, Pedro, 'A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram', Oporto, V.O.C. Antiguidades, 2004, p. 42, n.º 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 fifteen 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

002. OLIFANT (COR DE CHASSE)

Ivoire sculpté
Sierra Leone, vers 1490 – 1530
Longueur: 30,5 cm
F1340

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

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





Fig. 1
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 *Kunstkammern*². ➤ HC

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

² Published in Ezio Bassani, *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.

On s'accorde à identifier les artisans à l'origine de cette production 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 curiosités². ➤ HC

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

² Publié dans Ezio Bassani, *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 Owo and Benin

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

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

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

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

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

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

— Royaumes de Owo et Bénin

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

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

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

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

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

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

003. THREE SPOONS

Carved ivory
 Kingdom of Benin (present-day Southern Nigeria)
 16th century
 Spoon A — Length: 26,5 cm
 Spoon B — Length: 24,5 cm
 Spoon C — Length: 25,0 cm
 F1337 + F1335 + F1336

*Provenance: Spoon A — S.P., Oporto and Private Collection, Lisbon
 Spoons B and C — J.J.F., Oporto and Private Collection, Lisbon.
 Spoons A, B, and C published: Ezio Bassani, 'African Art and
 Artefacts in European Collections, 1400–1500', London, British
 Museum Press, 2000, n. 812, 813 e 814; 'Exotica. The Portuguese
 Discoveries and the renaissance Kunstkammer' (cat.), Lisbon, Museu
 Calouste Gulbenkian, 2001, p. 101, n.º 8, 9 and 10; Dias, Pedro, 'A Arte
 do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram', Oporto,
 V.O.C. Antiquidades Lda, 2004, p. 41, n.º 6, 7 and 8.
 Spoon A published: Bassani & Fagg, 'Africa and the Renaissance: Art
 in Ivory', New York; Munich: The Centre for African Art; Prestel-Verlag,
 1988.
 Spoon C published in A.M. Jordan and K. Lowe, 'The Global City',
 P.H. Publishers 2015, p. 168; Exhibited: 'A Cidade Global, Lisboa no
 Renascimento', MNAA, Lisbon 2017, cat. 48, p. 119.*

A



Spoons, of stylised shell or leaf inspired shapes, are a type of domestic utensil that, as soon as the Renaissance, rather than being shared, as happened with plates and knives, were treasured personal possessions for the use of their owners.

It is therefore unsurprising that those made from exotic rare materials, such as elephant ivory, were some of the earliest objects produced in Western Africa for the European market.

003. TROIS CUILLÈRES

Ivoire sculpté
 Royaume du Bénin (sud de l'actuel Nigéria),
 XVI^e siècle
 Cuillère A — Longueur : 26,5 cm
 Cuillère B — Longueur : 24,5 cm
 Cuillère C — Longueur : 25,0 cm
 F1337 + F1335 + F1336

*Provenance : Cuillère A — S.P., Oporto and Private Collection, Lisbon
 Cuillères B and C — J.J.F., Oporto and Private Collection, Lisbon.
 Cuillères A, B, and C publié dans : Ezio Bassani, «African Art and
 Artefacts in European Collections, 1400–1500», Londres, British
 Museum Press, 2000, n. 812, 813 e 814; «Exotica. The Portuguese
 Discoveries and the renaissance Kunstkammer» (cat.), Lisbonne,
 Museu Calouste Gulbenkian, 2001, p. 101, n.º 8, 9 et 10; Dias, Pedro,
 «A Arte do Marfim — O Mundo onde os Portugueses Chegaram»,
 Porto, V.O.C. Antiquidades Lda, 2004, p. 41, n.º 6, 7 et 8.
 Cuillère A publié dans : Bassani & Fagg, «Africa and the Renaissance:
 Art in Ivory», New York; Munich: The Centre for African Art;
 Prestel-Verlag, 1988.
 Cuillère C publié dans A.M. Jordan and K. Lowe, «The Global City»,
 P.H. Publishers 2015, p. 168; Exposé dans «A Cidade Global, Lisboa no
 Renascimento», MNAA, Lisbonne 2017, cat. 48, p. 119.*

Les cuillères se rangent parmi les premiers objets domestiques, reproduisant les formes naturelles de coquillages ou de feuilles. À la Renaissance, elles n'ont pas la fonction d'ustensiles communs, à l'image des assiettes ou des couteaux, mais étaient considérées comme des biens individuels précieux.

Rien d'étonnant donc à ce que les cuillères, habituellement fabriquées en matériaux exotiques, rares et précieux comme l'ivoire

(B)



(C)



Extant customs records referring duties on African ivory spoons, and dating from 1504-1505, are amongst the first mentions to such objects made for exporting to Portugal.¹

Their use, not as luxury or princely collecting items, was apparently widespread as they arrived in large numbers every year, in the hands of common sailors, high and mostly low-ranking soldiers, merchants and clergymen returning to Lisbon from their African sojourn.²

¹ See: K.J.P. Lowe, 'Colheres da África Ocidental na Lisboa renascentista; Marfim, prata, e a representação do estatuto social', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga — Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 118 – 121 (with previous bibliography).

² Several archaeological findings in Lisbon and Southern Portugal have confirmed the widespread use of such African ivory imports — see Mário Varela Gomes, Tânia Manuel Casimiro, Cláudia Rodrigues Manso, 'Afro-Portuguese Ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in Archaeological Contexts from Southern Portugal', *African Arts*, 53.4 (2020), pp. 24–37.

d'éléphant, se trouvent parmi les premiers objets produits en Afrique de l'Ouest pour être exportés en Europe.

Les registres des droits de douane que l'on connaît à l'heure actuelle mentionnant des cuillères en ivoire fabriquées en Afrique situent en 1504 – 1505 les premières livraisons en Europe de ces objets conçus pour être exportés vers le marché portugais.¹ Leur utilisation, non comme articles de luxe ou objets de collection princière, était apparemment généralisée, car elles arrivaient chaque année en grand nombre, ramenées par de simples marins, des soldats de haut rang mais surtout des subalternes, des mar-

¹ Voir K.J.P. Lowe, « Colheres da África Ocidental na Lisboa renascentista; Marfim, prata, e a representação do estatuto social », in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (éd.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga — Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 118–121 (avec l'indication d'une vaste bibliographie).



Fig. 1
E. Bassani, 2000, p. 261, n.º 814.



Fig. 2
E. Bassani, 2000, p. 261, n.º 812.

The allure of the exotic and precious raw material, as well as their superior artistry, is evident from surviving spoons, such as our three superb examples, carved in the 16th century in the region that now corresponds to southern Nigeria. It is nevertheless uncertain if these so called Bini-Portuguese spoons — unlike those made by the Bullom, Temne and Sapi peoples of Sierra Leone, which are unequivocally modelled after European prototypes — were intentionally produced for exporting to Europe, as their designs do probably have a local origin.³ In an account of a trip to the coast of Benin in 1588, James Welsh, chief master of the English ship *Richard of Arundel*, refers the many pretty fine mats and baskets that they make, and elephants tusk spoons very curiously wrought with diverse proportions of fowls and beasts made upon them. Welsh's description seems indeed to correspond to the spoons traditionally considered to be of Edó manufacture, although he himself did not venture into Benin City nor disembarked, remaining onboard along the coastal region where most probably such spoons were made, either by Edó craftsmen (or by other related and geographically contiguous ethnic groups like the Yorùbá, the Itsekiri and the Urhobo), without much European intervention in their design and creation.

The thread-like nature of their slender stems or handles, contrasts with the curved upper section of their paper-thin ridged bowls. Better preserved than the other two, with the curved upper

³ See Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, pp. 300–302.

chands et des religieuses qui rentraient à Lisbonne après un séjour en terres africaines.²

La fascination européenne pour les matériaux exotiques et précieux dotés d'une qualité artistique supérieure est attestée par les cuillères connues, sculptées dans le sud de l'actuel Nigéria, bien que l'on ne sache pas avec certitude si ces objets étaient uniquement produits pour l'exportation vers l'Europe. Contrairement à celles fabriquées par les peuples Bullom, Temné et Sapi de la Sierra Leone qui copiaient des prototypes européens, les cuillères dites bini-portugaises, comme ces trois magnifiques exemplaires, sont probablement le reflet d'une forme locale.³ Dans le récit de l'un de ses voyages sur la côte du Bénin en 1588, James Welsh, capitaine du navire anglais *Richard de Arundel*, mentionne les nombreux et beaux paniers et nattes qui y étaient fabriqués, ainsi que les cuillères en défense d'éléphant très habilement sculptées et représentant diverses variétés d'oiseaux et d'animaux. La description de Welsh semble correspondre aux cuillères traditionnellement considérées comme étant de fabrication edo. Cependant, sachant qu'il ne s'est jamais aventuré jusqu'à Edo (Benin City) mais est resté sur la région côtière, on en conclut que

² Plusieurs découvertes archéologiques confirment l'utilisation généralisée à Lisbonne et dans le sud du Portugal de ce type d'importations en ivoire africain. Voir Mário Varela Gomes, Tânia Manuel Casimiro, Cláudia Rodrigues Manso, « Afro-Portuguese Ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in Archaeological Contexts from Southern Portugal », *African Arts*, 53.4 (2020), pp. 24–37.

³ Voir Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, pp. 300–302.

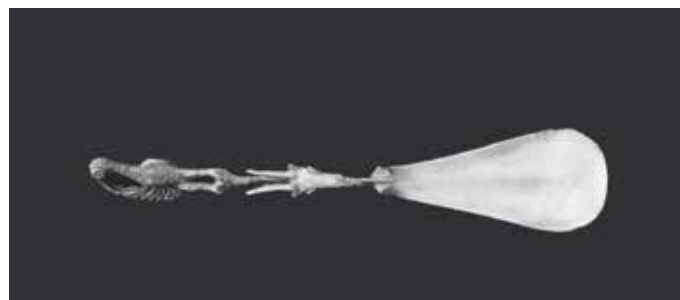


Fig. 3
E. Bassani, 2000, p. 261, n.° 812.

section of the bowl intact, one spoon features a simple rod-like stem with fish-shaped finial (A).⁴

Another features a crocodile snapping up a human hand firmly grasping a 'manilla'.⁵ In Portuguese, 'Manillas' or *manilhas* (literally, 'bangles') were copper items commonly used by the European when trading with the Africans, which are often depicted in the so-called 'Benin bronzes' — they were actually copper alloy plaques destined for decorating the Oba's palace, that were produced by using this European imported copper (B).⁶

The third spoon, of more complex iconography, displays a long-beaked and long-legged bird, perched on the head of an antelope, preening his feathers.⁷ The bird may be identified as the famous Bird of Prophecy (*ahianmwen-oro*) from Benin's royal mythology, the African pied hornbill (*Lophoceros fasciatus*) (C).

Not unlike other artworks made by the Yorùbá and Edó peoples, and besides being based on a series of visual and conceptual puns, the iconography of these three spoons may convey

ces cuillères étaient probablement fabriquées sur place, soit par des artisans edos, soit par d'autres groupes ethniques proches géographiquement et culturellement, comme les Yorubas, les Itsekiris ou les Urhobos, qui les concevaient et les créaient sans grande influence européenne.

La nature filiforme des manches contraste avec la partie supérieure recourbée des cuillerons en forme de carène, fins comme du papier. Mieux conservée que les deux autres, à la partie supérieure du cuilleron restée intacte, la cuillère numéro 1 est pourvue d'un manche simple en forme de bâton orné d'un poisson à son extrémité.⁴ Sur le manche de la deuxième, on voit un crocodile dont la gueule enserme une main humaine agrippée à une manille⁵, objet en cuivre couramment utilisé par les Européens comme monnaie d'échange dans le commerce avec les Africains. Les manilles apparaissent fréquemment sur les « Bronzes du Bénin », des plaques en alliage de cuivre servant à décorer le palais de l'Oba, produites précisément avec ce type de cuivre importé d'Europe.⁶ La troisième cuillère présente une iconographie plus complexe : on y aperçoit un oiseau à long bec et longues pattes

⁴ Published in Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, p. 261, no. 814. Previously in the Távora Sequeira Pinto collection, Porto.

⁵ Published in Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, p. 261, no. 813. Previously in the J. Jordão Felgueiras collection, Porto.

⁶ See Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, pp. 300–301.

⁷ Published in Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, London, British Museum Press, 2000, p. 261, no. 812. Previously in the J. Jordão Felgueiras collection, Porto.

⁴ Publiée dans Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, p. 261, n.° 814. Elle a appartenu à la collection Távora Sequeira Pinto, à Porto.

⁵ Publiée dans Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, p. 261, n.° 813. Elle a appartenu à la collection de J. Jordão Felgueiras, à Porto.

⁶ Voir Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, pp. 300–301.

A



some ancient stories, myths and oral lore passed down through the generations, probably as traditional proverbs. In some way, the rich imagery of such daily items, alongside religious objects, and more complex artworks, seems to compensate for the absence of writing in these societies, which relied heavily on rich oral traditions. ✍ HC



Fig. 4
E. Bassani and W. Flag (p. 301).
'Edo artist, Benin. Detail of rattle-staff,
sixteenth/nineteenth century, brass.
Metropolitan Museum of Art, New York.'

lissant ses plumes, perché sur la tête d'une antilope.⁷ On peut identifier l'oiseau comme le célèbre oiseau prophétique (*ahianmwenoro*) de la mythologie royale du Bénin, le calao longibande (*Lophoceros fasciatus*). À l'image d'autres pièces produites par les peuples Yoruba et Edo, l'iconographie de ces trois cuillères, outre les jeux visuels et conceptuels qu'elle suggère, pouvait être la représentation d'histoires anciennes, de mythes et de savoirs passés de génération en génération, probablement sous forme de proverbes. Ce type d'objets, d'une iconographie richissime, complétés par des ustensiles religieux et des œuvres d'art plus complexes, compensent en quelque sorte l'absence d'écrits provenant de ces sociétés, fortement enracinées dans de puissantes traditions orales. ✍ HC

⁷ Publiée dans Ezio Bassani, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400–1500*, Londres, British Museum Press, 2000, p. 261, n.° 812. Elle a aussi appartenu à la collection de J. Jordão Felgueiras, à Porto.

ⓑ



ⓒ



004. ARMLET

Brass

Edo, Kingdom of Benin present-day Nigeria

17th – 18th centuries

Dim. : 12,5 × 8,0 × 8,0 cm

F1151

Provenance: Jacques Kerchache and Rui Quintela collections

A rare and important cast brass armlet, most probably made in the city of Edo (now Benin City in Nigeria) in the 17th century, possibly as one of a pair intended for a high official or ruler of the Kingdom of Benin.

Cast by the lost-wax technique, the armlet features a pattern whose outstanding motif is the iconic depiction of a Portuguese figure, probably a 16th century officer or soldier, wearing doublet and jerkin of prominent buttons, short hoses and a round hat, his hands raised to the hips and what appears to be a sword in the right hand.

Often adopted for decorating this type of ceremonial objects, depictions of Portuguese figures were imbued with symbolic meaning since foreigners, arriving from the seas, were perceived as links to the sea God *Olokun* (symbolized by the colour white). As such they were interpreted as protective, almost magical and talismanic figures associated with the great 16th century warrior-king, the *oba* Esigie (r. 1504 – 1547), who had Portuguese support in the war against the *ata*, or king, of Idah, a kingdom that he would conquer and incorporate into his own.¹

Portrayed with aquiline noses and prominent almond-shaped eyes, as they invariably are in this context, the Portuguese figures alternate standing up and up-side-down, as if creating a pattern, on an openwork ground of double braids and thread-like spirals

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

004. BRACELET

Laiton fondu

Edo, Royaume du Bénin (actuel Nigeria)

XVIIe – XVIIIe siècle

Dim. : 12,5 × 8,0 × 8,0 cm

F1151

Provenance : Collections Jacques Kerchache et Rui Quintela

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

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

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

La figure du Portugais, invariablement représenté avec un nez crochu, des yeux proéminents et en amande, apparaît ici tantôt en position verticale, tantôt inversée (comme s'il s'agissait d'un

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



set near the feet and head of each figure. The armband's edges, defined by running braids, are dotted at regular intervals by sequences of three loops from which bells would be suspended. The same decorative detail is also missing from the spiral's centres.

The figure's thread-like character, the braids and the spirals, relate to a manufacturing process that consists in modelling wax threads of even thickness, which are then incised with a stylus, creating the positive template to be moulded in plaster — the negative that becomes the mould from which the metal object will be cast.

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

At court ceremonial occasions, and up to this day, alongside strands and rigid necklaces, headdresses and garments made entirely of a mesh woven with Mediterranean red coral (*Coralium rubrum*) beads — known as *ivie ebo* or 'European beads', symbols of power, blood, danger and immense wealth introduced to Benin by Portuguese merchants² —, rich fabrics, brass hip ornaments and other regalia, the *oba*, or king, as well as other Benin chieftains, still wear pairs of long cylindrical armbands on performing ritual ceremonial sword (*eben*) dances, so as to keep the beads from getting entangled while brandishing the sword.

Carved ivory armbands, produced for exclusive use by the king, except during politically weaker reigns, were matched by a cast or hammered brass pair, to be worn by the court elites for throwing the *eben* ceremonial sword during the annual December *Iga* festival. This annual festival celebrated the renewal of the *oba* Ewuare (r. 1440–1473) magical powers or, according to other traditions, his marriage to Ewere.

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

Some other extant lost-wax cast armbands survive in the British Museum collection, albeit of simpler geometric decorative motifs, such as two of banded openwork lattice decoration alternating with spiral friezes (inv. no. Af1920,1106.12 and Af1947,18.50), both similar to the present example in their braided rims set with suspension loops for bells. One other similarly decorated with bands of openwork lattice alternating with wide six-threaded

motif géométrique), sur fond creusé composé de doubles cordes entrelacées et de spirales serrées des deux côtés des pieds et de la tête de chaque personnage. Les bordures supérieure et inférieure du bracelet sont, elles aussi, formées d'une tresse, ponctuée à intervalles réguliers d'anneaux (au nombre de trois), où, à l'image des anneaux au centre de chaque spirale, auraient été suspendus des grelots, aujourd'hui perdus.

L'aspect filiforme de la représentation, des entrelacements et des spirales découle du processus de fabrication qui consiste dans le modelage avec des petits rouleaux de cire d'épaisseur régulière pour donner lieu à un moule positif entièrement composé de cire, travaillé ensuite au stylet. Celui-ci permettait l'exécution d'un moule en plâtre, ou négatif, qui donnait finalement jour au positif en métal fondu. Les opérations postérieures se résument à l'élimination des conduits d'alimentation (qui servaient à écouler dans le moule le métal à l'état liquide) et de sortie de l'air, comme nous le montrent d'autres exemplaires qui nous sont parvenus où des excédents de métal subsistent autour des motifs creusés.

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

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

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

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

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



braids (inv. no. Af1954,23,360), or yet a fourth of five complex design bands of three-threaded braids.

Combining the openwork lattice with Portuguese figures, although careless in their depiction, which is mostly iconic and abstract, mention should be made of an armband, albeit dated to the nineteenth-century, from the Perls collection, today in the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. no. 1991.17.150).³ HC

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

On trouve au British Museum, à Londres, quelques exemplaires fabriqués selon la technique de la cire perdue — à l'image du nôtre — mais présentant une décoration exclusivement géométrique : deux de ces exemplaires sont composés de bandes avec filet creusés alternant avec une frise de spirales (inv. n.° Af1920,1106.12 et n.° Af1947,18,50), tous deux ornés d'un cordage supérieur et inférieur très similaire à celui de notre objet, également muni d'anneaux pour suspendre des grelots ; un troisième exemplaire composé, lui aussi, de bandes avec motifs figurant tour à tour de filets et de larges entrelacements à six fils (inv. n.° Af1954,23,360) ; et un quatrième, divisé en cinq tableaux horizontaux avec des entrelacements complexes à trois fils. Associant filet creusé et figures de Portugais, mais issu d'une production beaucoup moins soignée où la représentation des Portugais est totalement iconique et abstraite, on peut enfin citer un bracelet daté du XIXe siècle, ayant appartenu à la collection Perls et conservé aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art, à New York (inv. n.° 1991.17.150).³ HC

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

005. OWO / YORUBA BRACELET

Ivory

Nigeria, probably 18th century

Height: 12.7 cm

F879

Provenance: Alpoim Calvão collection, Cascais

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

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

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

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

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

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

005. BRACELET OWO / YORUBA

Ivoire

Nigéria, probablement XVIIIe siècle

Hauteur : 12,7 cm

F879

Provenance : Collection Alpoim Calvão, Cascais

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

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

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

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

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

Comme les autres objets en ivoire Owo, ce rarissime bracelet est travaillé avec grand raffinement, notamment grâce aux différentes textures et motifs, mais aussi à la forte densité décorative.



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

Bracelets like this example were produced from the 16th century onwards, adopting a decorative matrix that was repeated until the 20th century. The present bracelet is similar to the one referred by Ezio Bassani in his study, which is attributed to the 16th century and equally from the Owo Kingdom in present day Nigeria. Additionally a related example is also owned by the British Museum (Inv. Af 1898, 0623.1.), having supposedly been acquired in Benin, and of a common aesthetic language to the Owo pieces.



Fig. 1
Double cylindrical bracelet with carved stylized figures. Ivory, Owo origin (H. 11.3; D. 9.5 cm), 18th century. Benin Royal Treasure of Benin. Now at the Für Völkerkunde Museum, Vienna, inv. No. 74.017. (2).
Manchette 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.

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

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

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





A similar piece from the same period belongs to the Royal Treasure of Benin, which is currently being held in the Museum für Völkerkunde, Vienna, inv. n.° 74.017 (fig. 1).

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

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

L'exemplaire que nous présentons ici est très similaire à une pièce analysée par Ezio Bassani, qu'il date du XVI^e siècle et ayant également appartenu au royaume d'Owo, au Nigeria. 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 de la même époque appartient au Trésor Royal du Bénin, actuellement conservé au musée für Völkerkunde, Vienna, inv. n.° 74.017 (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 Ifé, de l'ancienne cité d'Ile-Ife, berceau de la culture Yoruba. Les liens historiques de ces deux royaumes avec Ifé contribuèrent à créer entre eux des affinités identitaires, donnant lieu à l'adoption et au partage de certains aspects politiques, religieux et artistiques.

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

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

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

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

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

— Portugal and the Evangelisation of the Old Kingdom of Kongo

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

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

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

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

The cross, major symbolic icon in Portuguese expeditions, occupies a major role in Congolese Christianity. Crucifixes were

immediately accepted, not because Christ was understood as a 'Supreme Being', but because Congolese rulers, the Manikongo, saw, in the approach to the Portuguese and to their religion, considerable potential for powerful political statements — some of them even integrating catholic symbolic imagery in their official vestments.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Congolese Christ

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

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

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

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

With the evangelization, the image of Christ's crucifixion, *Nkangi Kidity* (*nkangi* = something tied, and *Kidity* a corruption of Christ's name), acquired dual meanings, representing not only

the death and resurrection of Christ, but also the world of the living and that of the ancestors. For Congolese peoples it was considered a sacred object (or *nkisi*) and a powerful amulet against evil.

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

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

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

— Christ du Kongo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

006. NKANGI KIDITU — CRUCIFIX

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

Provenance: R.Q. collection, Lisbon

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

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

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

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

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

006. NKANGI KIDITU — CRUCIFIX

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

Provenance : Collection R.Q., Lisbonne

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

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

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

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

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



007. TONY MALAU — SAINT ANTHONY OF KONGO

Ivory

Kingdom of Kongo, 18th century

Height: 7.8 cm

F1097

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon

Rare ivory miniature depicting Saint Anthony of Kongo — also referred to as ‘Anthony of Good Fortune’, ‘Toni Malau’, ‘Ntony Malau’ or ‘Dontoni Malau’ — a remarkable symbol of the Christian movement that emerged within the Kingdom of Kongo in the early part of the 18th century.

The small pendant figure is portrayed with clear local artistic traits; flattened skull that alludes to a tonsure, oval face and almond shaped eyes of prominent lids and unmarked orbits, wide nose and full lips suggesting mild mandibular prognathism. The Saint, wearing the characteristic Franciscan hooded habit, belted at the waist by a knotted cord, holds the Infant Jesus on his left arm and the cross in his right hand. Of identical physiognomical characteristics, the Child points to the cross with the right hand.

The assimilation of the figure of Saint Anthony of Lisbon by the various Congolese peoples’ is closely tied to Portuguese popular beliefs and to the devotion this Saint attracted. Saint Anthony fulfills a major role in the Order of the Friars Minor, to which the Capuchins were related, a most relevant congregation in the Christianization of the Old Kingdom of Kongo.

His cult, mainly assimilated by the indigenous groups that referred to it in Kongolese language as Toni Malau, gave rise to a new religious movement known as ‘Anthonianism’. Albeit initiated by Portuguese missionaries, this early cult would be intensified by the social crises that followed the Kongolese defeat at Mbwila, assuming messianic aspects by the hand of Kimpa Vita. Originating from the Kingdom capital, Mbanza Kongo, and baptized Beatriz, this priestess had been trained as nganda marinda,

007. TONY MALAU — SAINT ANTOINE DU KONGO

Ivoire

Ancien Royaume do Kongo, XVIIIe siècle

Hauteur : 7,8 cm

F1097

Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne

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

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

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

La dévotion envers Saint Antoine toucha particulièrement les population autochtones, et le culte de Tony Malau, comme on l’appelait communément en langue kongolaise, donna naissance à un mouvement religieux nommé l’ « Antonianisme ».



a person said to be able to communicate with the supernatural world, while simultaneously being indoctrinated into Catholicism.

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

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

The 'legal' existence of 'Anthonianism' was brief. Considered a Messianic cult, Beatriz was charged with rebellion and heresy, trialed and condemned to death by fire in 1706, an outcome determined by the commitment of local dignitaries and the Italian Capuchin Friars Bernardo da Gallo e Lorenzo de Lucca. Following from this event Tony Malau would enter clandestinity.

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

Of the various iconographies of Saint Anthony, it was the one with the Cross and the Child Jesus that inspired the Congolese Tony Malau. This depiction was solidly introduced in Portuguese art from the 16th century, particularly by Flemish influence, ap-

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

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

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

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



pearing here as Nkisi (a spirit inhabited object) and religious amulet, that protects against illness and other evils.

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

These miniature figures, often evidencing major wear and tear and polished surfaces resulting from intense rubbing, were also worn as powerful protective totems during pregnancy and childbirth.

Congolese figures of Saint Anthony in wood, brass or bronze survive at various Museum collections such as the Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, Inv. N.° 1955.9.23 and the Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. N.° 1 999.295.1. The rarest are undoubtedly the ivory made examples, carved in a high status and precious material, that were first mentioned in a list of 'ivory objects' sent in 1498 by the Kongo ruler, the 'Manikongo', to the Portuguese king D. João II. In addition to the early 18th century example here described, undoubtedly a treasure of 'Anthonianism', another two are known at the Metropolitan Museum of Art, New York and at the Santo António Museum in Lisbon. ✓

Le culte imposé par la prêtresse prend la forme de processus syncrétiques qui obéissent à des rites aux codes culturels métissés. Ils sont symboliquement représentés par de petites sculptures, utilisées à des fins de propagation de la foi, dont l'iconographie peut être entendue à la lumière d'un phénomène de « resignification » ou de « catholicisme kongolais ».

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

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

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

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

008. STAFF FINIAL — MVWALA

Ivory and red pigment
 Kingdom of Kongo, 16th – 17th century
 Height: 13.5 cm
 F1217

Provenance: Joshua Dimonstein and Fernando Moncada collections
Published: Marc Leo Felix, 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

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 *coletto*), of high fitted collar, well-defined waist and tight fitting that was worn over a shirt or doublet and usually leather made; (...) Cf.: Hugo Miguel Crespo, 'Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da pragmática de 1609' in Gonçalves de Vasconcelos e Sousa (coord.), *O Luxo na Região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, p. 101, note 36; Marta Sánchez Orense, *Estudio del léxico de la industria textil y de la sastrería en la época renacentista*, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 240, 242 e 338.

008. POMMEAU DE CANNE MVWALA

Ivoire et pigment rouge
 Royaume du Kongo, XVIe – XVIIe siècle
 Hauteur: 13,5 cm
 F1217

Provenance: collections de Joshua Dimonstein et Fernando Moncada
Publié: Marc Leo Felix, White Gold Black Hands, Vol. 2, Page 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, Éditions 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 la chemise ou du pourpoint et était habituellement fait en cuir (peau d'animal, « couro »), d'où sa désignation (...). » Voir: Hugo Miguel Crespo, « Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da pragmática de 1609 » in Gonçalves de Vasconcelos e Sousa (coord.), *O Luxo na Região do Porto ao tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, p. 101, note 36; Marta Sánchez Orense, *Estudio del léxico de la industria textil y de la sastrería en la época renacentista*, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 240, 242 et 338.



characterised by its frontal slashed openings, high collar, creased neck and tails that hide the top (*muslos*) of the tight trousers³. 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 Kongo⁴. 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 Kongolese⁸. Manufactured separately from the staffs', finials were later fitted to their top.



d'une décoration striée, avec collet monté, col en V et pans (*fralda* ou *falda*) recouvrant le haut (*muslos*) du haut-de-chausses serré³. 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 dirigeant de l'ancien royaume du Kongo⁴. Objet de perpétuation de la mémoire transmise de génération en génération, le sceptre 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

³ Hugo Miguel Crespo, *Op. cit.*, p. 102, note 46; Vd. Marta Sánchez Orense, *Op. cit.*, pp. 216 – 217 (*calza*); IDEM, 'Particularidades del léxico de la moda renascentista: 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.: Marina de Mello e Sousa, *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. Marc Leo Félix, *White Gold, Black Hands — Ivory Sculptures in the Congo*, V. 2, 2011, p. 186.

³ Hugo Miguel Crespo, *Op. cit.*, p. 102, note 46; Marta Sánchez Orense, *Op. cit.*, pp. 216 – 217 (*calza*); IDEM, «Particularidades del léxico de la moda renascentista: dificultades en su análisis», *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 1, 2008, p. 68.

⁴ L'un des mythes concernant la fondation de l'ancien royaume du Kongo affirme que les neuf cannes qui appartenaient aux chefs des neuf clans d'origine étaient nécessaires pour gouverner. La canne représentait donc un instrument de pouvoir, symbole du chef essentiel à la communication entre les vivants et les morts : www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/cultur/tervuren/terbo1de.html.



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 Congolese 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. 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.

⁹ Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 89. On this topic Cf.: Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 154.

¹⁰ IDEM, *Ibidem*.

¹¹ Name of the Congolese in their Kikongo language, whose origin lies in the Bantu linguistic family.

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 Kongos⁷. Ces pommeaux de canne étaient fabriqués séparément et placés à posteriori sur les sceptres.

La symbolique de cette pièce est liée aux concepts d'autorité du chef : c'est un attribut chargé de croyances mystiques, d'aspi-

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 Marc Leo Félix, *White Gold, Black Hands-Ivory Sculptures in the Congo*, V. 2, 2011, p. 186.

In the Ancient Kongo's culture the head is sacred as it rises towards the divine, the forehead representing the soul and the eyes farsightedness¹². 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 Congolese adage *mvumbi ofwa kya meso, ka fa fwa kya matu ko* (the person dies of 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 grip¹⁵.

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 fashions¹⁷. According to this author, the precise dating of Kongolese sculpture can only be reached by the thorough study of History of Fashion manuals.

¹² Musée Dapper, *Op. cit.*, p. 26

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 Emanuel Kunzika, *Op. cit.*, p. 219; Afonso Teca, *Concepção e Representação Social da Morte no Grupo Étnico Kongo*, Dissertação de Doutoramento — Universidade Rey Juan Carlos, Madrid, 2015, p. 210.

¹⁵ Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 150, figs: 813, 817.

¹⁶ Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁷ IDEM, *Ibidem*, fig. 841.

rations 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 clairvoyance¹¹. 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 arme¹⁴.

Le fait que le personnage porte un costume européen en vogue au milieu du XVIe siècle est un élément précieux pour la datation de la pièce. En effet, les codes vestimentaires étaient

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: Emanuel Kunzika, *Dicionário de Provérbios Kikongo*, Luanda, Editorial Nzila, 2008, p. 140.

¹³ Emanuel Kunzika, *Op. cit.*, p. 219; Afonso Teca, *Concepção e Representação Social da Morte no Grupo Étnico Kongo*, Thèse de doctorat — Universidade Rey Juan Carlos, Madrid, 2015, p. 210.

¹⁴ Marc Leo Félix, *Op. cit.*, p. 150, fig.: 813, 817.



The Portuguese were responsible for this cultural syncretism. Their 1582 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 *Manikongo* — the King — superiority over his subordinates and neighbouring enemies while simultaneously ensuring the reinforcement of a centralised administration¹⁹.

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

¹⁸ According to Thorton: 'this Christianity was accepted as a syncretic cult, fully preserved with other cosmological Kongo cults'. Cf.: John Thorton, '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.

¹⁹ Marina de Mello e Sousa, *Op. cit.*, p. 61.

²⁰ Marc Leo Felix, *Op. cit.*, p. 156, fig. 841; *The world of Tribal Arts / Winter 2001/ Spring 2002*, p. 29.

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 vigueur¹⁶. 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 1482, 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 lusitaine, 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 lusitaine 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 centralisée¹⁸.

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 Marc Leo Felix, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁶ IDEM, *Ibidem*, fig. 841.

¹⁷ Selon Thorton: « cette chrétienté était acceptée comme un culte syncretique, entièrement conservé avec d'autres cultes cosmologiques du Kongo ». Voir: John Thorton, « 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 Marina de Mello e Sousa, *Op. cit.*, p. 61.

¹⁹ Marc Leo Felix, *Op. cit.*, p. 156, fig. 841; *The world of Tribal Arts*, Hiver 2001 et Printemps 2002, p. 29.

— INDIA

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

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

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

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

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

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

One of the most successful examples of cultural fusion and religious syncretism are, most certainly, the images of the Child Jesus as Good Shepherd, that resulted from the integration of Portuguese models with obvious local religious beliefs and imagery; but other examples can be referred, such as religious architecture, both in Portugal, where it assumed 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. ✍

— INDE

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

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

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

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

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

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

culture européenne chrétienne, essentiels pour propager les légendes et traditions portugaises.

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

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

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

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

— Indo-Portuguese Ivories

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

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

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

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

Mughal emperor Akbar, an incontrovertible figure imbued with an avant-garde spirit, interested in ethnic, religious, cultural and artistic diversities, conquered Gujarat in 1573, where Muslim, Hindu and Christian cultures coexisted. Many Mughal objects in which Portuguese culture may be perceived were produced at its

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

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

— Ivoires Indo-portugais

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

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

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

À l'image d'autres manifestations artistiques, on assista à une importante fusion culturelle entre les diverses religions, ethnies, coutumes et esthétiques, résultat de l'effort de communication entre les différents interlocuteurs: les formes et typologies, habituellement d'origine européenne, s'alliaient aux représentations iconographiques et à l'abondante décoration — apologiste de l'*horror vacui* —, tandis que l'ivoire se mariait à divers matériaux exotiques, comme les précieux bois d'Asie.

Figure incontournable à l'esprit avant-gardiste, l'empereur moghol Akbar, captivé par la diversité ethnique, religieuse, culturelle et artistique, conquit 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. ✎

009. ARCHANGEL MICHAEL SLAYING THE DRAGON

Polychrome ivory
Indo-Portuguese, 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. n.º 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

009. ARCHANGE SAINT-MICHEL TUANT LE DRAGON

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

Provenance : Collection privée, Madère

Exposé dans : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux France, 2019 (cat. n.º 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 éburnéenne indo-portugaise.

En hébreu, le nom de Michel signifie « celui qui est semblable à Dieu ». La religion catholique interprète traditionnellement le sens de ce nom par la question « Qui est comme Dieu ? » (en latin, *Qui ut Deus ?*), question rhétorique puisque personne n'est comme Dieu. Michel est alors perçu comme un symbole d'humilité devant Dieu et donc l'intermédiaire entre le royaume des hommes et le divin. L'iconographie qui nous occupe ici est une référence au livre de *l'Apocalypse* dans la Bible (12:7–9), où l'archange Michel surgit comme général des armées de Dieu contre les forces de Satan et de ses anges 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



hand, holding a staff in his left hand. Archangel Michael, dressed in a mixture of courtly attire, albeit military in appearance — with breast and backplate, articulated hip defenses and arm defenses, highlighted by polychrome decoration highlighted with gold — with reminiscences of Ancient Roman military attire, such as the *cingulum militare* with its *baltea* or hanging straps, and leg protections, also highlighted with pigment and gold over the carved surface of the ivory.¹ The archangel, albeit wearing, as depicted in carving, a gown (*roupeta*) over the doublet, and a mantle on top fastened by a clasp over his chest, has on his head an elm, a helmet without a visor widely used by the Portuguese military stationed in India.

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

Curiously, our ivory dragon is depicted not in the form of a reptile as we would somewhat expect — without wings or claws, but with human appearance and human hands and feet — but as a naked human-like figure, of which only the head and the serpentine tail stand out. The open mouth, revealing the dragon's powerful teeth and curled goat-like horns betray the demonic nature of the depiction and its likely dependence on an autochthonous Indian model. In fact, the depiction derives from that of *divs* or *dēws* (Persian *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

de cour de l'époque, cuirasse (plastron et dossière), tassettes articulées et harnais de bras, mis en valeur par la polychromie avivée d'or — avec des suggestions de vêtements militaires de la Rome antique, tels que le *cingulum militare*, le ceinturon, avec ses *balea*, bandes pendues, et les protections de jambes, également rehaussées de pigment et d'or sur la surface sculptée de l'ivoire¹. Portant sur son habit une cape tenue sur la poitrine par une broche, il est coiffé d'un morion ou bassinet, casque sans visière amplement utilisé par les militaires portugais en Inde.

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

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

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.

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

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.



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 HC

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

⁴ See: 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.

épique indien qui raconte l'histoire de Rama, dont la femme avait été enlevée par le roi des démons, Ravana) produites dans la période moghole de grande influence iranienne aussi bien dans la composition que dans la représentation des démons.

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

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.

010. SAINT NICHOLAS OF TOLENTINE

Gilt and polychrome wood and ivory
 India, Goa, mid-17th century
 Height: 39.0 cm
 F1321

Higher quality, 17th century Goan made devotional wooden and ivory sculptures, produced by local saint-makers about whom very little is known, have survived in very limited numbers. This particular image, depicting Saint Nicholas of Tolentine (ca. 1245–1305) holding a book on the left hand and another, now missing attribute in the right — perhaps a silver crucifix, flowering lily or another object with which He is associated —, is certainly one of those rare survivals.

Finely carved in teakwood, gilt and painted and with elegantly sculpted ivory hands and head, the Saint, recognisable for his youthful appearance and monastic tonsure, is attired in the black habit characteristic of the Augustinian Hermits, in this instance decorated in a dense golden starred pattern, with hood, wide sleeves and long, hanging leather belt. Missing from His chest, the large rounded star or comet, Saint Nicholas of Tolentine personal attribute, perhaps another metal made element, such as the one missing from His right hand.

The mystical Saint's figure, carved independently from the stand, rests on a large golden orb, similarly to other contemporary depictions of the Salvator Mundi or of The Madonna of The Immaculate Conception. The orb is flanked by two curious and very unusual figures. One, on Saint Nicholas left, portrays a devilish looking figure with male features, reddish skin, horns, large open mouth and long hair, and can be identified with evil. The other, on His right hand side, is depicted as a bare breasted female wearing bracelets, necklace and earrings, her hair styled in a jewelled bun. Most certainly a 'Gentoo', a Hindu woman in local costume, the figure alludes to the licentious and lascivious character that clerical authorities attributed to 'pagan' Goan women.

010. SAINT NICOLAS DE TOLENTINO

Bois, or, polychromie et ivoire
 Inde, Goa, XVIIe siècle
 Hauteur: 39,0 cm
 F1321

Il ne reste pas beaucoup de sculptures dévotionnelles en bois enrichies d'ivoire produites à Goa au XVIIe siècle, encore moins de la qualité de cet exemplaire. Elles étaient fabriquées par des artisans locaux spécialisés dans la sculpture des saints, dont nous ne savons pas grand-chose.

Cette sculpture représente Saint Nicolas de Tolentino (c. 1245–1305) tenant un livre dans la main gauche et un autre attribut dans la main droite (aujourd'hui disparu), possiblement un crucifix, un lys fleuri ou un autre objet lui étant associé. Elle a été finement sculptée dans du bois de teck, puis dorée et polychromée.

La tête et les mains du saint, ainsi que son livre (néanmoins de fabrication postérieure) sont en ivoire, contrastant avec le reste du corps en bois doré. L'habit est délicatement recouvert de noir sur la dorure et parsemé d'étoiles.

Reconnaissable à son air jeune et à sa tonsure monacale, Saint Nicolas de Tolentino porte l'habit sombre des ermites de Saint Augustin : capuche, larges manches et ceinture en cuir avec boucle et longue bande pendante. Il arborait sans doute sur sa poitrine la grande étoile ronde ou comète (son attribut personnel), probablement en métal comme l'attribut manquant de sa main droite.

À l'image des représentations de l'époque de l'Enfant Jésus Sauveur du Monde ou de Notre-Dame de la Conception, la figure du saint mystique, taillée séparément, repose sur un grand globe doré, entouré par deux étranges figures installées sur le socle.

L'une, à gauche, représente les forces maléfiques : c'est une figure diabolique aux traits masculins, à la peau rougeâtre, aux cornes lui couronnant la tête, aux cheveux longs et la gueule grande ouverte.



Running over the orb, what appear to be two sections of rope linking the Saint to both 'satanic' figures, in a symbolic allusion to the supremacy of the Catholic faith over evil as well as to the Saint's salvific power. This rare iconography is closely related to Saint Nicholas of Tolentine, a known advocate for souls in Purgatory often invoked by the suffering or oppressed. The squared stand of architectural characteristics, surmounted by the golden orb, features two volutes framing a central stylised floral motif, a type of typically Mannerist ornament, often seen in 17th century carved wooden elements and retables that is commonplace in many Goan churches.

Contemporary in dating and of similar aesthetic qualities, the Victoria & Albert Museum in London has in its collections a wood and ivory image of Saint Joseph (h.: 21.4 cm) from the same Goan production (inv. A.64-1927)¹. Another similar 17th-century depiction of Saint Nicholas of Tolentine, albeit in polychrome wood with evidence of gilding, originally from the Convent of Saint Monica in Old Goa, is now in the collection of the Museum of Christian Art (inv. 01.1.83) installed in this same Augustinian monastic complex.²

Rare iconography on Portuguese altars, this devotional figure has most likely belonged to an Augustinian House in Goa, or in other Portuguese India territory. It should be stressed that our sculpture, unlike many other such wooden icons, which remained in cult use and were repainted over the centuries, retains its original 17th century polychrome and gilt decoration. ✎ HC

¹ See Marjorie Trusted, *Baroque & Later Ivories*, London, Victoria & Albert Museum, London, 2013, pp. 375-376, cat. 372 (identified as an apostle saint).

² See Maria Helena Mendes Pinto, et al., *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica, Goa, Índia*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 221.

L'autre figure, à droite, a une apparence féminine, la poitrine découverte. Elle porte des bijoux à ses oreilles, autour du cou et à ses poignets. Sa tête est découverte et ses cheveux relevés en chignon, également garni d'un ornement précieux. Ce personnage représente, sans aucun doute, une païenne de Goa: une femme hindoue avec ses bijoux et sa coiffure typiques, symbolisant le caractère licencieux et lascif que lui attribuaient les autorités religieuses.

Au moyen de ce qui semble être deux cordes sur le globe, le saint est attaché aux deux figures maléfiques, comme pour signifier la domination du mal au travers de la foi et le pouvoir de rédemption du saint.

Cette rare iconographie est intimement liée à la figure de Saint Nicolas de Tolentino, considéré comme le protecteur des âmes souffrant au Purgatoire et invoqué par ceux qui subissent des injustices ou sont opprimés.

Le socle, couronné par le globe doré, est quadrangulaire, de type architectural, orné de deux volutes et d'un motif floral central, une grammaire décorative encore maniériste et que l'on retrouve dans la sculpture du XVIIe un peu partout sur le territoire de Goa.

Datant de la même période et partageant la même qualité plastique, en particulier les parties en ivoire et la décoration de l'habit du personnage, citons une représentation de Saint Joseph (21,4 cm de hauteur) associant bois et ivoire, issue de cette même production goanaise et conservée au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. A.64-1927).¹ Une sculpture du XVIIe de Saint Nicolas de Tolentino très semblable à celle-ci, mais uniquement en bois polychromé avec des vestiges de dorure (113,0 cm de hauteur), provenant du couvent de Sainte Monique à Goa, est aujourd'hui intégrée dans les collections du Musée d'Art chrétien de Vieux-Goa (inv. 01.1.83) installé dans ce même espace conventuel augustinienn.²

S'agissant d'une iconographie rare sur les autels portugais, cette sculpture dévotionnelle a probablement appartenu à une institution augustiniennne à Goa ou dans un autre territoire de l'État portugais de l'Inde.

Notons par ailleurs que, demeurant inscrites dans le culte en Inde portugaise, certaines de ces sculptures ont été maintes fois repeintes au fil des siècles, ce qui n'est pas le cas de notre exemplaire qui conserve sa polychromie d'origine. ✎ HC

¹ Voir Marjorie Trusted, *Baroque & Later Ivories*, Londres, Victoria & Albert Museum, 2013, pp. 375-376, cat. 372 (identifié dans cet ouvrage comme un apôtre).

² Voir Maria Helena Mendes Pinto, et al., *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica, Goa, Índia*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 221.



011. PLAQUE — LAMENTATION OVER THE DEAD CHRIST

Ivory with traces of gilding

India, mid-17th century

Dim.: 12.0 × 9.0 × 1.5 cm

F825

Provenance: M.H.R. collection, Lisbon

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

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

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

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

011. PLAQUE — LAMENTATION SUR LE CHRIST MORT

Ivoire avec traces de dorure

Inde, milieu du XVIIe siècle

Dim. : 12,0 × 9,0 × 1,5 cm

F825

Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne

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

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

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

On trouve une composition similaire, mais moins centrée sur la *Pietà*, sur une gravure au burin de Hieronymus Wierix (1553–1619), datée du début du XVIIe siècle, probable commande jésuite aux frères graveurs Wierix (British Museum, Londres, inv. 1859,0709,3051).

Le traitement de l'ivoire sculpté, aussi bien dans la représentation du médaillon ovale que dans la décoration végétale de l'encadrement octogonal, évoque de façon sans doute un peu schématique le naturalisme botanique des arts de la cour moghole



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

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

³ IDEM, *Ibidem*, pp. 151 – 155.

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

des empereurs Jahangir (r. 1605 – 1627) et Shah Jahan (r. 1628 – 1658)¹, distanciant la production de cet objet des centres asiatiques traditionnels plus connus, comme Ceylan, Goa ou les Philippines. Bien que tout semble indiquer qu'il ait été fabriqué en Inde, son centre de production reste difficile à déterminer.²

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

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

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

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

La présence des Jésuites et leur installation à la cour moghole au début du XVII^e siècle entraînèrent donc la création d'instruments servant à l'évangélisation. Les sculptures religieuses en ivoire en sont un exemple, donnant naissance à la production d'influence moghole à laquelle appartient notre rare plaque dévotionnelle.⁴ HC

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

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

³ IDEM, *Ibidem*, pp. 151-155.

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

— Mother-of-pearl and Tortoiseshell

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

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

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

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

The objects of mother-of-pearl and tortoiseshell quickly fascinated westerner clients and reached the Europe where, be-

ginning with the Portuguese royal collections, quickly spread to other European courts.

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

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

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

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

We can group the Gujarati mother-of-pearl objects into three distinct groups: the first consists of objects whose structure is entirely made of mother-of-pearl or, in some cases, of wood covered with mother-of-pearl tesserae; the second, less common, consists of wooden objects covered with black mastic or bitumen — the so-called Gujarati lacquer — with small mother-of-pearl

tesserae forming geometric and vegetal patterns, and, rarely figurative scenes. The third group, highly original and very rare, consists of objects entirely made from mother-of-pearl and tortoiseshell, materials deemed extremely exotic and of extraordinary beauty, and whose combination in one piece makes them even more luxurious, precious and highly coveted.

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

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

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

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

The production centred mainly in Gujarat, where pieces of elaborate manufacturing technique were produced. These objects would then be taken in Goa, where they were enriched with elaborate silver mounts, similar in their decoration to Islamic-Persian

motifs that characterize Mughal art. Around 1575, the Mughal emperor Akbar sent an embassy to Goa with a commercial and artistic mission which remained there for a year and focused on learning how to work in Portuguese-managed workshops, while at the same time exerting influence on Goan productions. Resulting from the need for communication between both parties, miscegenation of cultures occurred, which constituted the aesthetic and creative essence responsible for the beauty and balance of these precious objects.

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

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

— Nacre et Écaille de Tortue

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

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

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

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

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

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

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

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

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

On peut regrouper les pièces de nacre de la région du Gujarat en trois groupes distincts. Le premier comprend les objets dont la structure est entièrement en nacre ou, dans certains cas, qui comportent une structure de bois recouverte de plaques de nacre. Le deuxième groupe, moins courant, rassemble les pièces en bois recouvertes de pâte d'asphalte noire, la laque du Gujarat, incrustée de petites plaques de nacre formant des motifs géométriques et

végétaux, plus rarement figuratifs. Le troisième groupe, assez original et encore plus rare, concentre les objets en nacre et écaille de tortue, des matériaux que l'on considérait comme extrêmement exotiques et d'une grande beauté, et dont la combinaison sur une seule et même pièce la rendait encore plus luxueuse, précieuse et convoitée.

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

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

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

La production des pièces était principalement localisée au Gujarat. On y fabriquait des objets dénotant une technique artisanale élaborée, qui étaient ensuite acheminés à Goa où ils étaient enrichis de complexes montures d'argent, dont le travail rappelle les motifs islamico-perses caractéristiques de l'art moghol. Vers 1575, l'empereur moghol Akbar envoya une ambassade à Goa en mission commerciale et artistique. Elle y resta un an, période au cours de laquelle elle étudia la manière de travailler dans les ateliers portugais tout en influençant, à son tour, la production locale. Cet effort de communication entre les deux peuples conduisit à

un véritable brassage de cultures, donnant naissance à l'essence esthétique et créative à l'origine de la beauté et de l'équilibre transmis par ces précieux objets.

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

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

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

012. SPOON

Mother-of-pearl and silver

Indo-Portuguese, Gujarat, ca. 1620–1640

Dim.: 11.5 cm

F1163

Provenance: Private collection, England

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

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

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

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

¹ MOORE, Simon, *Op. cit.*, p. 13

012. CUILLÈRE

Nacre et argent

Indo-portugaise, Gujarat, vers 1620–40

Dim. : 11,5 cm

F1163

Provenance : Collection privée, Angleterre

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

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

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

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

Les couverts les plus courants sur la table des rois et des princes étaient les cuillères ; au début du XVIe siècle, ces ustensiles gagnèrent de plus en plus d'importance en Europe, car la majeure partie des aliments était consommée sous forme de petits morceaux, de soupes ou de ragoûts. Ils étaient aussi utilisés pour servir



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

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

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

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

le sucre ou les épices, considérés à l’époque comme des biens précieux et gardés dans des récipients spécifiques, faits sur mesure et facilement transportables¹.

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

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

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

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

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

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

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

¹ MOORE, Simon, *Op. cit.*, p. 13

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

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

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

013. TWO SMALL CUPS

Mother-of-pearl, gilt brass and silver mounts

India, Gujarat, late-16th – early-17th century

Diam.: 7.0 cm and 8.0 cm

F1044 + F1045

Provenance: Private collection, Lisbon

013. DEUX PETITES COUPES

Nacre et laiton ; monture en argent doré

Inde, Gujarat, fin du XVIe ou début XVIIe siècle

Diam. : 7,0 cm et 8,0 cm

F1044 + F1045

Provenance : Collection privée, Lisbonne

Two Iranian-type mother-of-pearl small wine cups made from *Turbo marmoratus*, a marine gastropod.

While one retains its original brass structure, the same material used to pin the mother-of-pearl *tesserae*, the second cup features Mannerist style gilded silver mountings decorated with ferroneries, comprising a raised circular foot, three hinged straps which articulate with the flat annular rim, and a cast, openwork handle delicately chased in the shape of a winged caryatid. The small size of these cups suggests that they were used to take opium dissolved in wine mixed with spices (a beverage known as *kawa*), a practice common to the Mughals and the courts of the Deccan Sultanates. ✍ HC

Deux petites coupes à vin de type iranien en nacre provenant du gastéropode marin *Turbo marmoratus*. Alors que l'une conserve sa structure de laiton originale, matériau servant aussi à fixer les plaques de nacre, la seconde présente une monture en argent doré au goût maniériste (pour les ferronneries), à pied circulaire rehaussé, relié au rebord supérieur (en feuille de métal lisse) par trois crampons articulés, et une anse creuse et découpée, coulée, délicatement ciselée en forme de cariatide ailée. De par leur dimension, ces petites coupes pourraient avoir servi à prendre de l'opium dissous dans du vin agrémenté d'épices (appelé « *kawa* »), pratique répandue à la fois dans les cours mogholes et dans les sultanats du Dekkan. ✍ HC



014. CASKET

Teak and mother-of-pearl, silver mounts
 India, Gujarat, and probably Lisbon (mounts)
 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 15.6 × 25.8 × 14.0 cm
 F1308



A rectangular Gujarati casket of prismatic, faceted lid, made in exotic timber, probably teak (*Tectona grandis*), and coated in mother-of-pearl tesserae cut from green turban sea snail shell (*Turbo marmoratus*), a marine gastropod, fixed to the wooden structure by large, dome-headed silver tacks that have replaced the original brass pins.

Set on four ball-shaped silver feet, its four elevations feature a complex fish scale pattern framed by plain borders. Contrasting with these, the three wider lid segments are characterised by an angular fish scale pattern of identical border and by a narrow peripheral frieze of triangles.

This exceptional casket was also ornamented with sumptuous silver mounts, possibly applied in Goa, or more probably in Lisbon, considering the particularly erudite nature of the decoration. The casket edges are reinforced by thin bands of silver, decorated with acanthus leaves chased frieze. Both the lock and the hinges are similarly chased with fine scrolls (*rincaux*) over a striped ground, reminiscent of the engraved sources that inspired its decoration.

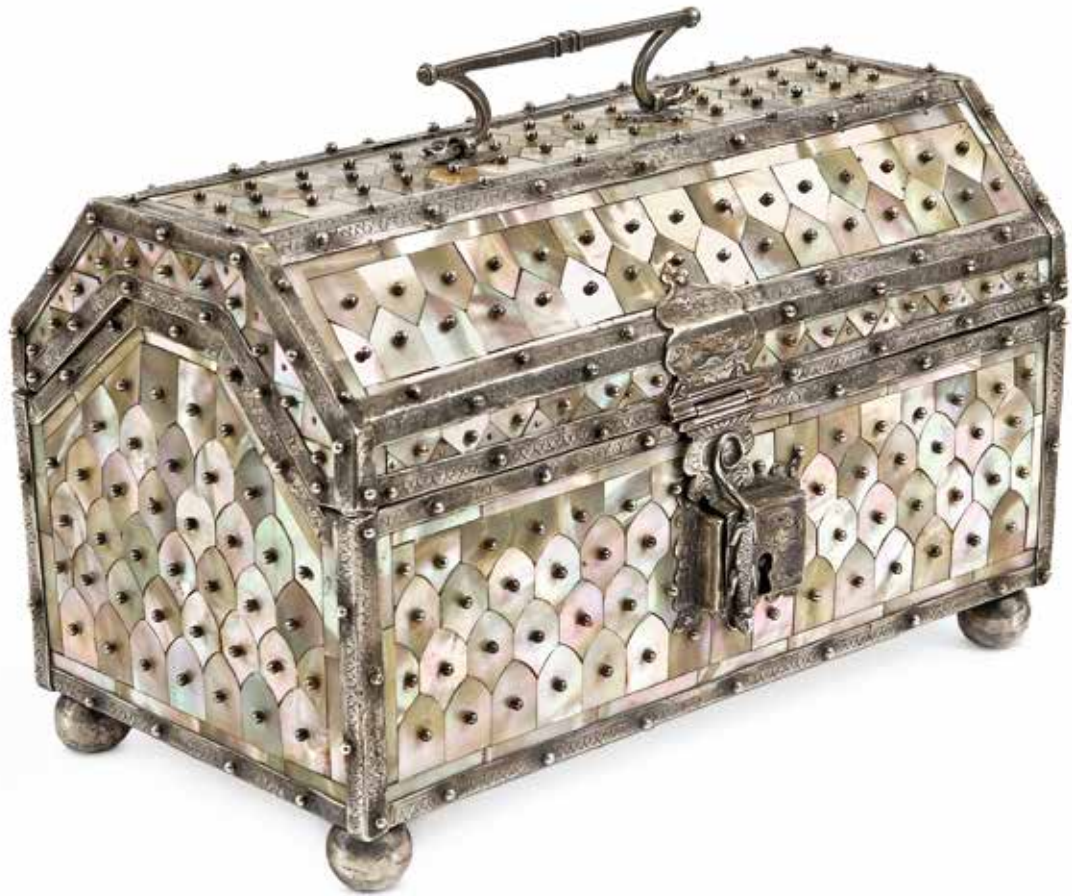
014. COFFRET

Teck et nacre, montures en argent
 Inde, Gujarat, et probablement Lisbonne (montures)
 Seconde moitié du XVIe siècle
 Dim.: 15,6 × 25,8 × 14,0 cm
 F1308

Coffret au corps parallélépipédique et à couvercle prismatique, à facettes, en bois exotique, probablement du teck (*Tectona grandis*), revêtu d'une mosaïque de nacre (provenant de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus*), dont les tesselles sont fixées à la structure en bois au moyen de grands clous en argent à tête ronde, remplaçant les clous d'origine en laiton.

Reposant sur quatre pieds sphériques en plaque d'argent, il présente sur ses faces avant, latérales et arrière une composition complexe d'écaillés imbriquées, entourée d'une bordure lisse. Sur le couvercle, les trois faces supérieures, plus grandes, sont garnies d'un motif d'écaillés angulaires, également entouré d'une bordure lisse, alors que les faces latérales, avant et arrière, plus petites, sont décorées d'une frise de triangles.

Cet important coffret est enrichi de somptueuses montures en argent, appliquées à Goa ou, plus probablement, à Lisbonne, compte tenu du caractère érudit de leur décoration. Toutes les arêtes de l'objet sont protégées par de fines plaques d'argent, délicatement ciselé d'une frise de feuilles d'acanthe stylisées. La platine de la serrure et les charnières à l'arrière sont également ciselées : elles sont ornées de fins rinceaux sur fond strié, évoquant les gravures sources d'inspiration de cette décoration. Comme c'est souvent le cas sur ces coffrets, le loquet est orné d'un lézard, figure apotropaïque dont la fonction est de protéger les préciosités contenues dans l'objet. La poignée du couvercle, en ligne brisée





As is the norm in such caskets, there is a lizard on the latch, an apotropaic element which protected the casket's valuable contents. The top handle finials, shaped as snake heads, underline the protective purpose of such details.

The Indian origin of this production, namely from Cambay and Surat, in present day State of Gujarat in north-western India, has been consensual for the last decades, as well as fully demonstrated by documental and literary evidence — descriptions, travelogues and contemporary archival documentation — and by the survival in situ of 16th century wooden structures coated in mother-of-pearl tesserae.¹

A particularly fine and relevant example of one such structure, is the canopy over the Sufi Saint Sheik Salim Chisti's (1478 – 1572) tomb, in Fatehpur Sikri in the Agra district of Northern India. This is an artistic production, geometric in character and Islamic in nature, in which the mother-of-pearl tesserae form complex patterns of fish scales or, like dishes made using the same technique, stylized lotus flowers with thin brass sheet and pins.

The lid's faceted, prismatic shape, like their contemporary tortoiseshell counterparts also made in Gujarat, corresponds to a familiar European type made from tooled leather coated wood fitted with iron bars, as to better protect its contents.²

Regardless of the mounts particularities, the exceptional character of this casket as a testimony to contacts between Portuguese clientele and Gujarati craftsmen, resides in the rare figurative inner lid and casket interior decoration, painted over a

par deux courbes, est terminée par deux têtes de serpent, renforçant ainsi l'idée de protection du contenu.

L'origine indienne de cette production, notamment issue de Khambhat et de Surate dans l'actuel État du Gujarat au nord de l'Inde, est pleinement avérée depuis plusieurs décennies, non seulement par de nombreuses sources documentaires et littéraires — telles que des descriptions, des récits de voyageurs et des documents d'archive —, mais aussi par l'existence actuelle in situ d'objets en bois recouverts de mosaïque de nacre.¹

Ainsi peut-on citer le remarquable baldaquin décorant la tombe du saint sufi Shaykh Salim Chisti (1478 – 1572) à Fatehpur-Sikri dans le district d'Agra, au nord de l'Inde. Il s'agit d'une production artistique à caractère géométrique et d'inspiration islamique, où les tesselles de nacre sont parfois juxtaposées pour former des motifs complexes en écailles de poisson ou, à l'image des assiettes réalisées selon la même technique, en fleurs de lotus stylisées, utilisant une fine plaque de laiton et des épingles dans le même métal.

La forme du présent coffret, avec son couvercle prismatique à facettes, correspond à une typologie d'origine européenne — comme c'est le cas de ses congénères fabriqués à la même époque en écaille de tortue, également au Gujarat —, dont on connaît des exemplaires de la même époque en bois revêtu de cuir et renforcé par des bandes en fer forgé afin de mieux protéger les préciosités que l'on y rangeait.²

Le caractère exceptionnel de ce coffret, témoignant du contact entre la clientèle portugaise et les artisans du Gujarat l'ayant

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

² Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, pp. 65 – 69; and Hugo Miguel Crespo, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 15.

¹ Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 114 – 122; José Jordão Felgueiras, « Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujarati Works », in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisbonne, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128 – 155; et Sigrid Sangl, « Brilho mágico e origem exótica. Objectos em madrepérola da Índia quinhentista e seiscentista », in Francisco António Clode Sousa; Teresa Azeredo Pais (éd.), *Um Olhar do Porto. Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes — Museu, 2005, pp. 23 – 27.

² Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2014, pp. 65 – 69; et Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 15.



vivid red ground. In the former, centrally placed amidst stylized vegetation, two hornless Indian Antelope females and one male, also known as blackbucks (*Antelope cervicapra*), leaping, and featuring characteristic prominent long ears, flanked by birds and two hares chased by a dog. In the latter, a couple dressed in typical Portuguese India attire; the male in jerkin over the shirt, ruff (wide starched collar), baggy pants and top hat in 1560s-1570s fashion. The female in a skirt (*saió*), bodice (similar to the male jerkin) and long skirt, her hair styled in a chignon, as would become the norm for female hairstyles, particularly in Goa.

This rare depiction, which points to the marital character of many of these Gujarati objects made for the Portuguese market, is one of a rare group of objects featuring these figurative depictions in coloured shellac. Other such objects that belong to this same group are, the large hand washing basin from Dresden (Grünes Gewölbe, inv. IV 248) that features animals painted on its reverse, the small writing chest depicting an Indian couple (from the São Roque collection), and another small casket with zoomorphic decoration now in a private collection.³ The casket described is unquestionably an important contribution to this rare group, which predates by some decades the well-known ‘cabinet of family scenes’, and a significant testimony of the Portuguese presence in Asia. ✍ HC

³ See Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 50–57.

produit, réside non seulement dans la qualité des montures, mais aussi dans la rare décoration figurative sur fond rouge intense de son intérieur, aussi bien à l’intérieur du couvercle que sur le fond de l’objet.

À l’intérieur du couvercle, sur la face du milieu, des antilopes indiennes, connues sous le nom d’antilopes cervicapres (*Antilope cervicapra*), se détachent au milieu de la végétation stylisée : deux femelles (sans cornes) et un mâle, avec leurs longues oreilles, en mouvement, comme si elles bondissaient. L’une des faces latérales est décorée d’oiseaux et l’autre, de deux lièvres poursuivis par un chien.

Le fond de l’intérieur du coffret arbore un couple portugais, habillé du costume typique utilisé en Inde portugaise, adapté aux conditions climatiques. L’homme porte une veste au-dessus d’une chemise, un grand col, un pantalon large et un chapeau haut à la mode dans les années 156–1570. La femme est vêtue d’une ample jupe et d’un corset (très semblable à la veste de la figure masculine), elle a les cheveux attachés en chignon, coiffure féminine en usage en Inde portugaise, et notamment à Goa.

Cette figuration rarissime, qui semble indiquer une fois de plus le caractère matrimonial de nombre de ces pièces du Gujarat produites pour le marché portugais, inscrit ce coffret parmi un rare ensemble d’objets dotés du même type de représentation figurative à la gomme-laque colorée.

À ce groupe appartient une grande vasque pour se laver les mains de Dresde (Grünes Gewölbe, inv. IV 248) présentant des animaux peints à l’arrière, un coffret-écrivain arborant un couple local (Galerie São Roque) et un petit coffret orné d’animaux (collection particulière).³ Notre pièce constitue un important complément à ce rare *corpus*, qui précède de quelques décennies le célèbre « cabinet des scènes familiales », tout en représentant un précieux témoignage de la présence portugaise en Asie. ✍ HC

³ Voir Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 50–57.

015. WRITING CHEST

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

Provenance: Private collection, England

*Exhibited: 'Índia in Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas',
 Museu N. de Soares dos Reis, Oporto 2021 (cat. cover and n.º 26)*

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

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

015. BOÎTE-ÉCRITOIRE

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

Provenance : Collection privée, Angleterre

Exposé dans : « India in Portugal— Um Tempo de Confluências Artísticas », Museu N. de Soares dos Reis, Porto 2021 (cat. cover and n.º 26)

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

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

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

La décoration en mosaïque est aussi rare qu'impressionnante : elle présente un schéma décoratif et chromatique réfléchi, jouant sur le contraste entre la couleur blanchâtre de la nacre de l'huître perlière, les tons plus sombres de l'écaille de tortue — provenant sans doute de la tortue à écailles (*Eretmochelys imbricata*) — et la tonalité vibrante rouge orangé des marqueteries, composées d'un mélange de mastic et de pigment.



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

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

While caskets of many different shapes, that have been made using mother-of-pearl technique from Gujarat are known, either featuring truncated pyramidal lids (with slopes on each side and a flat top) following local Islamic prototypes (their remote origins in Far Eastern boxes containing Buddhist texts), or prismatic lids with three sides copying European prototypes, or even slightly

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



domed-shaped lids also of European origin, no other writing chest of this production is known. Nevertheless, the late medieval prototype used as a model for the present writing chest is very well-known, as it was used in the production of the earliest pieces of Asian furniture made for export to Europe. These include mid-sixteenth century lacquer coated small and medium-sized writing chest similarly fitted with drawers and inside nooks made in the Kingdom of Pegu (present-day Myanmar) specifically for the Portuguese market, and large storage chests or travelling trunks made in Portuguese-ruled Cochin (Kochi, in the state of Kerala) from the sixteenth century onwards.⁴

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

Heavily outlined, albeit gracefully, with all the figures in three-quarter profile and the background sprinkled with stylised flowers derived from Persian painting, the style of the depictions

Bien que l'on connaisse des coffrets de plusieurs formes réalisés avec de la nacre et produits au Gujarat, à couvercle en pyramide tronquée (avec des faces en pente et un sommet plat), selon les modèles islamiques locaux (dont l'origine remonte aux boîtes d'Extrême-Orient contenant les textes bouddhistes), ou à couvercle prismatique à trois faces, selon les modèles européens, ou encore au couvercle en voûte légère, également d'origine européenne, on n'a pas découvert à ce jour d'autre boîte-écrivain de la même production. Toutefois, le modèle gothique tardif utilisé pour notre pièce est bien connu, puisqu'il a été repris pour la production des premières pièces de mobilier asiatique fabriquées pour l'exportation en Europe. Celles-ci incluent des boîtes-écrivains de petites et moyennes dimensions revêtues de laque, élaborées au milieu du XVI^e siècle et également équipées de tiroirs et de compartiments, faites au Royaume de Pégou (actuel Myanmar) spécifiquement pour le marché portugais, et de grands bahuts de transport faits à Cochin pendant la domination portugaise (Kochi, dans l'État du Kerala) à partir du XVI^e siècle.⁴

Outre sa rareté, la principale caractéristique de notre boîte-écrivain réside dans la décoration riche et bien préservée peinte à l'intérieur du couvercle, sur le fond intérieur et sur le fond du tiroir. Sur l'intérieur du couvercle est représenté un prince ou un dirigeant à cheval, en compagnie de deux hommes, l'un tenant un éventail et l'autre, derrière son maître, portant une ombrelle; ces deux symboles sont associés à la royauté et suggèrent donc la naissance royale du cavalier. Les trois personnages portent les vêtements de la cour des Sultanats du Dekkan: tunique jusqu'aux genoux nouée sur un côté au niveau de la ceinture, pantalon moulant et turban. En accord avec la plus grande intimité de l'espace intérieur, la peinture du fond de la boîte représente une scène d'amour courtois, avec un homme et une femme devisant sur un tapis. L'homme est vêtu comme les personnages de la peinture du couvercle et la femme arbore un sari et un corset,

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

⁴ Pour les boîtes-écrivains, voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. 22; Pour les bahuts, voir José Jordão Felgueiras, *Arcas Indo-Portuguesas de Cochim*, Oceanos, 19–20, 1994, pp. 34–41.



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

Furthermore, the decoration of the few surviving mother-of-pearl basins using the same type of Gujarati production technique as the present chest, namely those featuring a wooden core, and which entered their princely collections during the sixteenth century, matches in technique, materials and iconography those used in our unique writing chest. While one example features only Timurid-style medallions and arabesque decoration on its underside (Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz, Landshut, inv. R 1265), the other known basin (Grünes Gewölbe, Dresden, inv. IV 181), which had precious silver gilt mountings added to it ca. 1582–1589, features painted animals, namely hares and deer, strikingly similar to the ones depicted on our chest.⁶ ♣ HC

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

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

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

ou *cholee*, très moultant, mettant en valeur sa poitrine et soulignant la nature amoureuse et sensuelle de la représentation. Le fond du tiroir est orné d’une scène de chasse princière, avec le prince à cheval brandissant un arc et pointant une flèche sur un chital (*Axis axis*) en fuite, entouré d’un autre cerf et de deux grands lièvres.

Ce style de représentation, aux contours marqués mais gracieux, aux figures dessinées de trois-quarts et au fond semé de fleurs stylisées inspirées de la peinture persane, est une réminiscence de la peinture indienne sur papier, pratiquée dans les ateliers moins prestigieux de la cour, dans le Sultanat du Gujarat. Ces peintures décoratives ont, par exemple, plusieurs points communs avec le célèbre album indo-portugais *Codex Casanatense* 1889 — un livre sur les mœurs des différents peuples asiatiques rencontrés par les Portugais —, récemment attribué à un artiste issu d’un atelier d’un sultanat au début du XVIe siècle, probablement à Mândû (dans la région de Malwa) ou dans le Gujarat, et daté des années 1540.⁵

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

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

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

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



016. CASKET

Teak, mother-of-pearl and silver
 India, Gujarat, 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 9.8 × 14.8 × 9.6 cm
 F1117

Provenance: Private collection, Lisbon

Exhibited: 'Exotica, The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kuntskammer', Kuntsthisoriches Museum, Vienna, Austria, 2000 and F. C. Gulbenkian, Lisbon 2002 (cat. p. 133).



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

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

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

This small mother-of-pearl casket, intended as a jewellery case in a likely marriage context, was originally finished, in its

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

016. COFFRET

Teck, nacre et argent
 Inde, Gujarat, deuxième moitié du XVI^e siècle
 Dim.: 9,8 × 14,8 × 9,6 cm
 F1117

Provenance: Collection privée, Lisbonne

Exposé dans: «Exotica, The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kuntskammer», Kuntsthisoriches Museum, Vienna, Austria, 2000 et F. C. Gulbenkian, Lisbonne 2002 (cat. p. 133).



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

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

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

L'entrée de serrure à caisson rectangulaire est décorée sur la face avant d'un motif en échiquier ciselé, encadré par une frise polylobée découpée. Elle arbore un cliquet en forme de pilastre cannelé relié à la partie supérieure fixée au couvercle. Sur la face arrière de l'objet, les charnières simples présentent la même forme, finement découpées dans un style Renaissance de grande sobriété.

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



interior and base, in a red shellac polish. Today it presents a curious lead lining, denouncing its later use as a reliquary, an alteration often seen in similar pieces.

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

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

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

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

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

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

Les poignées basculantes sont en feuilles de métal découpées et dessinent un arc qui se termine en contre-courbe. Elles sont soulignées pas un simple filet et sont fixées au coffret par de larges clous en forme de rosette.

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

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

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

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

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

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

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



017. CASKET

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

Provenance: J.M.J. collection, Lisbon



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

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

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

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

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

017. COFFRET

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

Provenance: Collection J.M.J., Lisbonne

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

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

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

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

Les faces latérales du couvercle sont totalement recouvertes d'argent et présentent une composition symétrique autour d'un axe central formé de deux entrelacs floraux unis par un anneau



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

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

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

central, encadrant deux cervidés en vis-à-vis, placés symétriquement, la tête tournée vers l'arrière — une représentation caractéristique de la genèse des arts du Proche-Orient Ancien et reproduite dans la décoration moghole. L'anse est torsadée et comporte un bracelet central en anneaux. Elle se termine par des têtes de serpent délicatement ciselées.

Il s'agit d'un coffret original et d'excellente qualité, non seulement en raison du raffinement des matériaux et des techniques employées, mais aussi en vertu de son format particulier : son couvercle pointu, telle une toiture à deux versants, évoque une chapelle, spécificité qui en fait un objet singulier et surprenant.

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

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

018. CASKET

Tortoiseshell and silver
 India, Gujarat and Goa (mounts)
 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 21.0 × 9.5 × 9.5 cm
 F1187

Provenance: Luis Keil Collection, former Director of MNNA, Lisbon.

018. COFFRET

Écaille de tortue et argent
 Inde, Gujarat et Goa (montures),
 Seconde moitié du XVI^e siècle
 Dim.: 21,0 × 9,5 × 9,5 cm
 F1187

Provenance: Collection Luis Keil, ancien Directeur du MNNA, Lisbonne.



A rectangular Gujarati tortoiseshell casket of prismatic lid, a well-known shape often favoured for such objects. The chased silver mounts protecting the box's angles mimic contemporary European wooden caskets reinforced with iron bars and coated in tooled leather or *cuir bouilli*. Its silver lid edges and horizontal band mounts are engraved with overlapping fish-scale motifs, flanked by fish-scale or feather friezes of decorated edges. Additionally the palmette-shaped corner brackets that raise the casket's height while simultaneously protecting the fragile tortoiseshell edges, are decorated with foliage scrolls and animals on a European-style streaked ground. The raised square box lock, set on a pierced cartouche plate, features a lizard shaped latch characteristic of this particular production. Probably due to accidental damage shortly after completion, the casket lid was reinforced with a thin sheet of silver along its top length.

The bracket fittings, the lock and the hinges chased decoration of foliage sprays, birds and animals is, in its simplicity, somewhat reminiscent of European Renaissance decorative prints. Only the brackets shape reminds us of the sumptuary arts of the Deccan.

Rare coffret en écaille de tortue, au corps parallélépipédique et à couvercle à trois faces ou en prisme, l'une des typologies les plus reproduites par les artisans du Gujarat. Il reprend le modèle des coffrets européens en bois et revêtus de cuir bouilli, protégés par des bandes de fer.

Les montures, en argent ciselé, protègent les arêtes de la boîte. Ces bandes sont décorées d'une frise d'écailles imbriquées (sur les latérales et au sommet du couvercle), complétées d'une frise découpée en écailles et plumes.

Les cornières découpées en forme de palmettes rehaussent les coins du coffret, protégeant le fond en écaille de tortue. Elles sont décorées d'enroulements végétaux et d'animaux, sur fond strié dans le goût européen.

La serrure est à caisson quadrangulaire avec platine ornée d'une cartouche, tandis que le loquet adopte la forme typique du lézard. La décoration ciselée des cornières, de la serrure et des trois charnières de la face arrière de l'objet (figurant des enroulements végétaux, des oiseaux et des animaux) évoque, par son côté schématique et sa simplicité, les gravures européennes de la



This rare and precious casket dating from the second-half of the 16th century, originally used as a jewellery box, is constructed out of golden and translucent tortoiseshell plaques without any of the darker markings characteristic of this exotic material as, unlike the majority of other known examples, the raw material for its making was selected from the turtle dorsal spotless scutes rather than from the densely patterned dorsal area.

The physical process to which the material was subjected in order to achieve large plaques of invisible joints and specific gauge is known as autografting. Contrary to previous assumptions it is possible to identify with certainty the specific turtle species that provided the raw material for this, as well as for all the other Gujarat, Cambay or Surat tortoiseshell caskets made using identical technique.¹ In fact, of two marine turtle species used in Asia for producing decorative objects, the green sea turtle (*Chelonia mydas*) and the hawksbill sea turtle (*Eretmochelys imbricate*), only the latter is viable for autografting.² These caskets are therefore free standing and do not require any metal elements to ensure functionality.³ As such the metal fittings were often not made in Gujarat but in other Indian regions or even as far afield as China.⁴

One of the earliest specific documental references to Gujarati tortoiseshell caskets is to be found in the 1556 post-mortem inventory of Afonso de Castelo-Branco, Lisbon court bailiff: 'one tortoiseshell casket mounted in silver worth 2,000 reais'.⁵

One casket of identical shape and European character as well as of similar chased silver decoration and corner brackets albeit made from mottled tortoiseshell plaques, formerly in the Alfredo

Renaissance, alors que la forme des cornières ramène, quant à elle, à l'art luxueux produit dans les Sultanats du Dekkan.

Ce rare et précieux coffret de la seconde moitié du XVI^e siècle, originellement utilisé comme coffret à bijoux, est entièrement constitué de plaques d'écaille de tortue translucide de couleur dorée, sans les taches caractéristiques normalement associées à ce matériau exotique. Contrairement à la tradition, il a été produit, non pas avec les écailles dorsales de l'animal, mais avec ses écailles ventrales, dépourvues de taches. Afin d'obtenir des plaques de cette dimension et de cette épaisseur, sans jointures apparentes, le matériau a subi par un processus physique d'induction thermique, dénommé « autoplastie ».

Malgré ce qu'on a pu affirmer, on peut identifier avec certitude l'espèce animale dont provient le matériau de ce coffret et d'autres objets similaires produits au Gujarat, dans la région entre Khambhat et Surate¹: en effet, parmi les deux espèces de tortue marine utilisées en Asie depuis des temps immémoriaux dans la production d'objets décoratifs, la tortue verte (*Chelonia mydas*) et la tortue imbriquée ou tortue à écailles (*Eretmochelys imbricata*), seule la seconde est compatible avec le processus d'autoplastie.²

Par ailleurs, à rebours de ce que certains auteurs ont soutenu, ces coffrets sont tout à fait autonomes structurellement, ils n'ont besoin d'aucune monture pour assurer leur fonctionnalité.³ Dans de nombreux cas donc, comme dans celui de notre coffret, les applications en argent n'ont pas été produites au Gujarat, mais dans d'autres régions de l'Inde — souvent à Goa —, voire même en Chine.⁴

¹ José Jordão Felgueiras, '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 de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 151–153.

² Lison de Caunes, Jacques Morabito, *L'écaille. Tortoiseshell*, Paris, Éditions Vial, 1997; and J. Frazier, 'Exploitation of Marine Turtles in the Indian Ocean', *Human Ecology*, 8.4, 1980, pp. 329–370, ref. p. 350.

³ Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, cat. 2, p. 17.

⁴ Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2015, p. 65.

⁵ IDEM, *ibidem*, pp. 65–67

¹ José Jordão Felgueiras, « Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works », in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisbonne, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 151–153.

² Lison de Caunes, Jacques Morabito, *L'écaille. Tortoiseshell*, Paris, Éditions Vial, 1997; et J. Frazier, « Exploitation of Marine Turtles in the Indian Ocean », *Human Ecology*, 8.4, 1980, pp. 329–370, réf. p. 350.

³ Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, cat. 2, p. 17.

⁴ Hugo Miguel Crespo, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2015, p. 65.



Guimarães and Arthur de Sandão collections has been recently published.⁶ One other identical casket but of more native silver decoration and exclusively made of hawksbill turtle ventral scutes belongs to the Victoria and Albert Museum in London (inv. M.10&A – 1945). The present casket, rare for its spotless tortoise-shell carcass, belonged to Luís Cristiano Cinatti Keil (1881 – 1947), son of the artist Alfredo Cristiano Keil (1850 – 1907), curator and interim director at the Museu Nacional de Arte Antiga and director at the Museu Nacional dos Coches. It would be inherited by his nephew, architect Francisco Keil do Amaral (1910 – 1975) and then by the latter's son Francisco Pires Keil do Amaral (b. 1935). — HC

⁶ Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, cat. 14, pp. 130 – 135.



Le couvercle ayant été abîmé sans doute peu après la fabrication du coffret en écaille de tortue originel, il a été renforcé localement par l'application d'une fine plaque d'argent qui recouvre sa face supérieure.

L'une des plus anciennes références documentaires à ce genre de coffrets en écaille de tortue figure 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 reais ».⁵

Un coffret de la même forme, également d'inspiration européenne et présentant une décoration ciselée similaire sur ses montures en argent ainsi que sur ses cornières réhaussées, a été récemment rendu public⁶; réalisé en écaille de tortue mouchetée, il a appartenu aux collections d'Alfredo Guimarães et d'Arthur de Sandão,

On en recense un autre de la même forme et à la décoration des montures d'argent dotée d'un caractère plus local, intégralement réalisé en plaques ventrales de tortue à écailles, appartenant au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. M.10&A – 1945).

Notre coffret, rarissime en raison du recours à l'écaille de tortue dépourvue de taches, a appartenu à la collection de Luís Cristiano Cinatti Keil (1881 – 1947), fils du peintre Alfredo Cristiano Keil (1850 – 1907) et conservateur et directeur intérimaire du Musée national d'Art ancien, ainsi que directeur du Musée national des carrosses portugais. Cet objet est demeuré dans la collection familiale jusqu'à aujourd'hui.

⁵ IDEM, *Ibidem*, , pp. 65 – 67.

⁶ Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, cat. 14, pp. 130 – 135.

— Filigree Work

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

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

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

— Filigranes

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

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

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

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

019. CASKET

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

Provenance: Private collection, Lisbon

019. COFFRET

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

Provenance : Collection privée, Lisbonne



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

The two size types of applied lotus flowers are outlined by flattened silver threads, the smaller type of hollowed petal design, and the larger by overlapping filigree filled petals, all crowned by plain silver pearls.

On the back elevation the large leaf design is outlined by a thicker and more robust silver thread. The 'C' shaped side handles are joined to the case frame by small flowers. The casket is supported on four flattened spheres each formed by two superimposed curved corollae. ✎ TP

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

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

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

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

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

020. CASKET

Silver filigree

India, Goa (?), Philippines (?), 17th century

Dim.: 7.0 × 16.5 × 14.0 cm

Weight: 514.0 g

B235

Exhibited: 'Jewels from the Indian Run', Museu do Oriente, Lisbon 2014 (cat. n.º 172).

17th century, probably Goan, silver filigree octagonal casket decorated in a dense scrollwork pattern of unmistakable Eastern taste.

The lid is centred by a crowned monogram within a circular cartouche surrounded by phytomorphic elements and surmounted by a robust 'C' shaped handle of zigzag design decorated with three interspersed filigree corollae.

The casket's eight side panels are ornamented with crowned double-headed eagles within zigzag patterned framing strips, suggesting a royal or princely European commission. The crowned monogram and double-headed eagle badge referring possibly to the Austro-Hungarian, Russian or Spanish Empires. A similar casket with the arms of William of Orange, dated 1672, can be seen in *Silver Wonders from the East*.

However, Hugo Crespo thinks that piece is most probably made in the Philippines by a Chinese craftman, and ordered by a St. Augustin Monastery. ✍

020. COFFRET

Filigrane d'argent

Inde, Goa (?), Philippines (?), XVIIe siècle

Dim. : 7,0 × 16,5 × 14,0 cm

Poids : 514,0 g

B235

Exposé dans : « Jewels from the Indian Run », Museu do Oriente, Lisbonne 2014 (cat. n.º 172).

Coffret de section octogonale, en filigrane d'argent. Ouvrage de Goa daté du XVII^e siècle, entièrement décoré d'enroulements dans le goût oriental.

Au centre du couvercle se trouve un monogramme couronné et flanqué des lettres juxtaposées « CC » et « SS » et de volutes, inséré dans un cercle d'où partent des entrelacs phytomorphiques.

Toutes les faces sont ornées de panneaux quadrangulaires juxtaposés, emplis d'animaux fantastiques – des aigles bicéphales couronnés –, et encadrés par des bordures en zigzag délimitées par des bandes lisses.

L'anse, ornée d'un effet en zigzag, est décorée, à chaque extrémité et en son centre, de deux corolles incurvées.

Il s'agit probablement d'une pièce fabriquée pour un membre de l'aristocratie européenne : le monogramme couronné et les aigles bicéphales pourraient faire référence à l'Empire Austro-Hongrois, la Russie ou l'Espagne. Cependant, Hugo Crespo considère qu'elle aurait été créée aux Philippines par un artiste chinois et serait plutôt une commande d'un monastère de l'ordre de Saint-Augustin.

Comme référence, citons l'écritoire au monogramme couronné de Guillaume d'Orange, daté de 1672–1689 et reproduit dans le livre *Silver Wonders from the East*. ✍



021. THE VIRGIN AND CHILD

Cast, repoussé and chased silver
 India, Goa, 17th century (2nd half)
 Dim.: 52.0 × 24.4 × 22.0 cm
 Weight: 5125.0 g
 B296

Provenance: Private collection, Lisbon

Exhibited: 'Índia in Portugal — Um Tempo de Confluências

Artísticas', Museu N. de Soares dos Reis, Oporto 2021 (cat. n.º 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

¹ Published in Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 120–127, e p. 152, cat. 41.

021. LA VIERGE À L'ENFANT

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 particulière, Lisbonne

Exposé dans : « Índia in Portugal — Um Tempo de Confluências

Artísticas », Museu N. de Soares dos Reis, Porto 2021 (cat. n.º 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 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),

¹ Publié in Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 120–127, et p. 152, cat. 41.



and welded to the body, while the sand-cast hands are riveted to the Virgin's cloak.

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 'ferroserie' 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

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.

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 dédagées — 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 feronnerie, 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 érudits 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

² Nuno Vassallo e Silva, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*, Lisboa, Santander Totta, 2008, pp. 188–191.

² Nuno Vassallo e Silva, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia do século XVI ao século XVIII*, Lisbonne, Santander Totta, 2008, pp. 188–191.

monumental image (143 cm) of Saint Francis Xavier. Made ca. 1670 from the silver bequeathed by a devoted Genoese, Geronima Maria 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 Brito⁵. 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 Evora 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. ✎ HC

³ See: Urte Krass, '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 Hugo Miguel Crespo, *As Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 145–151, cat. 123.

⁵ See: Maria Natália Correia Guedes (ed.), *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missionaço Portuguesa* (cat.), Lisboa, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, p. 227, cat. XV.219.

Sopranis, avait légué pour produire un ornement destiné à la Basilique du Bon Jésus à Vieux-Goa, cette sculpture demeura pendant plusieurs 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 Géracine), 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 Brito⁵. 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. ✎ HC

³ Voir Urte Krass, « '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 Hugo Miguel Crespo, *As Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, 2014, pp. 145–151, cat. 123.

⁵ Voir Maria Natália Correia Guedes (éd.), *Encontro de Culturas. Oito Séculos de Missionaço Portuguesa* (cat.), Lisbonne, Conferência Episcopal Portuguesa, 1994, p. 227, cat. XV.219.

022. SAINT GERACINA

Silver

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

Dim.: 45.5 × 15.5 × 16.0 cm

Weight: 1753.0 g

B246

*Provenance: M.H.R. collection, Lisbon**Exhibited: 'Jewels from the Indian Run', Museu do Oriente, Lisbon 2014 (cat. n.º 123).*

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

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

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

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

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

022. SAINTE GÉRACINE

Argent

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

Dim. : 45,5 × 15,5 × 16,0 cm

Poids : 1753,0 g

B246

*Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne**Exposé dans : « Jewels from the Indian Run », Museu do Oriente, Lisbonne, 2014 (cat. n.º 123).*

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

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

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

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

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



Microscopic examination enable us to posit, in what regards the chiselling, for a direct connection with the Goan monstrosity presented above, given that both feature a discontinuous movement of the chisel, in which the clearness of the line is sacrificed in favour of the overall expressiveness and always advancing tentatively with the punch, as is particularly visible in the hairs, with such a procedure probably in effect at a workshop lacking in iron chisels of a greater range of shapes.

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

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

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

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

The clear stylistic parallels that may thus be established with the idol of Devaki Krishna of Mashel or with the *Bhuta* masks from these coastal regions of the Deccan, demonstrate the pro-

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

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

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

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

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

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

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

Le 14 octobre 1548, la tête de la sainte martyre quittait la Cathédrale de Goa, en procession solennelle, pour se rendre au





Fig. 1
Microscopic examination. Examen microscopique.

duction of this martyr saint by Hindu artists versed in the arts and technology for the production of idols and in their treatises (*shilpa shastras*), handed down from generation to generation.

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

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

Collège de São Paulo, siège des jésuites dans la capitale de l’État Portugais d’Inde. Elle avait auparavant voyagé dans le coffre du jésuite qui serait bientôt le nouveau recteur à Goa, António Gomes, quittant Lisbonne à bord d’un navire galicien qui, selon la légende, aurait été sauvé d’un naufrage grâce à un miracle de la Sainte. Des années plus tard, António de Noronha, vice-roi de 1550 à 1554, commanda la réalisation du reliquaire d’argent dans lequel on conserve encore aujourd’hui sa vénérable tête.

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

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

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

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

Whatever the case, in accordance with the chronology of its decorative features, in conjunction with the clothing worn by the saint, a Flemish gown with a square neckline following in the fashion of a 16th century court lady, we may be certain that this very rare silver image precedes by many dozens of years the well-known, monumental sculpture, also in silver with its wooden core, depicting the 'Apostle of the Indies', dated to 1679 and in the Basílica of Bom Jesus in Old Goa.

Our sculpture thus belongs to the first religious silver pieces produced in a Jesuit context of which none was known until the present. The one depicting Saint Francis Xavier, similar to the martyred saint, rather than comparable with Goan ivory sculpture (with which the parallels are indeed very limited), can only be analysed in light of the local production of Hindu idols. Only thus may we explain not only all of the piece's volumetric form, but also the autonomous and articulated positioning of the arms and hands, as well as the type of face features (mask), or the typical ears of the Hindu murti of which various large examples are known and still worshipped in the temples of Goa. Among them stands the idol of Naguesh (or Nagesh), a manifestation of Shiva, in his temple in the village of Bandivade (or Bandode) in taluka Pondá, Goa. ✍ HC



— Indo-Portuguese Furniture

The classification of 'Indo-Portuguese Art' is applied to a large group of objects and artefacts that were manufactured in and originate from the former Portuguese State of India, particularly from the Malabar Coast workshops operating from Goa and Cochin, two major commercial outposts that would reach their zenith in the 16th and 17th centuries.

Soon after Vasco da Gama opened the sea route to India in 1498, the Portuguese Crown defined a clear and aggressive expansionist policy, focusing intensely on developing and securing a permanent contact with Asia, which, beyond the evangelical arguments, had a strong and undeniable commercial purpose.

Domestic furniture, as it was known in Europe, had no counterpart in early 16th century India. That fact drove the need for the new colonising elites to commission replicas or adaptations of the various typologies required, following European prototypes, which the local cabinet makers readily adapted to their traditions and decorative references.

It is therefore possible to suggest that India's role in the History of Furniture from the 16th century onwards is related to this reinterpretation and adaptation of European typologies and decorative models, which were reworked in local and exotic materials and impacted by local iconography, symbolism and decorative detail. It was this successful symbiosis that created the concept of an Indo-Portuguese style, whose production would become highly admired and desirable in the West, rapidly acquiring an allure of exotic luxury, status and good taste.

This interesting and successful miscegenation of differing cultural references can be admired in the outstanding extant

pieces preserved in international museums and private collections, testifying to the creative strength of this hybrid Indo-Portuguese production throughout the Modern Age.

Some of the most relevant and admired examples of Indo-Portuguese furniture are certainly the pieces with elaborate inlaid decoration that were so attractive to 17th century taste. Usually made in teak they are often elaborately inlaid in sissou and ebony, occasionally with plain or dyed ivory elements, and often adorned with pierced metal mounts. This inlaying technique, favoured by Indian cabinet-makers, enhances the interesting dark/light effect and is of great visual impact and aesthetic harmony.

The decorative language adopted by Indian cabinet makers in the manufacturing of these highly desirable pieces is also deeply rooted in Hindu models full of subtle contrasts of light and shade, geometric patterns, elaborate stylised floral motifs often associated to human, animal or mythological figures.

It is safe to argue that Furniture is one of the most successful chapters in the context of Indo-Portuguese Decorative Arts. In no other area was the fusion between east and west so successfully achieved. ✍

— Mobilier Indo-portugais

L'« art indo-portugais » désigne les pièces fabriquées dans l'ancien Empire portugais d'Inde, essentiellement dans les ateliers de la Côte du Malabar, et en particulier à Goa et à Cochin qui faisaient souvent office d'entrepôts à la croisée de plusieurs routes. Ce style connut son apogée aux 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, qui attestent de la force créative de la production luso-indienne à l'Époque Moderne.

Signalons la magnifique décoration de marqueterie qui leur confère brillance et éclat, en parfait accord avec le goût européen. Le plus souvent, ils sont constitués d'une structure en bois de teck décorée d'incrustations d'ébène et de sesham, voire d'ivoire naturel ou teinté, et sont garnis de ferrures découpées en métal doré. La technique de marqueterie soulignée par l'effet de clair-obscur dote les pièces d'un grand équilibre esthétique, donnant l'illusion de volume et de richesse ornementale. Ce langage décoratif, plein de contrastes d'ombre et de lumière, est clairement d'influence hindoue. Il se décline en découpages géométriques, en motifs végétaux stylisés et composites, auxquels se mêlent figures humaines, animales et mythologiques.

Le mobilier constitue, sans aucun doute, l'un des plus brillants chapitres de l'art indo-portugais. Il semblerait en effet qu'en aucun autre domaine l'Orient et l'Occident n'aient fusionné de façon aussi homogène. ✍

023. DAIS TABLE

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

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 *jatayuh* 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, which were also basic requirements for European officials, merchants and traders settling or travelling in Asia.¹ Small sized and precious, these tables were made of exotic and precious ma-

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

023. TABLE D'ESTRADE¹

Teck, ébène, sesham, ivoire, os teint en vert et ferrures en
cuivre doré

Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde,
probablement Thana, Bombay (Mumbai), fin du XVIe siècle

Dim.: 60,0 × 77,5 × 52,0 cm

A562

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, sous forme de panneaux encadrés d'une frise de fleurs quadrilobées en ivoire, motifs tout aussi typiques de cette lointaine production.

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.



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.²

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.³ *HC*

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 écritoirs 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 *HC*

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

³ See Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; and Hugo Miguel Crespo, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 88–104.

² Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002; et Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2006.

³ À propos de Thana sous la domination portugaise, voir Sidh Losa Mendiratta, ‘Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia’, in Yogesh Sharma, Pius Malenkandathil (éd.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

⁴ Voir Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; et Hugo Miguel Crespo, *A India em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 88–104.



024. CABINET ON STAND

Teak, ebony, sissou, 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.

024. CABINET

Teck, ébène, sesham, ivoire et cuivre doré
 Province du Nord de l'État portugais de l'Inde (Thane?)
 Fin du XVIe siècle
 Dim. : 82,0 × 45,7 × 36,0 cm
 F1126

Provenance : Collection privée, Lisbonne

Meuble composé de deux parties : le caisson ou cabinet proprement dit et le piètement qui le soutient. La structure est en teck bordée d'ébène, décorée en marqueterie de grande somptuosité et richesse décorative. En sesham, bois exotiques et ivoire de couleur naturelle ou teintée de vert la marqueterie est fixée par des épingles de cuivre qui viennent rehausser la beauté et la finesse de l'ornementation. Les ferrures, quant à elles, sont en cuivre doré au mercure (amalgame d'or et de mercure).

Le cabinet, de forme parallélépipédique, comporte une structure à six tiroirs, qui en simulent neuf autres, répartis en trois rangées, séparés par des encadrements en filets d'ivoire et animés par des têtes de clous en cuivre doré, placées à intervalles réguliers.

La face des tiroirs a un fond en ébène et est délimitée par un encadrement en double filet d'ivoire. Elle est entièrement décorée d'éléments phytomorphes, d'une symétrie complexe, composée de fleurs et de feuilles stylisées en bois exotiques, en ivoire de couleur naturelle ou teintée de vert, qui viennent encadrer la platine de la serrure en cuivre doré, découpé et dentelé.

Sur la partie supérieure et sur les côtés, des rectangles remplis de cubes échiquetés juxtaposés accrochent le regard grâce à un subtil jeu de couleurs alternées de leur faces respectives, en blanc, vert et marron. Ce motif central géométrique est encadré sur chaque panneau par une bande de fleurs à huit pétales, piquées de chevilles d'ivoire de couleur naturelle. Ces parallélogrammes sont entourés d'éléments végétaux, identiques à ceux qui com-



The stand legs and feet are defined by *nāgini*, Hindu deities connected to water, depicted with women's torsos — touching their own breasts in an allusion to fertility, and a coiled snake tail in place of legs. In this instance they are also represented with an ajna, a third eye between the eyebrows that alludes to their intuitive capacities. The figures stand on rectangular plinths.

In the history of Indo-Portuguese art, marquetry decorated furniture has been allocated to four main production centres: Goa, Cochin, the Portuguese Indian State Northern 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

posent la partie avant du cabinet. Ils se terminent par une rangée de rosettes juxtaposées mises en évidence par un double filet. Les angles sont protégés par des cornières de cuivre doré découpé et dentelé.

Le piètement sur lequel repose le cabinet est constitué d'un alignement de deux tiroirs soutenus sur le devant et sur les côtés par des arcs en plein cintre surmontés d'un alfiz — cadre rectangulaire fréquemment utilisé dans l'architecture islamique — décoré d'éléments végétaux et entouré d'une corolle s'ouvrant sur un vaste compartiment. Les montants latéraux et les pieds sont formés par des *nāgini* 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 XVI^e siècle, avec l'empereur Akbar (1556–1605), et plus sensiblement durant les règnes de Shāh Jahān (1628–1658) et de Aurangzeb (1685–1705).

Nous savons que à partir du milieu du XVI^e siècle arrivèrent au royaume du Portugal des meubles en marqueterie qui ornaient les maisons des nobles et des riches marchands portugais. Ces meubles provenaient de la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde où des ateliers avaient été établis dans des villes telles que Chaul, Fort de Bassein, Diu et Thane (près de Bombay). Ils sont très reconnaissables à une décoration extrêmement précieuse et faite d'incrustations. Dans un inventaire de 1559, récemment divulgué, contenant la liste des pièces expédiées à Goa sur le navire *Garça*, réalisé par Manuel Leitão, trésorier de l'État portugais de l'Inde à Goa, il est fait mention d'« un grand écritoire neuf, sur

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. Jerónimo*, 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.

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 (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

pied, en marqueterie, fabriqué à Thane». ¹ Les références à la production de la Province du Nord se sont prolongées jusqu'au XVIIe siècle. Plusieurs documents en témoignent, notamment chez Frei João dos Santos (1560 – 1622) dans *Ethiopia Orientale Vária História de Cousas Notáveis do Oriente*, [Éthiopie orientale — Diverses histoires de choses notables sur l'Orient], qui nous apprend que « sur la rivière Chaul, au-dessus de cette partie de notre ville, à une demie lieue, se trouve le village des Maures, nos voisins, que l'on appelle, Chaul du Haut. Nombre de païens y vivent, presque tous des marchands et des artisans de divers métiers, travaillant en particulier les couvertures de toutes sortes, les écritoires en marqueterie, les lits et beaucoup d'autres choses... », soulignant ainsi que les ateliers étaient situés dans un village hindou, à quelques kilomètres de la ville de Chaul. ²

Les cabinets étaient si populaires dans les maisons nobles et bourgeoises que, dans la lettre de succession de la 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

² See: DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Oporto, V.O.C. Antiquidades, 2002, p. 40.

³ See: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1990, p. 143.

⁴ See: DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Porto, V.O.C. Antiquidades 2002, pp. 57 e 58.

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. Jerónimo*, 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.

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.

of Bahmani (1347–1518), a well-known bastion of Persian culture in the Indian sub-continent before the 16th century.⁵

The rarity of this cabinet is defined by its perfect proportions, the exceptional quality of manufacture and the highly sophisticated decoration, all adapted to its reduced scale, which suggests a piece of furniture made specifically for use on a platform (*estrado*), a domestic raised area, retained in Portugal from the long Islamic presence, where women sat or kneeled. This possibility is reinforced by the plain, undecorated back surface that would have been placed against a wall.

For all its characteristics this small cabinet, dated to the late-16th century, is one of the most important examples of Thane's inlaid furniture production. ✎ TP

raison de l'absence de références explicites concernant cette production. La seule certitude est que – en plus des pièces de nature religieuse dont celles destinées aux sacristies, sans aucun doute produites à Goa car étant de grandes dimensions et commandées pour un lieu bien précis – étaient expédiées, en quantité non négligeables, des pièces à décoration incrustée utilisant des bois de couleurs et de tons divers, formant des motifs géométriques, appelés diaprés, utilisant ponctuellement l'ivoire, et dont la production appartient déjà au XVII^e siècle.⁵

La forme de ce meuble, rare et précieux, influencée par des prototypes européens, indique une commande portugaise, produite à Thane, centre connu depuis 1559, comme mentionné précédemment.

L'ornementation est d'influence perse, dont les caractéristiques décoratives se retrouvent également dans les meubles d'influence moghol ainsi que dans ceux fabriqués dans les territoires de la Province du Nord de l'État portugais de l'Inde. La décoration riche et somptueuse est typique des sultanats islamiques du Deccan, en particulier de Bijapur et d'Ahmadnagar, résultant de l'effondrement politique du sultanat de Bahmani (1347–1518), l'un des bastions de la culture persane sur le continent indien avant le début du XVI^e siècle.⁵

La rareté du modèle est due à la rigueur des proportions, à la haute qualité d'exécution et à sa décoration précieuse, ici adaptée à un format plus réduit qui renvoie 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

⁵ See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, p. 149.

⁵ Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, p. 149.



025. CABINET ON STAND

Teak, ebony, sissoo, ivory and copper

India, Goa, 17th century

Dim.: 10.0 × 71.5 × 42.0 cm

A568

Provenance: J.S. collection, Lisbon.

Indo-Portuguese teak cabinet of ebony and ivory inlaid decoration and finely scalloped and pierced mercury gilt hardware.

Made in Goa in the mid-17th century, it was built in two independent sections. One upper parallelepiped box shaped section with ten drawers, simulating twelve of identical size, arranged in four superimposed tiers. It rests on a two drawer stand supported on four double stretched legs that terminate on rounded scroll feet over small rectangular socles.

The cabinet front, as well as the drawers, are framed by peripheral ebony borders with rails and stiles adorned with hemispherical tacks.

On the drawer fronts, pairs of concisely and schematically drawn lions, seating symmetrically face to face, flanking the lock escutcheons, whose eyes, highlighted in ivory, seem to shine shrewdly as if watching something or someone.

On the cabinet's top panel a characteristic symmetrical 'carpet like' decorative composition from which stands out, centrally, the sacred Christogram IHS (*Jesus Hominum Salvator* — 'Jesus Saviour of Men') with the insignia for the Company of Jesus — the Cross and the Three Crucifixion nails, punctuated by five radiant ebony and ivory stars. This composition is enclosed by two concentric circles that isolate it from a field of phytomorphic scrolls within a rectangle which, is in turn surrounded by a wide band border—encased by two plain stripes — of identical foliage scroll decorative motifs centred by frontally facing lion heads. In each corner a stylised flowering fleur-de-lis. The whole composition is framed peripherally by a broad, plain ebony border.

025. MEUBLE-CABINET AVEC PIÈTEMENT

Teck, ébène, sesham, ivoire et cuivre

Inde, Goa, XVIIe siècle

Dim.: 10,0 × 71,5 × 42,0 cm

A568

Provenance: Collection J.S., Lisbonne.

Cabinet indo-portugais en bois de teck, avec incrustations en ébène et en ivoire, garni de précieuses ferrures en cuivre découpées et ajourées, dorées au mercure.

Fabriqué à Goa au milieu du XVIIe siècle, ce meuble est constitué de deux corps.

Le corps supérieur est parallélépipédique et comporte dix tiroirs qui en simulent douze de taille identique, distribués symétriquement sur quatre rangées. Il repose sur le piètement, une table formée d'une structure à deux tiroirs, appuyée sur quatre montants à doubles traverses, terminés par un enroulement circulaire posé sur un petit sabot rectangulaire.

Les quatre faces du cabinet sont encadrées d'une frise d'ébène, ornée de clous hémisphériques, tout comme les contours des tiroirs. L'avant de chaque tiroir est décoré de deux lions assis et face à face, formant une composition parfaitement symétrique au dessin synthétique et schématique de part et d'autre de la platine de la serrure. Ces animaux ont les yeux rehaussés d'ivoire, comme s'ils brillaient malicieusement, surveillant quelque chose ou quelqu'un.

Le dessus du meuble est constitué d'une décoration en tapis, où se démarque le médaillon central arborant les lettres sacrées IHS (*Jesus Hominum Salvator* — « Jésus Sauveur des Hommes ») et les insignes de la Compagnie de Jésus — la Croix et les trois clous de la crucifixion —, éléments ponctués de cinq étoiles rayonnantes en ébène au noyau blanc d'ivoire. Ce registre est délimité par deux cercles concentriques, qui le séparent d'un champ rectangulaire orné de rinceaux. Tout autour se déploie une large bordure, inscrite



The lateral panels repeat the top decorative motifs, in this instance centred by finely scalloped and pierced oval gilt copper medallions, from which hang the box oval ring handles.

The back elevation is centred by a circle divided in four equal sections with palms converging to its centre, its decorative composition forming a rosette that alternates fleurs-de-lis and palms. The large ground is peripherally framed by two mirrored arches of identical elements and enclosed by the plain ebony band.

The cabinet lower section, the stand or table, is defined by a rectangular top, of mild peripheral protruding shoulder — into which the box fits — with corners protected by fine scalloped and pierced hardware. It rests onto a two drawer case of ebony frames and stiles adorned by rounded copper tacks. The drawer fronts are decorated with face to face seated lions amongst phytomorphic scrolls, while the sides are centred by lion heads surrounded by identical foliage motifs.

The four mildly diverging square section legs, joined by double stretchers, are decorated by pairs of opposing fleur-de-lis buds alternating with small circles, terminating in a mythical scalloped and pierced marquetry *Jatāyuh* vulture rolling on itself, one of its talons standing out from the stand foot.

Cabinet typologies originating from Portuguese controlled territories in India can be divided in two groups¹, both autochthonous reinterpretations of European prototypes forms and functions.

A more compact one whose stand rests on *Nagini*², fertility and prosperity deities, guardians of treasures and protectors of sailors, commonly depicted with women's heads and torsos, touching their breasts and with serpent shaped lower limbs, in a decoration densely filled by secant circles, known as *Diaprés*, in a characteristic *horror vacui* of Persian origin; and another group of forms and decoration similar to the cabinet herewith described, which is closer to its European made counterparts.

¹ Amin Jaffer, *Luxury Goods from India — The Art of The Indian Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 57.

² <https://www.girlmuseum.org/mythological-girls-nagini-manasa/>

entre deux bandes lisses, contenant le même type d'éléments décoratifs végétaux et montrant, au centre de chaque côté, une tête de lion de face et, dans les coins, une fleur de lys stylisée. Ce tapis décoratif est entouré d'une large bordure lisse en ébène.

Les faces latérales reprennent le même motif décoratif que celui du dessus. Le centre de la composition est occupé par un médaillon ovale en cuivre doré, richement découpé pour dessiner une ornementation en rinceaux, où est fixée la poignée latérale du meuble.

La face arrière du meuble présente en son centre un cercle divisé en quatre parties égales, contenant chacune une palmette qui converge vers le centre. Tout autour du cercle s'alternent fleurs de lys et palmettes, formant une rosace. Cette composition est entourée par un ovale périphérique qui reprend les mêmes éléments et elle se termine par une bordure lisse en ébène.

Le corps inférieur du meuble — la table et le piètement — comporte un plateau rectangulaire au pourtour légèrement saillant — dans lequel s'emboîte le corps supérieur —, dont les angles sont protégés par des ferrures richement découpées et ajourées. Ce plateau repose sur une structure comportant deux tiroirs encadrés par une bordure d'ébène ornée de clous à tête ronde en cuivre. La face avant des tiroirs est décorée de lions assis et face à face, au milieu de rinceaux, alors que leurs faces latérales sont ornées au centre de la tête du même animal, entourée d'éléments végétaux similaires.

Cette structure s'appuie sur quatre pieds à la section rectangulaire, légèrement divergents et réunis par des doubles traverses. Ces éléments sont décorés par une succession de deux boutons de fleurs de lys dos à dos alternant avec des petits cercles. Les pieds du meuble sont terminés par un fabuleux *Jatayu* enroulé sur lui-même, découpé, ajouré et marqueté, dont l'une des serres orne le sabot du meuble.

Il existe deux ensembles de meubles-cabinets originaires d'Inde sous domination portugaise¹, tous deux constitués de

¹ Amin Jaffer, *Luxury Goods from India — The Art of The Indian Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, p. 57.



Extant contemporary writings and inventories do sometimes refer to the famous cabinets made in ‘the fashion of Germany’³ in the 1600s, which have close similarities with Spanish *bargueños* or *vargueños*, both in terms of shape and inlaid decoration (*taracea granadina*), well within the scope of mudéjar art⁴, which, as we well know, was well rooted in its contemporary Portuguese art.

Indo-Portuguese cabinets however, differ from these Western roots for the absence of the fall front, whose inner surface was used for writing, as well as for the recurrent use of exotic timbers such as ebony, teak and sissoo.

In this specific cabinet the stand reminds us of the often mentioned ‘Philippine’ table of diverging legs joined by X shaped fasteners, which corresponded to the matching supporting stands for the above mentioned *bargueños*; or even the ‘Savonarola’ type table of ‘S’ shaped legs that will evolve into what became known as ‘Iberian lyre foot’⁵.

These did certainly figure amongst the earliest models, artistically placed between Renaissance and Mannerism, taken by the Portuguese to the Orient. It’s nonetheless important to refer that the decorative principle of mudéjar cabinets was not totally unfamiliar to the local cabinet makers, in virtue of their Islamic essence.

Identical materials and decorative motifs emerge in various furniture pieces extant in Goa, mostly vestment chests or other related typologies. Based on comparative studies, the art historian Pedro Dias imputes to this region, the origin of a large group of objects of identical characteristics that includes cabinets, cupboards and centre and writing tables and amongst others⁶.

The chronicler Diogo do Couto (1542 – 1616), who lived in India for approximately fifty seven years of his life and studied and observed first-hand, life in those faraway lands, refers in his work ‘Soldado Prático’ that on the ground floor of the houses of

réinterprétations locales des formes et des fonctionnalités de prototypes européens.

Le premier ensemble inclut des meubles plus compacts dont le corps inférieur repose sur des *Naginis*², déesses de la fertilité et de la prospérité, gardiennes de trésors et protectrices des marins, habituellement représentées avec une tête et un torse de femme se touchant la poitrine et une partie inférieure en forme de serpent. Ces pièces sont intégralement décorées de cercles concentriques ou « diaprés », manifestant l’*horror vacui* caractéristique d’influence perse. Les meubles du second ensemble présentent une forme et une décoration similaire à celles de notre cabinet, et se rapprochent davantage des modèles européens.

Les documents et les inventaires de l’époque mentionnent les célèbres cabinets du XVIe fabriqués « à la manière allemande »³, qui présentent également des ressemblances avec les *bargueños* ou *vargueños* espagnols de par leur forme et leur décoration incrustée (*taracea granadina*) de style mudéjar⁴, notamment enracinée dans l’art portugais de la même époque.

Les cabinets indo-portugais se distinguent toutefois de ces pièces occidentales par l’absence d’abattant qui servait également de table d’écriture, ainsi que par leur recours habituel à des bois exotiques, comme l’ébène, le teck et le sesham.

La forme du piètement de ce cabinet rappelle la « table philippine » et ses pieds divergents, reliés par des barres de fer en X, et qui formaient le support des *bargueños* mentionnés ci-dessus. On pense également à la table de type « savonarola », appuyée sur des montants en forme de double S, qui évolua pour donner lieu à la table ibérique « en pied de lyre »⁵. Ces dernières, artistiquement situés entre la Renaissance et le Maniérisme, s’inscrivent certainement parmi les premiers modèles emmenés par les Portugais en Orient.

³ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval (1611)*, edição de J. H. da Cunha Rivara & A. de Magalhães Basto, Porto, 1944, vol. II, p. 185.

⁴ Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, IMAGINALIS, 2013, p. 271.

⁵ Francisco E. Oliveira Martins, *Mobiliário Açoriano; elementos para o seu estudo*, cit. p. 74.

⁶ Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português, (...)*, pp. 71 – 82 e 276 – 285.

² <https://www.girlmuseum.org/mythological-girls-nagini-manasa/>

³ *Viagem de Francisco Pyrard de Laval (1611)*, édition de J. H. da Cunha Rivara & A. de Magalhães Basto, Porto, 1944, vol. II, p. 185.

⁴ Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, IMAGINALIS, 2013, p. 271.

⁵ Francisco E. Oliveira Martins, *Mobiliário Açoriano; elementos para o seu estudo*, cit. p. 74.



the Treasurers and Tax Officers in Goa there were shops where turners and carpenters made ‘marquetry cabinets’⁷. At the time Goa, the capital city of the Portuguese territories in India had become a major centre for the production of luxury goods that were sold in its main street, the ‘Rua Direita’, the most important trading thoroughfare in the city, with street facing shops and stores on the lower floors of most two and three story buildings⁸.

By analysing the faunal elements portrayed in the decoration of this cabinet — the lion and the *Jatāyuh* vulture, of concise and schematic outlines — it seems likely that they were deliberately selected and combined for their apotropaic role in protecting and precious objects that were safe kept in the various drawers of this cabinet.

The lion appears repeatedly inlaid, both in pairs and face to face as well as in individual head depictions. Considered the ‘king of animals’ since time immemorial the lion stands as apanage of

Le principe décoratif des cabinets mudéjars n’était d’ailleurs pas totalement étranger aux artisans locaux, en raison de ses racines islamiques.

Le même type de matériaux et de décoration surgit sur plusieurs pièces de mobilier produites à Goa, pour la plupart des coffres de sacristie et autres meubles similaires. Suite à son analyse comparative, Pedro Dias attribue à cette région l’origine d’un vaste ensemble d’objets, dont des cabinets, des armoires, des tables-buffets et des tables à écrire, entre autres, présentant des caractéristiques identiques⁶.

Le chroniqueur Diogo do Couto (1542–1616), qui vécut cinquante-sept ans en Inde et qui se pencha sur la vie dans la région à son époque, mentionne dans son ouvrage *Soldado Prático* qu’au rez-de-chaussée des maisons des *Vedores da Fazenda* (administrateurs des comptes) de Goa il y avait des ateliers où des tourneurs et des menuisiers fabriquaient des « écritoires marquetés »⁷. À l’époque, Goa, capitale de l’État portugais de l’Inde, était devenue

⁷ Diogo do Couto ‘Soldado Prático’, ed. Ana Maria Garcia Martin, Coimbra, Angelus-Novus — Centro de Literatura Portuguesa, 2009; Apud IDEM, pp. 112–114.

⁸ IDEM, *Ibidem*.

⁶ Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Portugues, (...)*, pp. 71–82 e 276–285.

⁷ Diogo do Couto «Soldado Prático», éd. Ana Maria Garcia Martin, Coimbra, Angelus-Novus — Centro de Literatura Portuguesa, 2009; Apud IDEM, pp. 112–114.



strength and nobility. The Asian lion, known in Sanskrit as *simba*, was adopted in Buddhist art as protective figure of Dharma (cosmic law and order). In Hinduism it is connected to both Gods and Goddesses, lending its sacred shape to Narasimha, the incarnation of Vishnu's avatar⁹.

Equally present are the inlaid depictions of the coiled Jatâyuh vulture, literally the 'strong wind'. It is Râma's 'devoted bird' and demigod in Hindu mythology. King of vultures in the renowned Indian epic Râmâyana.

Like the lion its main role is to keep evil at bay.

Originating from the meeting between East and West, this rare Indo-Portuguese cabinet, rich in light and shadows contrasts, of European inspired structured clearly propagated by the Portuguese — joins the Goan phytomorphic marquetry decoration to the apotropaic Indian iconography and to the Jesuit insignia of a possible customer.

For its quality and conservation it represents in perfection an artistic archetype of this 17th century typology. ✎ TP

⁹ Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas* (Cat.), Edição Bluebook, 2021, p. 116.

un important centre de production de biens de luxe, vendus dans la rua Direita, principale artère commerciale de la ville, dans des boutiques donnant sur la rue, situées au rez-de-chaussée de bâtiments de deux ou trois étages⁸.

L'étude des animaux utilisés dans la décoration de ce cabinet — le lion et le vautour *Jatayu*, aux dessins synthétiques et schématiques — nous fait comprendre qu'ils ont été délibérément choisis, car ce sont des figures apotropaïques orientales qui s'unissent ici pour protéger les biens précieux contenus dans ce meuble.

Le lion est marqueté dans ses diverses représentations — par paire face à face et tête. Depuis des temps immémoriaux, cet animal est considéré comme le « roi des animaux » et symbolise la force et la noblesse. Le lion asiatique, connu en sanscrit sous le nom *simba*, est utilisé dans l'art bouddhiste comme figure protectrice du dharma (loi cosmique et ordre). Dans la religion hindoue, il est rattaché aux dieux et aux déesses et donne sa forme sacrée à Narasimha, incarnation de l'un des avatars de Vishnou⁹.

Les figurations du vautour *Jatayu*, littéralement « souffle fort », enroulé sur lui-même, sont également incrustées. C'est l'oiseau dévot de Râma, conçu comme un demi-dieu dans la mythologie hindoue, roi des vautours dans la célèbre épopée indienne, le *Râmâyana*. Tout comme le lion, c'est une figure protectrice contre le mal.

Fruit de la rencontre entre l'Orient et l'Occident, ce rare cabinet indo-portugais rempli de contrastes, d'ombre et de lumière, à la structure d'influence européenne — clairement transmise par le biais des Portugais — associe les marqueteries goanaises phytomorphes, les figures apotropaïques d'origine indienne et les insignes jésuites de l'éventuel commanditaire.

Sa qualité et son état de conservation en font l'archétype artistique parfait de cette typologie de meubles du XVIIe siècle. ✎ TP

⁸ IDEM, *Ibidem*.

⁹ Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal — Um Tempo de Confluências Artísticas* (Cat.), Bluebook, 2021, p. 116.

026. FALL-FRONT WRITING CABINET

Teak, ebony, ivory, green-dyed bone, brass, and iron;
gilt copper fittings
India, Gujarat, late-16th century
Dim.: 34.0 × 49.0 × 35.5 cm
F1326



This important Gujarati fall-front writing box, copying a European prototype, was made for the Portuguese market in the second half of the sixteenth century. Its unusual iconography, including not only Portuguese figures engaging in hunting pursuits but also others on horseback, is a particularly illustrative testimony of the Portuguese presence in the western coast of India.¹

Made from teak (*Tectona grandis*), it is veneered in East Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) and ornamented with ivory and green-dyed bone inlays. Its wrought iron fittings include two heavy side handles, lock escutcheons shaped as double-headed eagles or *gandabherunda* — Hindu mythological bird believed to be endowed with magical strength that wards off evil and protects the box contents — and drawer pulls.²

¹ On the subject of these productions see: Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 10–58.

² For a similarly decorated writing box of this same production, at the Victoria and Albert Museum, London collection (inv. 122–1906), see: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; and Hugo Miguel Crespo, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.

026. ÉCRITOIRE

Teck, sesham, ivoire, os teint en vert et fer ;
ferrures en fer
Inde, Gujarat, fin du XVIe siècle
Dim.: 34,0 × 49,0 × 35,5 cm
F1326

Cette rare et importante écritoire à abatant a été produite au Gujarat pour le marché portugais dans la seconde moitié du XVIe siècle, suivant le modèle européen. Elle constitue un témoignage fondamental de la présence portugaise sur la côte occidentale de l'Inde en vertu de sa rare iconographie qui représente des Portugais chassant en plein air, mais aussi à cheval.¹

Comportant une structure en teck (*Tectona grandis*), elle est recouverte d'une fine plaque de *sesham* (*Dalbergia latifolia*) et décorée d'incrustations en ivoire et en os teint en vert.

Les ferrures en fer forgé incluent deux lourdes poignées latérales, les platines des serrures de la face avant et du tiroir central, 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 —, ainsi que les poignées des tiroirs.²

La décoration des faces extérieures et de l'intérieur de l'abatant est en tapis. Elles sont ornées de scènes figuratives dans le champ central, entouré d'une large bordure de rinceaux formés de rosettes à huit pétales et de feuilles en forme de virgule, motifs typiques de cette production du Gujarat. Le champ central se

¹ À propos de ces productions, voir Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 10–58.

² Pour une écritoire de la même production à la décoration similaire, conservée dans la collection du Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 122–1906), voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; et Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.





The outer elevations, as well as the inner fall-front surface, follow a carpet-like decorative composition of central figurative scenes framed by a wide border of floral scrolls, eight-petaled rosettes and comma-shaped leaves, typical of this Gujarati production. The front panel and the inner fall-front, share the same iconography arranged in two registers.

The upper section, densely filled with flowering trees, portrays male figures in Portuguese attire arranged symmetrically: the figures, dressed in long-sleeved jerkins (*roupetas*), baggy pants, linen ruff collars and tall hat, sit on chairs holding glasses of wine, each flanked by servants in similar costume and holding spears. The top and sides depict stylistically similar scenes but featuring Portuguese on horseback accompanied by local servants in Islamic attire, in the upper register, and pairs of hares in the lower section.

The lower register depicts a hunting scene among flowering trees teeming with leaves and birds: two Indian antelopes, known as blackbucks (*Antilope cervicapra*), run from a Bengal tiger (*Panthera tigris tigris*), which in turn is chased by a hunter dressed in Islamic fashion — *jama* (coat), *pay-jama* (tight-fitting trousers), *patka* (waist sash) and *kulahdar* (small turban) — who aims at the tiger with a bow and arrow.

The back, similarly segmented in two registers, the lower featuring hares, portrays two face-to-face couples in Islamic attire, a detail probably highlighting the nuptial nature of this type of box.

When open, the cabinet reveals eight drawers arranged in four ranks, mimicking nine, the larger central squared drawer

divise en deux registres, qui sont identiques sur les deux faces de l'abattant.

Sur le registre supérieur de l'abattant, totalement rempli d'arbres fleuris, se détachent des figures de Portugais disposées en symétrie — deux hommes portant une veste, un pantalon large, un grand col et un chapeau haut, assis sur une chaise, un verre de vin à la main ; derrière eux, leur serviteur, habillé d'un costume du même genre et empoignant une lance. Le registre inférieur présente une scène de chasse au milieu d'arbres fleuris remplis de feuilles et d'oiseaux : deux antilopes indiennes, ou antilopes cervicapres (*Antilope cervicapra*), en fuite, poursuivies par un tigre du Bengale (*Panthera tigris tigris*), qui est, à son tour, suivi par un chasseur en costume islamique local — *jama* (veste longue), *pay-jama* (pantalon moulant), *patka* (longue ceinture) et *kulahdar* (petit turban) — visant l'animal avec son arc.

Les faces supérieure et latérales présentent des scènes similaires. Sur la partie supérieure, des Portugais à cheval, suivis de leurs serviteurs locaux, habillés selon la mode islamique ; sur la partie inférieure, des couples de lièvres en vis-à-vis.

La face arrière reproduit le registre inférieur contenant les lièvres, mais est ornée, sur le registre supérieur, de deux couples face à face, en costume islamique, témoignant probablement du caractère nuptial de ce type d'objet.

L'écritoire comporte huit tiroirs — mais qui en simulent neuf — disposés sur quatre rangées et entourant un tiroir central, de plus grande taille, à serrure individuelle. La décoration incrustée de la face avant des tiroirs présente des plantes fleuries et des



fitted with individual lock. The drawer fronts inlaid decoration consists of flowering bushes flanked by facing hares; and similarly to the decoration on the front and interior sides of the fall-front, it includes green-dyed bone inlays lending greater sophistication and contrast to the decoration.

Alongside table and dais cabinets, the present writing box is modelled after a European prototype that ranked amongst the most prestigious sixteenth century pieces of storage furniture. The hinged fall-front, when open, would create a writing surface, while the many drawers gave access to what was kept in its multiple compartments, including writing paraphernalia. This type of furniture was prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households and portable pieces of furniture of this type were a basic requirement for European officials, merchants and traders living and travelling in Asia.³ Objects of this type made with exotic and expensive raw materials, such as ebony, were much admired and avidly sought after in Europe, due to their appealing design as well as technical perfection. The production of this type of furniture was based in north-western India, namely in Gujarat. ✎ HC

³ See: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; and Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.

lièvres en vis-à-vis. Comme sur la face avant de l'objet et l'intérieur de l'abattant, elle inclut des incrustations en os teint en vert, donnant lieu à une marqueterie plus riche et plus contrastée.

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 tiroirs contenaient le matériel prévu à cet effet. 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. La production de ce type de mobilier était avant tout centrée au nord-ouest de l'Inde, notamment dans la région du Gujarat. ✎ HC

³ Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, p. 18; et Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.

027. WRITING BOX

Teak, East Indian rosewood, and ivory; iron fittings
 India, Gujarat, late-16th / early-17th century
 Dim.: 42.0 × 60.5 × 42.5 cm
 F1251

027. ÉCRITTOIRE

Teck, sesham et ivoire; ferrures en fer
 Inde, Gujarat, XVIe–XVIIe siècle
 Dim.: 42,0 × 60,5 × 42,5 cm
 F1251



Modelled after a well-known European prototype known in Germany as a *schreibtisch*, or ‘writing desk’, which ranked among the most prestigious typologies of 16th century storage furniture, this fall-front teak (*Tectona grandis*) made writing box, is veneered in East Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*) and decorated with ivory inlays. Its iron fittings include two side handles, a double-headed eagle shaped lock plate, the *gandabherunda* — Hindu mythological bird endowed with magical strength and, in this instance, with power to ward off evil and protect the box precious contents—and another similarly shaped lock plate fitted to the central inner drawer. The hinged fall front opens to reveal a writing surface and an arrangement of 14 drawers distributed over four tiers, each featuring a delicately turned ivory pull knob.¹

¹ For a similarly decorated writing box of this same production, from the collection of the Victoria and Albert Museum, London (inv. 122–1906), see Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; and Hugo Miguel Crespo, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.

Belle écritoire de grande dimension à abattant à rabattre et structure en teck (*Tectona grandis*), recouverte d’une fine plaque de sesham (*Dalbergia latifolia*) et décorée d’incrustations en ivoire.

Les ferrures en fer incluent deux poignées latérales, 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 contre des individus sans scrupules — que l’on retrouve aussi sur le tiroir intérieur central, ainsi que les poignées des tiroirs.¹

L’abattant à rabattre sert de table d’écriture et les tiroirs contiennent le matériel prévu à cet effet.

Les faces extérieures (et l’intérieur de l’abattant) sont finement décorées d’une frise d’incrustations en ivoire dessinant des

¹ On trouve une écritoire de la même production avec une décoration similaire dans la collection du Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 122–1906). Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 44–45, cat. 15; et Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 151, cat. 37.





This type of furniture was highly fashionable in Europe for decorating noble and other high ranking homes, as well as essential in the daily lives of state officials, merchants and traders based throughout the Orient. Mainly produced in north-western India, namely in Gujarat², using exotic and highly valued raw materials, such pieces were much desired in Europe both for their design and for their technical achievement.

The outer surfaces, as well as the inner fall front, feature complex decorative compositions with figurative designs, framed by wide borders of floral scrolls framed by ivory friezes. On the front and top local Islamic-style hunting and falconry scenes: two elephant riding princes, each with his own servant carrying a billowing banner, flank a central tree with stylised flowers and birds. In addition to these the mirrored composition includes other male figures holding birds of prey and smaller flowering trees. These are crowned by mythical birds, or *simurgh*, holding diminutive elephants. On the side elevations and on the inner fall-front surface, compositions with similar trees, flanked by Bengal tigers (*Panthera tigris tigris*) in the former, and by Islamic hunters attired in *jama* (coat), *pay-jama* (tight-fitting trousers), *patka* (waist sash) and small turbans (*kulahdar*) in the latter instance.

The drawer front panels are characterised by flowering bushes and birds set in perfect symmetry, excepting the central which features a large bush emerging from a vase equally flanked by birds. The writing box rear surface is simply decorated with a large Timurid-style ivory framed cartouche within a double filleting border, highlighting the beauty of the densely patterned rosewood veneers. ✍ HC

² See Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; and Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.

enroulements floraux tout le long des arêtes, tandis que les panneaux centraux arborent des scènes figuratives complexes. La face avant et le plateau supérieur sont ornés de scènes de chasse et de fauconnerie à caractère local, islamique : on y voit, de part et d'autre d'un grand arbre exhibant des fleurs stylisées et des oiseaux, deux princes montés chacun sur un éléphant et faisant les cornacs (*mahouts*), accompagnés d'un serviteur portant un drapeau. Le reste de la composition en miroir inclut des personnages tenant des oiseaux de proie et deux arbres fleuris de plus petite taille.

Sur la face supérieure de l'écritoire, les plus petits arbres sont surmontés d'oiseaux mythiques *simurgh* agrippant des éléphants entre leurs serres ; sur les faces latérales, l'arbre central est entouré par deux tigres du Bengale (*Panthera tigris tigris*).

La scène ornant l'intérieur de l'abattant est composée de trois arbres entourés de chasseurs islamiques portant *jama* (veste longue), *pay-jama* (pantalon moulant), *patka* (longue ceinture) et petit turban (*kulahdar*).

La boîte contient quatorze tiroirs disposés en quatre rangées entourant un tiroir central, de plus grande taille. Alors que la décoration incrustée des plus petits tiroirs présente des plantes fleuries et des oiseaux disposés symétriquement, le tiroir central arbore une grande plante épanouie placée dans un vase entouré d'oiseaux.

La face arrière est simplement ornée d'une grande cartouche de style timouride dessinée d'un fin filet d'ivoire et d'une bordure composée de deux bandes simples, dépourvues de décoration, mettant ainsi en valeur la beauté des veines du bois de sesham.

Cette écritoire est la copie d'un modèle européen, un objet portatif connu en Allemagne sous le nom de *schreibtisch* ou « secrétaire », ayant conquis la première place parmi les plus prestigieuses pièces de mobilier de rangement du XVIe siècle.

Ce type de mobilier de luxe se trouvait principalement dans les demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie et était devenu indispensable aux fonctionnaires européens, aux marchands et aux négociants qui vivaient et voyageaient sur le continent asiatique. Des pièces de ce type ont été produites en Asie dans des matériaux exotiques et luxueux. Elles étaient très admirées et avidement recherchées en Europe, en raison de leur forme, mais aussi de leur perfection technique. La production de ce type de mobilier était avant tout centrée au Nord-Ouest de l'Inde, notamment dans la région du Gujarat.² ✍ HC

² Voir Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, p. 18; et Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 172–191, cat. 16.



028. TABLE TOP CABINET

Teak, ebony, East Indian rosewood, ivory, and dyed bone;
gilded copper fittings

Portuguese State of India Northern Province, probably
Thane, Bombay (Mumbai), late-16th century

Dim.: 25.0 × 40.0 × 29.0 cm

F1307



Ebony (*Dyospirus ebenum*) veneered, teak (*Tectona grandis*) cabinet of sumptuous East Indian rosewood (*Dalbergia latifolia*), teak, ivory and green dyed bone inlaid decorative compositions, fixed to the box structure by small brass pins.

Modelled after European prototypes, these 16th century portable cabinets ranked amongst the most valued furniture of their age. With four drawers stacked over three tiers, each with its own lock, but simulating nine for symmetry, this type of box was destined to store a myriad of objects such as documents, writing paraphernalia, jewels or other valuable treasures. Its scalloped and pierced gilt copper fittings, comprising eight corner brackets, two side handles and nine lock escutcheons, are characteristic of contemporary Goan furniture production. In addition to these elements, the cabinet's front is also ornamented by parallel and transversal rows of equidistant dome-shaped gilt copper tacks.

The dense and sophisticated marquetry decorative motifs, consisting of symmetrical designs of flowers and foliage, repeated

028. CABINET DE TABLE

Teck, ébène, sesham, ivoire et os teint en vert ;
ferrures en cuivre doré

Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde,
probablement Thana, Bombay (Mumbai), fin du XVIe siècle

Dim.: 25,0 × 40,0 × 29,0 cm

F1307

Le présent cabinet de table, à la structure en bois de teck (*Tectona grandis*), luxueusement recouvert d'une fine couche d'ébène (*Dyospirus ebenum*) et décoré d'incrustations en sesham (*Dalbergia latifolia*), teck, ivoire et os teint en vert, toutes fixées au moyen de petites épingle en laiton, donnant lieu à un somptueux ouvrage de marqueterie, est la réplique formelle d'un prototype européen, considéré comme l'un des meubles de rangement les plus appréciés du XVIe siècle.

Il contient cinq tiroirs — qui en simulent neuf, disposés en trois rangées — munis de cinq serrures donnant accès à l'intérieur des compartiments, où l'on rangeait des documents, des outils d'écriture, du papier, voire des bijoux et autres objets de valeur.

Les ferrures en cuivre doré incluent huit cornières, des poignées latérales et neuf platines de serrure découpées et ajourées, caractéristiques de la décoration des meubles produits à Goa. Ce cabinet est par ailleurs décoré de clous en cuivre doré à tête hémisphérique qui dessinent le pourtour de la face avant et parcourent les contours des tiroirs.



on each real and simulated drawer front, expand into large carpet-like compositions on the cabinet's lateral and rear elevations. Evolving from a central field with flowering vases set in symmetry, from which emerge a profusion of branches of Iranian origin, with foliage and stylised flowers, star-shaped rosettes and fan-shaped carnations interspersed with long-tailed birds, this exuberant, yet harmonious arrangement is achieved by the combination of the various exotic timbers with the ivory and green dyed bone elements. A narrow border of hexafoil rosettes alternating teak and ivory, frames these large panels.

On the top surface an additional carpet-like composition, in this instance featuring a wide border of floral and foliage scrolls combined with large, star-shaped rosettes and frilled carnations, with *nagini* at the corner angles. In the smaller central frame an exuberant flower vase, from which sprout carnations.

Luxurious furnishings were essential items in the decorating of the European elite's homes, and exotic portable table top cabinets such as this, were also indispensable in the daily lives of European officials and others settled or travelling in Asia.¹ Small yet expensive, these objects were made with exotic and valuable raw materials, and much admired and desired in Europe, for their perceived sophistication and technical accomplishment.

Given that extant 16th century Portuguese records refer the village of Thane — now absorbed by metropolitan Mumbai

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

L'abondante décoration marquetée est constituée de motifs floraux symétriquement disposés à l'avant des tiroirs, sous forme de fleurs et de feuilles stylisées. La richesse de l'ornementation provient de l'usage de différents bois exotiques pour les incrustations, comme le sesham et le teck, mais aussi l'ivoire et l'os teint en vert, ressortant sur le fond sombre de l'ébène.

Les faces latérales et arrière présentent une organisation en tapis, avec un large champ central où figure un vase fleuri formant une composition symétrique, entourée d'une fine frise de rosettes à six pétales alternativement en teck et en ivoire. De ces vases — thème d'origine perse — émerge une profusion de branches remplies de fleurs stylisées, petites roses étoilées et œillets aux pétales dentelés en forme d'éventail ou découpés, sur lesquelles reposent des oiseaux à longue queue.

Le dessus de l'objet, également en tapis mais entouré d'une large bordure mêlant rinceaux, exubérantes rosettes en forme d'étoile, œillets aux pétales dentelés et *nagini* dans les coins, comporte un champ central orné, lui aussi, d'un vase fleuri.

Pièces essentielles du mobilier des demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie en Europe, les écritoires et les cabinets portatifs comme celui-ci représentaient des objets fondamentaux pour les fonctionnaires, les marchands et les négociants européens qui vivaient et voyageaient en Asie.¹ 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 XV^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 ce cabinet de table à cette localité, qui faisait à

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



(Bombay) — as a place renowned for its large community of Muslim craftsmen that produced precious marquetry furniture, it is possible that this cabinet might have originated from that production centre, then located in a Portuguese ruled territory.

This table cabinet belongs to an exceptional and exclusive group of rare early furniture, made for the Portuguese market, which has only recently been identified in regards to its geographical origin, decorative inspirational sources (Iranian, Ottoman and European) and historic production context.² HC

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

l'époque partie de la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde.²

Ce cabinet 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.³ HC

² À propos de Thana sous la domination portugaise, voir Sidh Losa Mendiratta, «Two Towns and a Villa. Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structure of Three Indo-Portuguese Settlements in Northern Province of the Estado da Índia», in Yogesh Sharma, Pius Malenkandathil (éd.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

³ Voir Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15; et Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal. Um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, pp. 88–104.

029. A COVERLET OR WALL HANGING

Cotton and silk

Indo-Portuguese, possibly Bengal

1st-quarter of the 17th century

Dim.: 290.0 × 215.0 cm

F1290

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 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

¹ João de Barros, *Ásia — 4 Décadas*, Livre 9, Chap. I, Lisbon, 1946, p. 503.

² IDEM, *Ibidem*.

029. COURTEPOINTE (OU TENTURE)

Coton et soie (Bombix mori)

Indo-portugaise – probablement du Bengale

1ère moitié du XVIIe siècle

Dim.: 290,0 × 215,0 cm

F1290

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 bordures 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 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

¹ João de Barros, *Ásia — 4 Décadas*, Livre 9, Chap. I, Lisbonne, 1946, p. 503.

² IDEM, *Ibidem*.



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 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.

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 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 ramage 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 sinueuse 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.

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*, demigoddesses 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 models³. The perfect symmetry of the

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 Koln Weimar, 2016, p. 91.

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'écailles, une iconographie qui peut être le fruit de la fusion entre des gravures européennes et des êtres de la mythologie indienne, comme les *nagini*, 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 sinuose 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 européens³. La parfaite symétrie de cette courtepointe n'est interrompue que par le pélican central, qui domine et ressort de la

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 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.

pattern is only interrupted by the central pelican that becomes dominant and unavoidable, hence reducing the decorative program, not only 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 propaganda⁴.

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. n.º 112 Tc.). ➤ TP

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 Péninsule⁴.

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.º 112 Tc.). ➤ TP

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 246.

⁴ IDEM, *Ibidem*, p. 246.



— CEYLON SINHALESE-PORTUGUESE IVORIES

Sino-Portuguese relations had their origins in the trade and commerce of private Portuguese merchants, along the coastal regions of Asia and in the geographically strategic ports such as Malacca, Canton and Fujian, in the early part of the 16th century during the Ming Dynasty (1368–1644). These relations flourished with the establishment of the Portuguese in Macau in 1544, which facilitated the easy access to continental China. Alongside the trade and commerce, missionaries, especially the Jesuits, dedicated themselves to the spiritual conquest of China resulting in closer contacts with the local communities and ultimately an introduction to the Court of Peking.

In the 16th century, during the Ming Dynasty, China had become the center of the dialogue of artistic cultures and religious syncretism, between Christianity and the two principal religions, the Buddhism and Taoism. The confluence of the streams of dialogue and artistry combined techniques, styles and themes with the availability of a diversity of precious materials, where the crafting of small portable pieces in ivory, a skill that had reached its apex with the carvings of Chinese deities was used for producing equally fine pieces for the Christian faith, principally from workshops in Fujian province.

The brilliance of these ivory pieces created by indigenous craftsmen, is exemplified by the fact they managed to subtly imbue these works with a Chinese flavour while working in the style the commissioning missionaries required, essentially one drawn from European statuary and engravings yet paying respect to the extant representations of sacred Chinese subjects. Examples of this affinity between Buddhist and Christian imagery are the

ivory sculptures of the Virgin and Child that have strong parallels with the Chinese goddess Guanyin, commonly depicted as a maternal figure holding a child in her lap, helping to integrate Christian ideology into the Sino-Portuguese iconography, devoted to the Virgin Mary.

It was the habit of the European missionaries to use visual aids, through art, to explain the Holy Scriptures, to question the Catechism through imagery and to convert the heathen by selecting iconic statuary to best serve these aims. It was through this that the representations of Virgin Mary and the Baby Jesus, *Salvator Mundi*, who according to Matteu Ricci, functioned as ‘the standards of the mission to disseminate Christianity throughout the New World’, the testimony to this being the pictures Ricci presented to the Emperor Wanli in 1601, depicting the Virgin and the Baby Jesus. ↪

— CEYLAN

IVOIRES CINGHALO-PORTUGAIS

Les relations sino-portugaises s'établirent au début du XVI^e siècle avec le commerce des marchands privés portugais dans les régions côtières d'Asie, dans des ports à la localisation stratégique tels que Malacca, Canton ou dans la province de Fujian, durant la dynastie Ming (1368 – 1644). Ces relations connurent un grand essor avec l'établissement des Portugais à Macao (1554), qui facilita l'accès à la Chine continentale. En même temps, les missionnaires — et notamment les Jésuites — se consacraient à la conquête spirituelle de la Chine, se rapprochant ainsi des communautés locales et ayant même réussi à s'installer à la cour de Pékin.

Au XVI^e siècle, la Chine Ming devint le théâtre d'un dialogue interculturel et artistique marqué par le syncrétisme religieux entre le Christianisme et les principales religions, le Bouddhisme et le Taoïsme. Ces chemins d'échanges et de confluence artistique associaient les techniques, les styles et les thèmes, tout en utilisant des matériaux divers. Le travail de la taille des sculptures en ivoire de petites dimensions, transportables, qui concernait une bonne partie de la production des divinités chinoises, fut parallèlement mis au service du culte chrétien, dont les pièces étaient en grande majorité fabriquées dans les ateliers de la province de Fujian.

L'excellence des sculpteurs d'ivoire locaux se perçoit dans la manière dont ils parvenaient à imprégner d'un subtil style chinois des pièces qui correspondaient, pour la plupart, à des reproductions de modèles européens — gravures et objets — qui servaient de références aux commandes des missionnaires chrétiens. Les pièces obtenues semblaient en effet avoir absorbé les modèles de représentations de la mystique chinoise. Ce contexte d'affinité entre images chrétiennes et bouddhistes est parfaitement illustré

par les sculptures en ivoire de la Vierge à l'Enfant, substituant la déesse Guanyin — une représentation de la maternité, tenant l'enfant dans ses bras, qui inaugure l'iconographie sino-portugaise consacrée à la Vierge Marie.

Les missionnaires européens avaient coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme. Pour atteindre leur but, ils choisissaient les modèles iconographiques les plus adaptés. Outre la Vierge Marie, la représentation de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* servit aussi d'étendard du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les *Nouveaux Mondes*, comme en témoignent les peintures que le missionnaire jésuite Matteo Ricci lui-même apporta à l'Empereur Wanli en 1601 : deux images de la Vierge et une du Christ *Salvator Mundi*. ➤

030. BABY JESUS SALVATOR MUNDI

Polychrome and parcel-gilt ivory
Sinhalese-Portuguese, early-17th century
Height: 42.0 cm
F1182

Provenance: P.C. and A.P.T. collection, Lisbon

030. ENFANT JÉSUS SALVATOR MUNDI

Ivoire taillé, polychrome et doré
Cinghalo-portugais, début du XVIIe siècle
Hauteur: 42,0 cm
F1182

Provenance: Collection P.C. et A.P.T., Lisbonne

A partially painted and gilt elephant ivory sculpture of the Child Christ as *Salvator Mundi*, standing on a large orb, symbolising sovereignty over the world. The figure raises His right hand in blessing, while holding in the left, a later silver long staff cross.

On account of its iconography and stylistic features, the present figure belongs to a second, well defined group of Ceylonese ivory carvings conceived for private Christian devotion, being a particularly fine Mannerist example. It incorporates some of the most important features of this imagery: an egg-shaped globe, which contrary to other more common examples, is carved separately from the figure — a characteristic of later Goan devotional carvings, and a clenched left fist for holding a staff cross.

Albeit carved in two sections, and apart from the typically Ceylonese rendition of the Child's face, ears and Buddha-like hair curls, the figure's origin is unmistakable on the basis of the rare engraved orb decoration: bands of wavy foliage scroll motifs, carved in deep low relief and coated in gold leaf, a type of decorative detail which, even though unknown in surviving devotional ivory sculptures, is present on some rare ivory caskets from Ceylon intended for the Portuguese court. Such is the case of a recently published casket dating to the second-half of the 16th century, one other, possibly from the same workshop, in the Távora Sequeira Pinto collection in Oporto, and a box at the Victoria and Albert Museum, London (inv. 205 – 1879).¹

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

Enfant Jésus en Sauveur du Monde (*Salvator Mundi*), délicatement taillé en ivoire d'éléphant partiellement peint et doré, debout sur un globe terrestre, symbole de sa souveraineté sur le monde. Il fait le geste de la bénédiction de la main droite et tient dans sa main gauche un bâton crucifère en argent.

L'iconographie et les caractéristiques stylistiques de la pièce la relient à un groupe bien défini d'œuvres en ivoire taillé, destinées à une dévotion chrétienne privée, dont elle constitue un bel exemple maniériste.

Elle présente ainsi les principales caractéristiques de cette imagerie, notamment le globe en forme d'œuf sous les pieds de l'Enfant. Contrairement à la majorité des pièces de ce genre, le globe est ici sculpté non pas dans la même défense d'ivoire, mais séparément. Cette division en deux sections est une particularité que l'on retrouvera dans les objets dévotionnels en ivoire produits plus tard à Goa.

Bien qu'elle soit formée de deux parties distinctes, l'origine cinghalaise de cette œuvre est indéniable. Elle apparaît dans la représentation typique du visage, des oreilles et des cheveux aux traits bouddhiques de l'Enfant, ainsi que dans la rare décoration gravée sur le globe: des bandes décoratives présentant des motifs végétaux ondulants, taillées en très bas relief et recouvertes de feuille d'or. Ce type de décoration est unique parmi les objets dévotionnels en ivoire connus à ce jour, mais on la retrouve sur un certain nombre de coffrets précieux en ivoire produits à Ceylan, peu nombreux et, pour la plupart, destinés à la cour royale portugaise.

On trouve ainsi des frises gravées identiques sur un coffret d'ivoire de la seconde moitié du XVIe siècle récemment publié,



Curiously the Child's hair was gilded using shell gold (ground gold particles suspended in a liquid medium), rather than gold leaf, a technique seen on Buddhist imagery surfaces when a matte surface was intended.

The long-lasting impression left by devotional Ceylonese ivory carvings made for the Portuguese market, was recorded first-hand by Jan Huygen van Linschoten (1563–1611), author of the famous *Itinerario* published in 1596. While in Goa, in the service of the Portuguese archbishop Vicente Fonseca, the author refers to a Crucified Christ ivory sculpture about forty-five centimetres long, that had been offered to the prelate, as having been produced in such excellent and diligent way that his hair, beard, and face seemed as natural as if that of a living person, and so finely carved, with limbs so well proportioned, that one would fail to see similar pieces made in Europe.

Stemming from an ivory carving tradition promptly exploited by the Portuguese, whether missionaries willing to commission the imagery necessary for the indoctrination of new converts, or state officials in the Portuguese State of India, the production of Catholic cult figures in Ceylon achieved huge fame and prestige all over Asia, having been the starting point and dissemination centre for an industry that, once the island was lost to the Dutch in 1658, was most likely transferred to Goa.² ✎ HC

² On Ceylonese ivory carvings, both secular and religious, see: FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. nos. 12, 18–119, 21–123, 50–152; VASSALLO E SILVA, Nuno, 'Engenho e Primor: a Arte do Marfim no Ceilão'. 'Ingenuity and Excellence: Ivory Art in Ceylon', in VASSALLO E SILVA, Nuno (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 87–141; and SOUSA, Maria da Conceição Borges de, *Ivory Catechisms: Christian Sculpture from Goa and Sri Lanka*, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred Art and Visual Splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.

sur un autre coffret, probablement issu du même atelier, appartenant à la collection Távora Sequeira Pinto à Porto, et sur une boîte du Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 205–1879).¹

L'un des aspects originaux de la présente figure est l'usage de l'or en poudre (produit avec des particules d'or en suspension dans un milieu liquide) pour la décoration des cheveux de l'Enfant, normalement doré à la feuille d'or. Cette technique était cependant courante pour dorer la statuaire bouddhiste lorsque l'artiste souhaitait obtenir une surface mate.

On trouve le témoignage direct de l'impact durable laissé par les sculptures dévotionnelles en ivoire faites à Ceylan pour les Portugais chez Jan Huygen van Linschoten (1563–1611), auteur du célèbre *Itinerario* publié en 1596. Alors qu'il était au service de Vicente da Fonseca, archevêque portugais de Goa, Linschoten reçut une sculpture en ivoire représentant un Christ sur la Croix, d'environ quarante-cinq centimètre de long, dont cet auteur fait remarquer l'exceptionnelle qualité de fabrication : les cheveux, la barbe et le visage paraissaient ceux d'un être vivant, le travail de taille était si fin et les membres si bien proportionnés qu'on n'avait jamais vu rien de tel en Europe.

S'appuyant sur une longue tradition de sculptures en ivoire rapidement exploitée par les Portugais, tant par les missionnaires désireux de commander des images nécessaires à l'endoctrinement des habitants récemment convertis que par les officiers de la cour de l'État Portugais de l'Inde, la production de l'imagerie catholique à Ceylan fut très vite renommée et teintée de prestige dans toute l'Asie. Elle devint le fer de lance et le centre de diffusion d'une industrie qui, après la perte de l'île aux mains des Hollandais en 1658, fut probablement déplacée à Goa.² ✎ HC

¹ Au sujet du coffret récemment publié, voir : CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800). The Art of Collecting. Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500–1800)*, Lisbonne, AR-PAB, 2019, pp. 202–209, cat. 23.

² Sur les pièces d'ivoire cinghalaises, aussi bien laïques que religieuses, voir : FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. nos. 12, 18–119, 21–123, 50–152; VASSALLO E SILVA, Nuno, *Engenho e Primor: a Arte do Marfim no Ceilão. Ingenuity and Excellence: Ivory Art in Ceylon*, in VASSALLO E SILVA, Nuno (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 87–141; and SOUSA, Maria da Conceição Borges de, *Ivory Catechisms: Christian Sculpture from Goa and Sri Lanka*, in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred Art and Visual Splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.



031. THE CHILD JESUS SALVATOR MUNDI

Carved and polychrome ivory
 Ceylon (present day 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 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

031. ENFANT JÉSUS SALVATOR MUNDI

Ivoire taillé, polychrome
 Ceylan (actuel 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 remarquer l'exceptionnelle qualité de fabrication: les cheveux, la barbe et le visage paraissaient ceux d'un être vivant, le travail de taille était si fin et les membres si bien proportionnés qu'on n'avait jamais vu rien de tel en Europe.

S'appuyant sur une longue tradition de sculptures en ivoire rapidement exploitée par les Portugais, tant par les missionnaires désireux de commander des images nécessaires à l'endoctrinement des habitants récemment convertis que par les officiers de la cour de l'État Portugais de l'Inde, la production de l'imagerie catholique à Ceylan fut très vite renommée et teintée de prestige dans toute



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 HC

¹ On the subject of Ceylonese ivories, particularly religious imagery, see: Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Nuno Vassallo e Silva, 'Engenho e Primor': a Arte do Marfim no Ceilão', in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Marfins no Império Português*, Lisbon, Scribe, 2013, pp. 87–141; and Maria da Conceição Borges de Sousa, 'Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka', in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.



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 HC

¹ Sur les pièces d'ivoire cinghalaises, notamment celles à caractère religieux, voir Bernardo Ferrão, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982; Nuno Vassallo e Silva, « 'Engenho e Primor': a Arte do Marfim no Ceilão », in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *Marfins no Império Português*, Lisbonne, Scribe, 2013, pp. 87–141; et Maria da Conceição Borges de Sousa, « Ivory catechisms: Christian sculpture from Goa and Sri Lanka », in Alan Chong (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 104–111.

032. BABY JESUS SALVATOR MUNDI

Polychrome ivory

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

Height: 37.0 cm

F873

Provenance: A.C.C. collection, Oporto

Exceptionally large 16th century sculpture of remarkable sculptural quality, unquestionably a masterpiece of Ceylonese Christian imagery.

The figure is depicted standing in a majestic posture, with the raised right hand blessing, while holding the staff with the left. The right foot stands on a terrestrial orb. The socle shaft is elegantly shaped as a cherub.

The anatomy is robust but elegant, the head rounded, gently leaning forward, the expression serene. The hair evokes the snail-like curls characteristic of Buddha imagery and the almond-shaped eyes and curved brows convey a mystical and contemplative expression, reinforced by the narrow nose and small mouth. The slender body is shown nude, revealing the artist's confidence and refined technique in the interpretation of naturalistic anatomical details.

The right arm is raised shoulder height, with the second and third digits extended, blessing, with the left arm gently flexed at the elbow, hand tightly holding the staff. The legs taper towards the feet and display two naturalistic skin folds on the inner thigh. The right leg is raised and bent, the foot resting on the terrestrial globe; the left stands upright on the socle. The hands and feet are carefully detailed, with long, flattened well-defined digits and clearly outlined nails.

The figure stands on a short column shaped socle, coherent with a Ceylonese production. The square base supports a realistic cherub's head-shaped shaft, of detail and quality compatible with the figure above, suggesting a 16th rather than 17th century origin.

Beyond the conventions highlighted in the previous paragraph, more or less standardized in Ceylonese Christian art, there

032. ENFANT JÉSUS SALVATOR MUNDI

Ivoire avec polychromie

Cinghalo-portugais, fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur : 37,0 cm

F873

Provenance : Collection A.C.C., Porto

Exceptionnel Enfant Jésus *Salvator Mundi* cinghalo-portugais en ivoire, datant du XVIe siècle. Cette pièce de grande dimension, remarquablement sculptée est indubitablement un chef-d'œuvre de la statuaire cinghalaise.

L'Enfant est sculpté sur toutes ses faces, il se dresse dans une position majestueuse, la main droite levée en geste de bénédiction et tenant dans la gauche un bâton. Il a le pied droit posé sur un globe terrestre et se tient debout sur un socle dont le fût représente un chérubin.

Sa tête est ronde, son visage serein et légèrement incliné. Ses cheveux sont sculptés en fines mèches serrées et formant des boucles à l'avant, plus accentuées sur son front — une évocation de l'*Urna* de Bouddha, symbolisant la vision divine. Ses yeux en amande, son regard fixe et ses sourcils arqués suggèrent une attitude mystique et pensive. Son nez fin aux narines serrées et sa petite bouche lui confèrent une expression recueillie et rêveuse.

Son corps est svelte, élancé, dénudé, et présente une anatomie et une volumétrie naturalistes.

Son bras droit est levé, deux doigts dressés en signe de bénédiction, et le gauche à moitié replié. Ses jambes sont de forme conique. La droite, marquée de deux plis sur la cuisse, est légèrement fléchie de façon à appuyer le pied sur le globe terrestre; la gauche est tendue, le pied reposant à plat sur le socle.

Ses mains et ses pieds sont finement taillées, avec des doigts séparés et aplatis, longs et délicats; son pouce est pourvu d'une grande phalange et ses ongles sont bien dessinés.

Cette composition est entièrement supportée par un socle en forme de colonnette, récurrent dans les arts cinghalais. La base



are other characteristics of this particular piece that convey its origins, namely the raised socle, an example of a rare Mannerist model evident in late-16th century works but not identifiable in extant contemporary Goan examples, which tend to be of less sophisticated aesthetics and detail.

The Portuguese presence in Ceylon lasted for 150 years (1505 – 1658), and had a considerable impact both on cultural and religious levels. This common interaction encouraged the manufacture of large numbers of ivory votive figures, essential tools for the process of propagation of the Christian faith throughout the Orient.

The theme of the Baby Jesus *Salvator Mundi* remained a favourite throughout the Baroque. More archaic models adhere to Flemish prototypes from the first half of the 16th century divulged by the Portuguese in India and Ceylon, which will be repeated until the Counter-Reformation movement introduces a revised and more conservative and conventional paradigm. ✎ TP

est quadrangulaire et le fût exhibe une tête de chérubin d'une qualité sculpturale équivalente au reste de la pièce et dénotant un réalisme étonnant, typique du XVIe siècle.

Au-delà de toutes ces caractéristiques spécifiques aux productions cinghalaises, cette pièce présente également d'autres signes distinctifs qui confirment sa provenance, tels que la position surélevée de la représentation, d'un maniérisme rare que l'on ne trouve que dans ces ouvrages datant de la fin du XVIe siècle. Inversement, la production de Goa de la même époque se rattachait encore à des formes plastiques moins élaborées, d'aspect plus archaïque.

La présence portugaise à Ceylan dura environ 150 ans (1505 – 1658) et son influence culturelle et religieuse y fut marquante. Cette période donna naissance à une série d'images votives et religieuses, fruits de l'intense processus d'évangélisation mené essentiellement par les Jésuites. Son rôle fut déterminant dans la production d'œuvres en ivoire, que les missionnaires utilisaient pour illustrer et diffuser la mystique transcendante du christianisme.

L'Enfant Jésus *Salvator Mundi* constituait l'un des sujets préférés du monde baroque chrétien. Les exemplaires les plus anciens suivaient les modèles de sculptures flamandes de la première moitié du XVIe siècle, emmenés en Inde et à Ceylan par les Portugais. Fidèles à l'héritage flamand, ces pièces sont dénudées, excepté celles datées de la Contre-Réforme, comme les figures arborant les symboles de la Passion. ✎ TP

033. PIETÀ

Ivory

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

Dim.: 9,0 × 11,0 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. n.º 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 the two angels, with delicate feathered wings, wear gold-edged round collared tunics.

The sculptural quality of the carving and the detail of the composition, characteristic of the Ceylonese ivory carving workshops are apparent in the dynamics and expressive character of this piece, especially in the figure of Christ.

17th century Ceylonese ivory carving craftsmen were well familiar with contemporary European paintings, sculptures and engravings, which were widely circulated at the time throughout

033. PIETÀ

Ivoire

Cinghalo-portugais, fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Dim. : 9,0 × 11,0 cm

F1042

*Provenance : Collection M.H.R., Lisbonne**Exposé dans : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France 2019 (cat. n.º 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.

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 fon-



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

damentales 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

034. OUR LADY OF THE ROSARY

Ivory

Sinhalese-Portuguese, 17th century

Dim.: 16.0 × 9.0 cm

F705

*Provenance: Artur de Sandão collection**Exhibited: 'A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim', F.**Gulbenkian, Lisboa, 1991, cat. 181, p. 83.*

Rectangular ivory plaque, encased by a plain framing abase-ment. In the centre a detailed low-relief depicting Our Lady of The Rosary holding Baby Jesus in her right arm, and fully encircled by a rosary. In her left hand, the Virgin holds a lotus flower in a manner characteristic of Hindu iconography which extends to the elegantly tapered face, the long, thick-locked centre-parted hairstyle falling over her shoulders and back, and the carefully worked and detailed vestments which clearly allude to an Indian sari model.

Two angels holding the rosary fill the upper corners of the composition while at the lower corners, the void is filled by winged cherubs in a characteristically Ceylonese influenced interpretation: fine tight lips, delicately hooked nose and straight short hair. ✂ This plaque can be confidently included in the group of typically 17th century imagery used in the spreading of the Christian cult and the praying of the Rosary, promoted in Europe from the mid 15th century onwards and popularized in the 17th century, when the demand for this specific imagery was at its height and widely available in a variety of media such as loose engravings or illustrations in prayer books, which were often reinterpreted by the Ceylonese workshops. ✂

034. NOTRE-DAME DU ROSAIRE

Ivoire

Cinghalo-portugais, XVIIe siècle

Dim. : 16,0 × 9,0 cm

F705

*Provenance : Collection d'Artur de Sandão**Exposé dans : «A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim», F.**Gulbenkian, Lisboa, 1991, cat. 181, p. 83.*

Délicate plaque d'ivoire oblongue, circonscrite par un filet lisse en relief accompagnant le contour du cadre. L'intérieur, minutieusement travaillé en bas-relief de faible épaisseur et s'atténuant progressivement, représente Notre-Dame du Rosaire portant l'Enfant Jésus.

La Vierge est entourée de perles de chapelet. Elle soutient l'Enfant de la main droite et, dans la gauche, les doigts en position canonique de l'art hindou, elle tient une fleur de lotus. Le visage allongé de la Vierge présente des traits hindous, de même que sa coiffure à raie centrale, les cheveux déployés en grandes mèches sur ses épaules et son dos. La qualité du drapé de sa tunique, évoquant les saris indiens, est révélée par la délicatesse et le soin porté aux détails, typiques de l'excellence du travail des artisans cinghalais.

Dans les angles supérieurs figurent des anges en plein vol, représentés en entier et retenant le rosaire, tandis que dans les angles inférieurs surgissent deux chérubins ailés à la physionomie très courante dans la statuaire cinghalaise : visage à bouche serrée, nez aquilin, oreilles décollées, cheveux raides et presque tondus.

Cette image s'inscrit dans l'ensemble de représentations caractéristiques du XVII^e siècle participant au culte et à la pratique du rosaire. Au milieu du XV^e siècle, le rosaire commença à être diffusé en Europe par l'Ordre des Chartreux et par les Dominicains. Par la suite, Alanus de Rupe, important théologien catholique apostolique, encouragea l'usage du Rosaire durant les prières murmurées devant une image du Christ ou de la Vierge Marie. Cette pratique entraîna la création de multiples séries d'images narratives.



Aux alentours du XVII^e siècle, période de production de notre exemplaire, ces images et représentations diverses gagnèrent en popularité et commencèrent à être insérées dans les livres de prières sous forme de gravures et d'illustrations. Tout au long de la présence portugaise en Orient, un grand nombre de ces gravures arrivèrent aux mains des artisans asiatiques, qui les copiaient sur des plaques de nacre et d'ivoire ou, très souvent, les adaptaient sous la forme de sculptures votives. La pièce ici présentée est le fruit d'une forte symbiose artistique mariant le savoir-faire et les modèles des artistes cinghalais aux représentations religieuses européennes typiques des XVI^e et XVII^e siècles. ✓

Note: /Note:

The sculpture was part of the exhibition 'A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim' at F. C. Gulbenkian, Lisbon, 1991. Reproduced in the catalog on page 83, n.º 181. La Sculpture a intégré L'exposition «A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim», F. C. Gulbenkian, Lisbonne, 1991. Reproduite dans le catalogue à la page 83, n.º 181.

035. JESUS CHRIST

Ivory

India, Gujarat, late-16th – early-17th century

Height: 67.0 cm

F853

Exquisite 16th – 17th century Sinhalese-Portuguese sculpture of unusual size and exceptional artistic quality. The crucified Christ is defined by a large oval serene face and finely grooved hair with a large tress falling over his right shoulder.

The eyes are almond shaped, almost Chinese like, the nose fine and delicate, the mouth small and framed by a long-tipped moustache and forked curly hair. The extraordinary realism of anatomical details are evidenced by the careful depiction of the pronounced ribs and blood vessels, muscular groups and skin folds. Of note also are the delicate hands and feet and the long, elegant fingers and toes. The unassuming lention, tied on the right hand side, is typically Ceylonese in the simplicity of the parallel folds that define it.

Albeit, by its characteristics, undoubtedly of Ceylonese manufacture the specific details of this piece as described above suggest that it might have been the work of a Chinese craftsman working in Ceylon.

The artistic quality of Ceylonese sculpture ensured the success and reputation the local workshops enjoyed, reinforced by the Island role as an important and strategic trading post, and the constant demands, throughout the long period of Portuguese influence, of a public avid for exotic artifacts in the new, hybrid styles that crossed traditional Ceylonese concepts and details with European typologies.

Sinhalese-Portuguese ivories remain the most admirable and delicate of all produced in Asia throughout the 16th and 17th centuries, their character clearly distinct from other productions; the carving is normally more precise and detailed than in con-

035. JÉSUS-CHRIST

Ivoire

Cinghalo-portugais, fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur : 67,0 cm

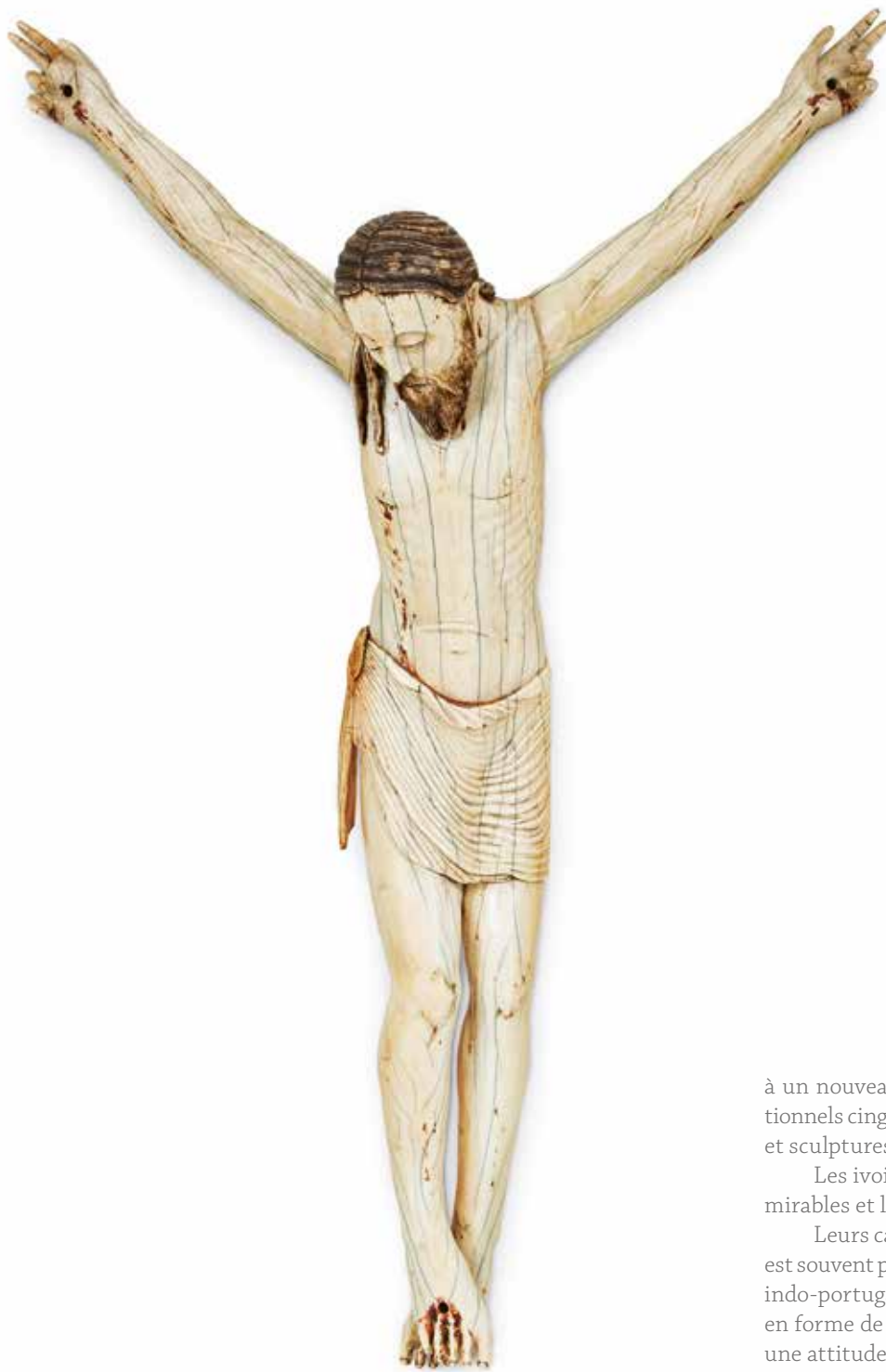
F853

Belle et rare sculpture cinghalo-portugaise de grande dimension datant de la transition entre le XVIe et le XVIIe siècle. La grande minutie de la taille de l'ivoire témoigne de la haute qualité de l'objet. La figure de Jésus-Christ exhibe un visage ovale et serein. Ses cheveux dessinés en très fins sillons retombent sur son épaule droite en deux élégantes mèches. Il a les yeux en amande, bridés à la chinoise, un nez fin, une petite bouche, entourée d'une grande moustache pendante et d'une barbe à deux pointes terminées en boucle. Cette oeuvre étonne par l'extrême rigueur et par le réalisme anatomique du corps dénudé, que l'on constate non seulement dans l'élégance du tracé thoracique et des vaisseaux sanguins, mais aussi dans le dessin de la musculature et des plis cutanés. Remarquons également les mains et les pieds, finement taillés, aux doigts longs et délicats.

La figure est revêtue d'un beau et simple perizonium, aux fins plis parallèles, dont les caractéristiques plastiques sont typiques des ivoires de Ceylan.

Bien que cette pièce soit un remarquable exemplaire de Christ crucifié d'origine cinghalaise, l'expression de son visage, ses yeux bridés et le type de moustache évoquent plutôt les sculptures sino-portugaises, ce qui nous conduit à émettre l'hypothèse fort probable d'une production localisée à Ceylan mais exécutée par un artisan chinois immigré.

La qualité exceptionnelle de la sculpture de Ceylan fit la réputation des ateliers locaux; ceux-ci jouissaient d'un grand prestige auquel contribua notamment le rôle historique de l'île en tant que comptoir commercial. Les ateliers d'ivoire se multiplièrent durant toute la période d'influence portugaise, donnant naissance



temporary Indo-Portuguese pieces, the eyes almond-shaped with crescent cut brow, the nose is fine and delicate and the small mouth conveying a sense of calm and introspection.

Less relevant, the Portuguese impact in China was geographically restricted to small areas of influence surrounding each one of the various trading factories established along the coast. Highly skilled artists, the Southern Chinese produced high quality ivory pieces, drawing from their own aesthetic and artistic references and spirituality, following typically local conventional details such as semi-open mouths and large almond-shaped eyes. ✓ TP

à un nouveau style, hybride, qui mêlait formes et motifs traditionnels cinghalais et des thèmes et éléments inspirés des gravures et sculptures européennes.

Les ivoires cinghalo-portugais comptent parmi les plus admirables et les plus délicats de toute la production asiatique.

Leurs caractéristiques sont facilement identifiables : la taille est souvent plus précise et plus nette que celle des pièces similaires indo-portugaises, les yeux sont en amande, les sourcils découpés en forme de croissant, le nez fin, la bouche petite, transmettant une attitude de calme et de méditation.

L'influence religieuse des Portugais en Chine fut, quant à elle, moins significative : l'action missionnaire ne se limita qu'à une petite zone d'influence autour de chaque comptoir établi le long de la côte chinoise. Artistes habiles, les Chinois du Sud produisirent des pièces de grande qualité, présentant des caractéristiques propres qui se traduisaient souvent en des visages très expressifs, dotés de spiritualité et de mysticisme.

La physionomie et l'expression de notre exemplaire sont ainsi nettement chinoises, avec sa bouche entrouverte et ses grands yeux allongés en amande — une minutie et une délicatesse du détail typiques de l'art chinois. ✓ TP

036. CASKET

Carved ivory, brass and silver
 Ceylon (present-day Sri Lanka), probably Kandy,
 2nd half of the 16th century
 Dim.: 8,0 × 19,0 × 11,0 cm
 F1285

*Provenance: Count of Mesquitela, Duke d'Albuquerque collection,
 Lisbon.*

036. COFFRET

Ivoire, laiton et argent
 Ceylan, probablement Kandy
 Seconde moitié du XVIe siècle
 Dim.: 8,0 × 19,0 × 11,0 cm
 F1285

*Provenance: Collection Comte de Mesquitela, Duc de Albuquerque,
 Lisbonne.*



This important casket belongs to a restricted group of carved ivory furniture, fall-front writing boxes and other caskets made in 16th century Ceylon for the highest Portuguese hierarchy, few of which remain in private hands.

Rectangular in shape and resting on a stepped projecting base, the casket is assembled by four dovetail joined ivory plaques, reinforced by brass pins and fitted with a flat cover and base plate consisting of two ivory half lap splice joined sections.

All the visible outer surfaces are profusely carved in low-relief with scrollwork and mythological beasts, most notably lions or *simha*, heraldic symbol of Ceylon's Royal House. On the front elevation, facing each other on either side of the silver lock plate, a *makarā*-headed *simha* confronts the *simha* on the right. And while the lateral elevations depict *makarā*-headed horned deer, the back panel features a *gajasimha* — elephant-headed lion — and two distinct types of *makarā*-headed *simha*. The cover, fitted with a silver loop handle of *makarā* head terminals, is decorated with two wide scroll bands with lotus flowers, encircling eight individually headed *simha*.

Cet important coffret fait partie d'un rare ensemble de pièces en ivoire sculpté comprenant des coffrets et des écritoires à abat-tant, produites à Ceylan au XVIe siècle pour les Portugais de haut rang. Il s'agit de l'un des très rares objets de cet ensemble appartenant encore à une collection privée.

Présentant une forme rectangulaire, ce coffret comporte un couvercle plat reposant sur une corniche. Son corps est constitué de quatre plaques en ivoire sculpté, assemblées en queue-d'aronde aveugle et fixées par des épingles en métal. Le couvercle et la base sont formés de deux plaques chacun, savamment assemblées par des joints d'emboîtement plats à mi-bois.

À l'exception de la base du coffret, toutes les plaques sont abondamment sculptées en bas-relief et présentent une composition d'enroulements végétaux encadrant des animaux mythologiques, dont le lion ou *simha*, symbole héraldique de la Maison royale de Ceylan.

La face avant de l'objet est ornée de deux *simha* face à face, placés de part et d'autre de la platine de la serrure. Celui de gauche arbore une tête de *makarā* — monstre aquatique de la mythologie



The sophisticated silver lock mechanism, revealing the exceptional mastery reached by 16th century Ceylonese silverwork, consists of an architectural latch terminal shaped as a *makarā* — aquatic monster that protected the casket valuable contents — and a square-shaped escutcheon that reflects types commonly seen in Renaissance Europe.

Produced in Ceylon's Royal workshops during the 2nd-half of the 16th century the present casket belongs to a very small group of analogous objects, of which two, originally gifts by the 1542 Ceylonese Embassy to Lisbon, are now in Munich. Both of these caskets stand out for their unparalleled workmanship, size and high-relief figural decoration.¹ Undoubtedly made by master ivory carvers at the Imperial Kōtte workshops, their production could have been directly overseen by King Bhuvanekabāhu VII

¹ On these caskets, see Annemarie Jordan Gschwend, 'Die Königreiche Portugal und Kotte: Diplomatie und Handel', in Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 33–51.

indienne. Les faces latérales sont décorées de créatures à corps de cerf et cornes et tête de *makarā*, tandis que la face arrière présente un *gajasimha* (un lion à tête d'éléphant) et deux figurations différentes de *simha* à tête de *makarā*.

Le couvercle — à poignée en argent terminée par deux têtes de *makarā* — est orné de deux larges frises de rinceaux, encadrant des fleurs de lotus et huit *simha* comportant tous des têtes différentes.

Les ferrures en argent rehaussent la qualité de l'argenterie cinghalaise du XVI^e siècle. La pointe du loquet, de style architectural, est en forme de *makarā* — créature protégeant les objets de valeur contenus dans le coffret —, alors que la platine carrée reprend un modèle classique de l'Europe de la Renaissance.

Ce coffret appartient à un très rare ensemble d'objets produits dans les ateliers royaux cinghalais au milieu et dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Parmi ceux-ci, deux se trouvent actuellement à Munich après avoir été apportés à Lisbonne en 1542 par l'ambassade cinghalaise. Ils se distinguent par leur qualité technique et artistique exceptionnelle, par leur dimension et leur



(r. 1521 – 1551) and his Brahmin chaplain, Śrī Rāmaraksa Pandita, who served as Kōtte's ambassador to Lisbon.

Mounted in gold and set with rubies and sapphires, these objects were produced by highly skilled and accomplished gem cutters, goldsmiths and ebony and ivory carvers or cabinet makers, devoted to producing such masterpieces. Following from Kōtte's destruction in 1565 and the craftsmen resettlement in Portuguese-ruled Colombo, the highly refined carving technique achieved in earlier caskets, was probably lost. Yet, it becomes clear that, as in Europe, talented artists moved from one court to another, in search of superior artistic and cultural patronage.

The present casket, modelled after a late medieval European prototype, was produced in a period of Ceylon's history marked by wars and internal conflict, as well as by the rise and fall of rulers within the various kingdoms, in which the precedence of South Indian, Tamil artistic traditions over local Buddhist aesthetics, and vice-versa, was never static.

Identical low-relief carving and larger-scale faunal and floral motifs of Tamil origin are also identifiable in a group of extant objects, of which a fine example, a casket of identical decorative repertoire probably produced in Kandy in the Ceylonese central highlands, belongs to the Távora Sequeira Pinto collection at Oporto.² The fact that Rājasimha I (r. 1581 – 1593), King of Sitāvaka and of Kandy until 1592, at the time the most powerful ruler in the island, gave preference to South Indians and even converted

² See Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, p. 119, cat. 50.

décoration sculptée en haut-relief représentant des figures.¹ Assurément produits par des maîtres sculpteurs d'ivoire dans les ateliers royaux de la ville impériale de Kotte, leur fabrication a probablement été conduite sous la supervision directe du roi Bhuvanekabāhu VII (r. 1521 – 1551) et de son chapelain brahmane, Śrī Rāmaraksa Pandita, qui fut ambassadeur de Kotte à Lisbonne. Ornés de montures d'or serties de rubis et de saphirs, ces objets furent certainement créés collectivement dans les ateliers royaux, où les maîtres tailleurs de pierre, les orfèvres et les ébénistes et sculpteurs de l'ivoire — appartenant tous à la catégorie des artisans royaux — travaillaient ensemble pour produire ces chefs d'œuvre. Après la destruction de la capitale, Kotte, en 1565, avec le possible transfert de ces artisans à Colombo sous tutelle lusitanienne, la technique de la sculpture en haut-relief hautement raffinée des premiers coffrets se serait perdue, bien que l'on admette que, comme en Europe, les artisans les plus talentueux auraient circulé d'une cour à l'autre, en quête du plus haut patronage artistique et culturel.

Ce coffret, copiant un prototype européen médiéval, a été produit à une période de l'histoire de Ceylan marquée par les guerres et les conflits intérieurs, qui vit l'ascension et la chute de plusieurs figures à la tête des différents royaumes de l'île. Dans ce contexte, la préséance du Sud de l'Inde, autrement dit, des traditions artistiques tamoules sur l'esthétique bouddhiste locale, ne fut jamais une donnée statique.

Sachant que Rājasimha I (r. 1581 – 1593), roi de Sitāvaka et de Kandy jusqu'en 1592, le plus puissant dirigeant de l'île à cette période, accorda sa préférence aux Indiens du Sud tout au long de son règne, allant jusqu'à se convertir à l'hindouisme, on comprend facilement la transformation artistique opérée.

Le même type de sculpture en bas-relief présentant des motifs à grande échelle (faune et flore) d'origine tamoule est manifeste sur quelques objets qui nous sont parvenus, et notamment sur un exemplaire au répertoire décoratif similaire appartenant à la collection Távora Sequeira Pinto à Porto, qui aurait été fabriqué à Kandy, dans les hautes terres du centre de Ceylan.²

La localisation exacte du centre de production de ces ouvrages est contestée par certains chercheurs qui optent pour des centres sous domination européenne ou alentour, comme Colombo ou

¹ À propos de ces coffrets, voir Annemarie Jordan Gschwend, « Die Königreiche Portugal und Kotte: Diplomatie und Handel », in Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (éd.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 33–51.

² Voir Annemarie Jordan Gschwend, Johannes Beltz (éd.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, p. 119, cat. 50.



to Hinduism, makes it easier to understand this artistic shift. The precise production centre for these works has been disputed in recent historiography, somehow forcing upon them the idea that they might have been produced next to or within European-ruled centres such as Colombo or Galle.³ While this is certainly true for 17th century furniture pieces produced for exporting, it seems unlikely for earlier diplomatic gifts given the island's political and artistic context.

Other similar pieces from within this restricted group, with strong South Indian characteristics and featuring analogous low-relief carved decoration combined with engraved foliage friezes, identical shape and flat tops, are also known, namely one at the Victoria and Albert Museum, London (inv. 205 – 1879), and another, originally in King Fernando II's of Portugal (1816 – 1885) collection and recently acquired by the Asian Civilizations Museum in Singapore.⁴ Alongside the Oporto casket, a recently published prismatic cover casket of this same group is also recorded in a Lisbon private collection.⁵

Until recently, the casket herewith described belonged to the Counts of Mesquitela family. In 1886, by a royal decree signed by King Luís I (r. 1861 – 1889), the 2nd Count of Mesquitela, João Afonso da Costa de Sousa de Macedo (1815 – 1890) was given the title of 1st Duke of Albuquerque, on the grounds that the family were direct descendants of Afonso de Albuquerque (1453 – 1515), the 2nd viceroy of Portuguese India and a major figure of the Portuguese overseas expansion, responsible for establishing Portugal as a major potency in South and Southeast Asia. *HC*

Galle.³ Si cette hypothèse semble avérée pour les pièces de mobilier du XVIIe siècle fabriquées sur commande européenne pour l'exportation, elle semble improbable relativement aux pièces plus lointaines, produites pour servir de présent diplomatique, en raison du contexte politique et artistique de l'île.

Parmi d'autres pièces similaires comportant des caractéristiques du Sud de l'Inde et le même type de décoration — sculptée en bas-relief avec des frises végétales incisées —, signalons deux boîtes rectangulaires à couvercle plat, copiant elles aussi des modèles européens : l'une appartient au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. 205 – 1879), et l'autre, autrefois incluse dans la collection du roi Dom Fernando II (1816 – 1885) — héritée par les descendants de la comtesse d'Edla — a été récemment acquise par le Asian Civilizations Museum, à Singapour.⁴ Outre ces deux pièces et le coffret de Porto mentionné ci-dessus, citons celui à couvercle prismatique récemment publié et conservé actuellement dans une collection particulière à Lisbonne.⁵

Le coffret que nous décrivons ici appartenait jusqu'à récemment à la collection des comtes de Mesquitela. João Afonso da Costa de Sousa de Macedo (1815 – 1890) — 2e comte de Mesquitela — fut fait 1er duc d'Albuquerque par le roi Dom Luís I (r. 1861 – 1889), le 19 mai 1886, par décret royal. Cette décision reposait sur le fait que les comtes de Mesquitela étaient les descendants directs d'Afonso de Albuquerque (1453 – 1515), 2e gouverneur de l'État portugais de l'Inde et figure bien connue de l'expansion portugaise et de l'établissement des Portugais dans le Sud de l'Asie et en Insulinde. *HC*

³ See Ebelte Hartkamp-Jonxis, 'Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640-1710', in Thijs Weststeijm, Eric Jorink, Frits Scholten (eds.), *Netherlandish Art in its Global Context. De mondiale context van Nederlandse kunst*, Leiden — Boston, Brill, 2016, pp. 170-195, ref. pp. 172 – 173.

⁴ For the second example, see José Manuel Martins Carneiro (ed.), *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha. Comemoração do 1.º Centenário da morte do Rei-Artista* (cat.), Sintra, Palácio Nacional da Pena, 1985, cat. 238, p. 209.

⁵ See Hugo Miguel Crespo, *The Art of Collecting. Lisbon, Europe and The Early Modern World (1500 – 1800)*, Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 202 – 209, cat. 23.

³ Voir Ebelte Hartkamp-Jonxis, « Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640 – 1710 », in Thijs Weststeijm, Eric Jorink, Frits Scholten (éd.), *Netherlandish Art in its Global Context. De mondiale context van Nederlandse kunst*, Leyde — Boston, Brill, 2016, pp. 170 – 195, réf. pp. 172 – 173.

⁴ À propos du deuxième exemple, voir José Manuel Martins Carneiro (éd.), *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha. Comemoração do 1.º Centenário da morte do Rei-Artista* (cat.), Sintra, Palácio Nacional da Pena, 1985, cat. 238, p. 209.

⁵ Voir Hugo Miguel Crespo, *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500 – 1800)*, Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 202 – 209, cat. 23.

037. JEWELLERY BOX

Ivory and silver
Sinhalese-Portuguese, mid-17th century
Dim.: 14.5 × 31.0 × 20.0 cm
F1154

Provenance: S. P. collection, Oporto

Published: CRESPO, H. M., 'Choices', Lisbon, ARPAB, 2016, pp. 202–211, cat. no. 18.

Exhibited: 'Venans de Loingtaines Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France 2019 (cat. n.º 30).

A rare and large Sinhalese box in ivory with silver mountings, with a flat top lid slightly projecting and ball-shaped turned feet.

The box is formed of four dovetailed thick ivory panels of around one cm in thickness, joined by a secret mitred dovetail, also known as full-blind dovetail joint (the outer edges meet at a 45-degree angle while hiding the dovetails internally within the joint). Two exceptionally large panels make up the lid and three form the base, assembled with half lap splice joints, held in place with ivory pins.

The presence of the ball feet informs us of the likely original function of this imposing, sumptuous piece of furniture: it is a box intended to be placed on a dais and probably used to store the precious belongings of a noble lady, objects and materials used for needlework and embroidery such as valuable silk yarn balls and gold and silver thread.

All sides are profusely carved in low-relief with large vine scrolls and stylised lotus buds. These vine scrolls are symmetrically arranged: two on the front, back and sides, in a panel framed by a simple beaded frieze; and four on the lid, in a quadripartite panel framed by a thin beaded frieze and a larger quatrefoil band typical of Ceylonese decorative schemes.

Regardless of the quintessential Ceylonese character of this motif¹, the sculptural finesse of the carving is clearly inspired in European prints and are similar to the botanical naturalism pres-

¹ See: COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Dheli, Munsharam Manoharlal, 1956.

037. BOÎTE – COFFRET

Ivoire et argent
Cinghalo-portugais, milieu du XVIIe siècle
Dim. : 14,5 × 31,0 × 20,0 cm
F1154

Provenance: Collection S. P., Porto

Publié dans: CRESPO, H. M., « Choices », Lisbonne, ARPAB, 2016, pp. 202–211, cat. no. 18.

Exposé dans: « Venans de Loingtaines Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux France, 2019 (cat. n.º 30).

Boîte de grande dimension en ivoire datant du milieu du XVIIe siècle produite à Ceylan, avec couvercle à rabattre plat, légèrement saillant et pieds en boules aplaties tournées.

Le corps de l'objet est constitué de quatre plaques épaisses d'ivoire (environ 1 cm d'épaisseur), assemblées en queue-d'aronde aveugle, dissimulant les joints à 45 degrés. Le couvercle est formé de deux plaques exceptionnelles et la base de trois, savamment assemblées par des joints d'emboîtement plats à mi-bois et fixées par des épingles d'ivoire.

Reposant sur les pieds en boule aplatie, cette imposante et somptueuse pièce de mobilier à usage féminin servait très probablement à contenir les objets précieux d'une dame de la noblesse, peut-être des outils et matériaux de couture ou de broderie, comme de précieuses bobines de fil de soie et de fil d'or et d'argent.

Les plaques sont abondamment taillées en bas-relief et présentent une composition d'enroulements végétalistes de vrilles et boutons de fleur de lotus stylisés, disposés symétriquement: deux motifs à l'avant, à l'arrière et sur les faces latérales, encadrés par une simple frise perlée; quatre sur le couvercle, avec bordure en fine frise perlée et bande de fleurs à quatre pétales, ornement typiquement cinghalais.

Bien que l'on puisse considérer ce motif floral comme typiquement cinghalais¹, le traitement sculptural de l'ivoire, travaillé jusqu'à mi-épaisseur environ des plaques, est clairement inspiré d'ouvrages gravés européens. De même, on peut qualifier d'occi-

¹ Voir: COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Dheli, Munsharam Manoharlal, 1956.



ent in the best Mughal low-relief stone carving datable to the reigns of Jahangir (r. 1605–1627) and Shah Jahan (r. 1628–1658).²

The same refinement and floral decoration may be seen in the sophisticated and copious pierced, openwork silver mountings worked in repoussé and chased. These elements, conceived from the outset, with a clear contrast between the silver and the smooth, flat ivory, not only further contribute to the aesthetic unity of its decoration, but were strategically placed over the joints uniting the ivory panels that form this large casket: cusped, polylobate angle-pieces on the lid and also on the socle; bands on the lid forming a cross with a lozenge at the centre (reminiscent of a European-style female coat of arms) dividing the carved composition in quarters, projecting towards the edge and covering the joints; corner uprights covering the edges of the box; and long, projecting hinges with polylobate pierced finials, seen on the back and on the inside of the lid, reminiscent of medieval and Islamic models.

² See: MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London, Thames and Hudson, 2007.

dental le dynamisme de la sculpture en fin relief qui, de certaine manière, évoque également le naturalisme botanique des magnifiques bas-reliefs en pierre que l'on fabriquait à la cour moghole des empereurs Jahangir (r. 1605–1627) et Shah Jahan (r. 1628–1658).²

On observe une décoration florale tout aussi raffinée sur les très nombreuses montures, hautement sophistiquées, en argent creusé, repoussé et ciselé, dont la conception est simultanée à celle de la boîte. Elles contribuent non seulement à l'unité esthétique de la décoration, mais également à son élégance à travers leur placement stratégique sur les joints des diverses plaques d'ivoire du coffret.

C'est le cas des cornières polylobées du couvercle, reprises à la base, et des bandes décoratives qu'il arbore, partant d'un losange central comme pour figurer d'étranges armoiries féminines. Elles divisent ainsi le couvercle en une composition écartelée qui se prolonge sur son épaisseur et recouvre l'assemblage des deux

² Voir: MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London, Thames and Hudson, 2007.



The mountings also comprise the turned-like side handles, exceptional for their weight, and the lock (double, spring lock), with the escutcheon in the shape of a coat of arms flanked by four large hemispherical silver nails and an extraordinary key, possibly slightly later and European in origin, decorated with pierced, openwork floral elements.

The quality of the carving is similar to the best examples produced in Ceylon for the Portuguese market (approximately until 1658), namely to the veneered boxes and cabinets (with a wooden structure covered by tortoiseshell plaques, gilded copper or even mirror mica), covered with thin pierced, openwork ivory carved plaques — see the small table cabinet with doors from the Ashmolean Museum of Art, Oxford (inv. no. EA1976.6) dated to the first half of the 17th century.³

The main difference lies in the material used, given that the present box, in its opulence, uses thick, large ivory plaques similar in construction and material to the early caskets made in the Ceylonese imperial city in the mid-16th century, before the carving techniques in very high-relief were lost.⁴

One of the best examples of this veneered, openwork pieces of furniture, similar to the present one and following the same shape, decoration (although less refined) and identical silver mountings, is dated to the second half of the 17th century and belongs to the Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no. BK-1971-30.⁵

The superior quality of the carving of the present box contrasts with similar ivory and ebony examples datable to the second

plaques qui le composent — éléments également repris sur la base. Signalons également les cornières qui recouvrent les arêtes de la boîte, ainsi que les charnières qui se terminent en un médaillon polylobé et creusé, évoquant des modèles médiévaux européens et islamiques.

Les ferrures incluent aussi les poignées massives des faces latérales, forgées et travaillées à la lime comme par une opération de tournage, et la serrure (double, à ressort), avec entrée en forme d'écusson flanqué de quatre larges clous demi-sphériques, ainsi qu'une extraordinaire clé ornée d'éléments floraux stylisés, creusés, possiblement d'origine européenne.

La qualité de la taille est en tout comparable à celle des meilleures pièces produites à Ceylan à l'époque du marché portugais (jusqu'à environ 1658), notamment celles comportant une structure en bois de teck avec bandes en écaille de tortue ou en cuivre doré (voire même en feuilles de muscovite) et intégralement recouvertes de fines plaques d'ivoire creusé et taillé. Parmi celles-ci, citons le petit cabinet à deux portes de l'Ashmolean Museum of Art, à Oxford (inv. n.º EA1976.6), qui affiche des marques typiques de l'art et du goût cinghalais et que l'on peut dater de la première moitié du XVIIe siècle.³

La différence principale entre ces pièces et la nôtre réside dans l'extraordinaire épaisseur des plaques de notre boîte, traduisant opulence et libéralité. Elle rappelle les premiers coffrets produits à la cour impériale cinghalaise au milieu du XVIe siècle, lorsque la tradition de la sculpture en moyen et haut-relief ne s'était pas encore perdue.⁴

³ See: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, pp. 38–39; and GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 120–121, cat. no. 51–52.

⁴ See: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3 (*Índia e Japão*), Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, maxime pp. 77–91; JAFFER, Amin; SCHWABE, Melanie Anne, *A group of sixteenth-century caskets from Ceylon*, Apollo, 149.445, 1999, pp. 3–14; GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. no. 12, 18–19, 21–23, 50–52.

⁵ See: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 38.

³ Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, pp. 38–39; and GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 120–121, cat. no. 51–52.

⁴ Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3 (*Índia e Japão*), Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, maxime pp. 77–91; JAFFER, Amin; SCHWABE, Melanie Anne, *A group of sixteenth-century caskets from Ceylon*, Apollo, 149.445, 1999, pp. 3–14; GSCHWEND, Annemarie Jordan; BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. no. 12, 18–19, 21–23, 50–52.



half of the 17th century and commissioned by the Dutch. Although similar in their floral decoration, they are distinct in their execution and scale of the motifs, which became larger towards the end of the century. These are mainly caskets and cabinets, but also pipe cases, such as the ones in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. W147–1928, and the Asian Civilisations Museum, Singapore.⁶

Its large dimensions, the artistic level of the ivory carving and silver mountings, and above all the fact that it was built using very thick Asian ivory panels, make the present box a *unicum* for its rarity and a *tour de force* on account of the technical and artistic quality that distinguishes it from all other known pieces of this rare production. ✎ HC

⁶ See: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 31 and p. 47; Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 50–51, cat. no. 18; Alan Chong et al., *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapore, Asian Civilisations Museum, 2013, p. 131, cat. no. 143.



L'un des exemplaires de cette production à bandes et fines plaques d'ivoire creusé qui se rapproche le plus du nôtre est une boîte de la même forme et présentant une décoration similaire, mais beaucoup moins raffinée, ainsi que des montures identiques — notamment en ce qui concerne les clous de la serrure —, datée de la seconde moitié du XVIIe siècle et conservée au Rijksmuseum, à Amsterdam (inv. n.° BK-1971-30).⁵

Ainsi, la finesse de la décoration taillée de notre boîte contraste avec celle des pièces similaires, en ivoire mais aussi en ébène, réalisées durant la seconde moitié du XVIIe siècle pour le marché hollandais : malgré un répertoire floral voisin, ces objets diffèrent dans l'exécution et également dans la taille des motifs qui augmente progressivement jusqu'à la fin du siècle. Parmi ceux-ci, on trouve des coffrets et des cabinets, mais aussi des étuis à pipe, comme ceux conservés, par exemple, au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. n.° W147-1928), et au Asian Civilisations Museum, à Singapour.⁶

Ses dimensions généreuses, la qualité du travail sculpté de l'ivoire, les ferrures en argent et surtout le recours aux plaques épaisses d'ivoire asiatique font donc de cette boîte un *unicum* à la qualité technique et artistique extraordinaire, qui se détache au sein de cette rare production d'objets. ✎ HC

⁵ Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 38.

⁶ Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 31 and p. 47; Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 50–51, cat. no. 18; Alan Chong et al., *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapore, Asian Civilisations Museum, 2013, p. 131, cat. no. 143.

— Precious Gemstones from Ceylon

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

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

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

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

It should also be underscored that the Mughal court was a great consumer of these artworks and exotic materials, and that long before the arrival of the Portuguese, precious objects of the highest quality were already made at countless other Indian courts.

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

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

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

— Pierres Precieuses du Ceylan

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

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

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

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

Par ailleurs, la cour moghole était grande appréciatrice et consommatrice de ces ouvrages et matériaux. Bien avant l'arrivée des Portugais, dans de nombreuses cités indiennes on fabriquait des objets précieux de très grande qualité, comme le montrent la somptuosité et l'exubérance des bijoux moghols sur les parures

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

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

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

038. PENDANT

Rock crystal, ivory, gold, and rubies
 Ceylon (present-day Sri Lanka), 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 4,0 × 1,5 × 1,5 cm
 Weight: 11.2 g
 F1282

Provenance: Former collection of Américo Barreto, Lisbon.
Published: Leonor D'Orey, 'Cinco Séculos de Joalharia', Lisbon, MNAA, 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

¹ See Nuno Vassallo e Silva, *Jóias de ouro e pedrinhas do Ceilão. Jewels in gold and stones from Ceylon, Oriente*, 2002, pp. 23 – 36; Nuno Vassallo e Silva, 'An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries', in Jorge Manuel Flores (éd.), *Re-Exploring the Links. History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007, pp. 279 – 295; and Hugo Miguel Crespo, 'Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (éd.), *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 Hugo Miguel Crespo, 'The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551 – 1552: Its Character, Cost, and Dispersal', in Michael Bycroft, Sven Dupré (eds.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge, & Global Trade, 1450 – 1800*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 40 – 41.

038. PENDENTIF

Cristal de roche, ivoire, or et rubis
 Ceylan, seconde moitié du XVIe siècle
 Dim.: 4,0 × 1,5 × 1,5 cm
 Poids: 11,2 g
 F1282

Provenance: Ancienne collection Américo Barreto, Lisbonne.
Publié dans: Leonor D'Orey, « Cinco Séculos de Joalharia », Lisbonne, MNAA, 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.

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

¹ Voir Nuno Vassallo e Silva, « Jóias "de ouro e pedrinhas do Ceilão". Jewels "in gold and stones from Ceylon" », *Oriente*, 2 (2002), pp. 23-36; Nuno Vassallo e Silva, « An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries », in Jorge Manuel Flores (éd.), *Re-Exploring the Links. History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007, pp. 279-295; et Hugo Miguel Crespo, « Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia », in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (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 Hugo Miguel Crespo, « The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551 – 1552: Its Character, Cost, and Dispersal », in Michael Bycroft, Sven Dupré (éd.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge, & Global Trade, 1450 – 1800*, Londres, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 40 – 41.





monks in Ceylon during 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 Franciscan 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, 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.

³ On this inventory, see Hugo Miguel Crespo, 'Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon', in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139.

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 du *kundan*, comme notre pendentif en cristal de roche.

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), représentant Notre-Dame du Rosaire

³ À propos de cet inventaire, voir Hugo Miguel Crespo, «Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon», in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (éd.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139.



Similar extant objects include an oval-shaped pendant medallion (6.9 × 4.6 cm), in the *Museu Nacional de Arte Antiga*, in Lisbon (inv. 868 Joa), 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 HC

⁴ See Leonor d'Orey et al., *Cinco Séculos de Joalheria. Museu Nacional de Arte Antiga*, London and Lisbon, Zwemmer — Instituto Português de Museus, 1995, p. 22.

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), sertis de petits rubis taillés en cabochon et de saphirs en *kundan*, complétés par quatre quatrefeuilles sertis 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 sertis 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 HC

⁴ Voir Leonor d'Orey et al., *Cinco Séculos de Joalheria. Museu Nacional de Arte Antiga*, Londres et Lisbonne, Zwemmer — Instituto Português de Museus, 1995, p. 22.

— KINGDOM OF SIAM, THAILAND

The relationship between Portugal and Thailand, the kingdom of Siam, grew from 1511, with the conquest of Malacca by Afonso de Albuquerque, a territory previously held by a vassal of the Siam king. By courtesy, the Viceroy of India sent the Emissary Duarte Fernandes to the Siamese capital Ayutthaya, where he was very well received. Not only there was no opposition to the conquest, but also the Ruler send a diplomatic envoy to help solidify the relationship.

The King of Siam gave a parcel of land of his capital to the Portuguese, giving rise to a Luso-Siamese community, who had freedom for their religious practice and exemption from certain commercial taxes. This area is known as *Bang Portuguet*, or the Portuguese Quarter of Ayutthaya.

Thailand is a country with a long history and has never been colonized, either by the Portuguese or any other European country. The Thai people has always maintained firm friendship and strong commercial and diplomatic relations with Portugal.

There still exists many testimonies to the influences Portugal left behind in Thailand, in all sorts of different areas, and notably in the language and food. Portugal is famous for its 'Doces Conventuais', traditional sweet delicacies originating from the monasteries and convents, and they have their equivalent in Thailand. 'Fios de ovos' is known in Thai as *Foi Thong* as well as several other similar dainties found in both lands. Some Thai words with Portuguese roots are *sala* (room), *sabu* (*sabão* — soap), *mát-sa-yi*, (mesquite — mosque), *café*, *chá*, (coffee, tea), amongst others.

The Thai or Siam People originate in Southwestern China. Expelled from their lands in the 12th century they settled in the Indochina Peninsula adopting Buddhism as their religion, albeit one with strong Hindu influences brought in by Indian travelers and settlers in the region.

After the conquest of Galle in the Southwestern tip of the Island of Ceylon in 1505, and of Goa in western India in 1510 the Portuguese landed in Malacca, whose Sultan was a vassal to the King of Siam. In 1511 the Portuguese government in Goa negotiated an agreement with Siam allowing the establishment of

permanent trading outposts in that territory which would give the Catholic Church an enclave from which to spread its faith in the whole of the Far East.

Those early missionaries relied heavily upon visual imagery, mainly through a myriad of artistic portable objects, to divulge and interpret the sacred scriptures and the Christian iconography in an attempt to overcome language and cultural barriers, while attempting to develop common cultural and religious dialogue, which would eventually result in a new, but unintentional hybrid artistic language.

The humanist and introspective theme of the Good Shepherd finds strong parallels in the figure of Buddha, adapted to various local aesthetics throughout the reach of his cult since his earliest representations in Northwest India, where depictions of the reclining Jesus, in a pose allusive to Buddha or Shiva, are also well identified.

The iconography of the Good Shepherd, revealing the innocence and purity of the Child, reappears in European art at the time of the Counter-Reformation, and in a particularly evidenced manner in India in the 17th and 18th centuries as a way of conveying to Buddhists and Hindus the encompassing remit of the Christian faith in Its openness and acceptance for conversions. ✍

— ROYAUME DU SIAM, THAÏLANDE

Les relations entre le Portugal et le Siam (actuelle Thaïlande) remontent à l'an 1511, quand Afonso de Albuquerque conquiert Malacca, territoire vassal de cet ancien royaume. Pour calmer les esprits, le Vice-roi de l'Inde envoya son émissaire Duarte Fernandes à la capitale du royaume, Ayutthaya, où il fut très bien accueilli. Les Portugais ne rencontrèrent aucune opposition et Siam manda 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 XIIe siècle, il s'installa dans la péninsule d'Indochine et adopta la religion bouddhiste, avec des influences significatives de l'hindouisme qui leur arrivaient par les voyageurs indiens.

Après la conquête de Goa, sur la côte occidentale de l'Inde, et de Galle à Ceylan, les Portugais arrivèrent à Malacca, dont le sultan était vassal du roi de Siam. Afonso de Albuquerque décida en 1511 d'établir des relations avec le Siam, un pays agricole for-

tement dépendant des échanges commerciaux, et le monarque accorda rapidement aux Portugais la permission de s'y installer.

Avec la création de leur empire maritime, les Portugais permirent à l'Église catholique d'établir des enclaves à des milliers de kilomètres de distance du continent européen. Le premier ordre religieux à s'y rendre fut celui des Dominicains, suivi des Franciscains et des Jésuites.

Pour expliquer les Saintes Écritures et le sens de l'iconographie chrétienne, les missionnaires avaient recours à des représentations visuelles artistiques, de manière à traduire le sens intrinsèque de la Foi catholique : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme.

À travers ce dialogue interculturel et interreligieux qui dépasse les barrières de la langue s'établit alors un pont de compréhension mutuelle, faisant surgir un imaginaire commun entre artistes locaux et missionnaires. Et c'est ainsi que l'art chrétien et l'art religieux d'Asie donnèrent lieu à de nouvelles formes artistiques.

Le thème humaniste et méditatif du Bon Pasteur trouve son équivalent en la figure de Bouddha. Il commença à être représenté dans le Nord-Ouest de l'Inde, puis fut adapté aux esthétiques locales dans toutes les cultures qui l'adoptèrent. Il existe, par exemple, des représentations de l'Enfant Jésus couché qui évoquent indubitablement certaines représentations de Bouddha ou de Shiva.

La figure douce du Bon Pasteur, révélant la pureté de l'enfance, ressurgit dans l'art européen pendant la Contre-Réforme et, avec un élan particulier, en Inde aux XVIIe et XVIIIe siècles : les ordres religieux souhaitaient montrer aux Hindous et aux Bouddhistes qu'ils étaient tous d'importantes brebis de l'Église, une Église militante qui agissait en convertissant et en baptisant les indigènes dans le monde entier. ✍

039. BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD

Ivory

Luso-Siamese, Ayutthaya Period

Late-16th – early-17th century

Length: 23,0 cm

F1130

*Provenance: M.J.G. collection, Lisbon**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.

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

039. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR

Ivoire

Thaïlande, période Ayutthaya

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Longueur : 23,0 cm

F1130

*Provenance : Collection M.J.G., Lisbonne**Exposé dans : « 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'*antaravasaka* ou *sabong*, noué par une corde à la ceinture, recouvert d'une tunique de berger attachée par un cordon, laissant à découvert son épaule droite et son ventre — représentation de l'habit typique des moines thaïlandais.

La position de l'Enfant évoque la posture consacrée dans laquelle est mort Bouddha, représentée dans le bouddhisme thaïlandais (ancien Siam) pour traduire le passage de Bouddha vers le nirvana, état caractérisé par une paix d'esprit profonde et par la pureté de la pensée.

Cette production rarissime n'a été qualifiée comme luso-thaïlandaise que très récemment. L'historien Pedro Dias a d'abord comparé ces Enfants Jésus Bons Pasteurs au Bouddha couché de l'Ayutthaya, puis Hugo Crespo a observé les grandes similitudes entre le visage de l'Enfant et les sculptures thaïlandaises de la même époque, ainsi que les analogies entre ses habits et ceux des moines de la région. Il a par ailleurs identifié, sur une autre sculpture présentant les mêmes caractéristiques, une espèce endémique, le cochon sauvage ou sanglier de Thaïlande (*sus scrofa jubatus*), remplaçant l'*Agnus Dei*, étayant ainsi la thèse de l'origine thaïlandaise de ces œuvres. ✨ TP



— Kingdom of Pegu, Burma Lacquerware

This rare group of objects have challenged the consensual identification of its producing centre. Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of furniture, namely on the low-relief carved and gilded writing chests.

As qualities typical of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which help us to posit a sixteenth century date for such pieces.

Besides these pieces of furniture, there are some bedsteads, trays, chairs and also shields (so-called Indo-Muslim), and which may be found in several international collections, featuring similar technique and decoration to the present one, recently studied by Ulrike Körber.

One other rare group of writing boxes and fall-front writing cabinets also presents the same type of carved low-relief decoration, lacquered in black and highlighted in gold. The inner sides are lacquered in red with gilded decoration of fauna and flora of typically Chinese repertoire. In addition, some of these objects have painted inscriptions in Chinese characters, such as the shield (54 cm in diameter) from the *Kunstkammer* of the *Kunsthistorisches Museum*, Vienna (inv. no. A915). One of the best documented examples of this second group of furniture clearly of Chinese

manufacture is the so-called 'Pope's Chest', today in the *Museen des Mobiliendepots*, Vienna, inv. no. MD 047590.

These two clearly distinct lacquerware productions, have been grouped into a single one, either according to the type of wood used, the *anjili* (*Artocarpus sp.*), as proposed for the first group by José Jordão Felgueiras for which he proposes Kochi for the place of production, a hypothesis followed by Pedro Dias or, based on stylistic and technical aspects, assigning the production to Southeast Asia as advocated by Fernando Moncada and Manuel Castilho. A more recent hypothesis, by Pedro Moura Carvalho, regarding the origin of this group assigns the production to India, specifically the Bay of Bengal region and the coast of Coromandel. However, much like the Kochi hypothesis, this latter one is not supported by contemporary sources and documents, and is indeed contradicted by the laboratory identification of the type of lacquer used on pieces from the first group, from the Kingdom of Pegu (present-day Burma, Myanmar), given that scientific analysis has revealed it to be Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia. In this regard, it should be emphasised that on the Indian subcontinent none of the species required for the production of 'true lacquer' can be found. Not only does the material used originate in Southeast Asia, but so does the technique, as proven by scientific analysis, given that the stratigraphy of the lacquer coatings, and the additives (oils) used, correspond to lacquerware of Burmese and Thai origin. In addition, the decoration and decorative repertoire and

the specific technique used (*shweizawa*) with gold leaf (*shweibya*), point to an exclusive origin in Southeast Asia for the first group, to which the present shield and folding table belong.

One highly important document gives us to some extent the key to clarifying this situation and to identifying the centres of production for these lacquered pieces, Pegu (Burma) and China. In fact, in the post mortem inventories of Fernando de Noronha (ca. 1540–1608), third count of Linhares, and his wife Filipa de Sá (†1618), a significant number of Asiatic pieces of furniture is recorded: *one Chinese lacquered oblong box with two compartments (4.000 reais); another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers (2.500 reais); another writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers and is 44 cm in length (4.000 reais); one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook (2.000 reais); one writing cabinet from Pegu gilded throughout (10.000 reais); two shields from China without arm supports, featuring their coat of arms, valued at 1.000 reais, to which another sixteen were added, valued at 9.000 reais; four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold, to which another three were added, valued at 3.600 reais; another writing table from China, very old and featuring the Noronha coat of arms in the middle (1.200 reais); one gilded bedstead from China which has the Noronha coat of arms on the headboard (20.000 reais); one gilded daybed from China with balusters, frame and square feet (10.000 reais); another gilded daybed from China more used than the previous*

one (6.000 reais); one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver lock (1.000 reais); one bedstead from China [lacquered] in gold and black (12.000 reais); one gilded chair and daybed from Pegu (5.000 reais) and another daybed from Pegu gilded throughout with six feet and headboard (10.000 reais). ✎ HC

— Royaume du Pégou, Birmanie

Laques

Le groupe d'objets rares présentés ici s'est avéré un véritable défi quant à l'identification de son centre de production. Bernardo Ferrão fut l'un des premiers auteurs à s'y intéresser et à se pencher notamment sur les coffrets-écritoires en taille dorée — que l'on appelle la « taille en bas-relief ». En se basant sur le style soi-disant moghol ou perse de la décoration, Ferrão caractérise cette production comme étant indo-portugaise, reconnaissable aux éléments suivants : le style et le travail de décoration, le laquage et, sur certaines pièces, l'existence de blasons, de légendes en portugais, de figures et de scènes mythologiques, chrétiennes ou liées à la culture européenne classique, taillées ou peintes, obéissant dans leur ensemble aux canons de la Renaissance, permettant de ce fait de les dater du XVI^e siècle.

À ce type de mobilier s'ajoutent des lits, des plateaux, des chaises et également quelques boucliers dits « indo-musulmans », que l'on retrouve dans diverses collections internationales et qui présentent une technique et une décoration similaires à celui-ci, des pièces qui ont fait récemment l'objet d'une étude d'Ulrike Korber.

On peut établir un second groupe d'objets rares, rassemblant des coffres et des coffrets-écritoires, qui se caractérise également par une décoration de taille en bas-relief, en laque noire relevée d'or. Les parois intérieures de ces pièces sont laquées de rouge et portent une décoration en or typiquement chinoise composée de faune et de flore. Certains de ces objets présentent également des inscriptions en caractères chinois à l'encre, comme le bouclier (54 cm de diamètre) de la *Kunstkamer* du *Kunsthistorisches Museum*

de Vienne (inv. n.º A915). L'un des exemplaires les mieux documentés de ce deuxième groupe de pièces, manifestement fabriqué en Chine, est la pièce que l'on désigne comme le « coffre du pape », conservée actuellement au *Museen des Mobiliendepots*, à Vienne (inv. n.º MD 047590).

On a regroupé ces deux productions laquées, en se basant soit sur le type de bois, l'*angelim* (de l'espèce *Artocarpus*), comme l'avait proposé, pour le premier groupe, José Jordão Felgueiras, d'après qui elles auraient été réalisées à Cochin, hypothèse également soutenue par Pedro Dias, soit sur des particularités stylistiques et techniques qui situeraient l'origine des pièces en Asie du Sud-Est, comme le défendent Fernando Moncada et Manuel Castilho. Plus récemment, Pedro Moura Carvalho a localisé cette production en Inde, dans la région du Golfe du Bengale et sur la côte de Coromandel. Cependant, cette dernière hypothèse, tout comme celle de Cochin, n'est pas corroborée par la documentation de l'époque et est d'ailleurs démentie par l'étude en laboratoire du type de laque utilisée pour les pièces du premier groupe qui proviendraient du Royaume de Pégou (Myanmar, actuelle Birmanie). En effet, les analyses démontrent qu'il s'agit de laque birmane ou *thitsi*, à base de sève de *Melanorrhoea usitata*, utilisée en Asie du Sud-Est. À ce propos, ajoutons qu'il n'existe aucune espèce de « laque véritable » dans le sous-continent indien. Non seulement le matériau utilisé proviendrait d'Asie du Sud-Est, mais également la technique, comme l'ont démontré les analyses en laboratoire : la stratigraphie concernant l'application de la laque et de ses additifs correspond, en effet, à celle des laques d'origine

birmane et thaïlandaise. La décoration et la technique d'application (*shweizawa*) à la feuille d'or (*shweibya*) semblent indiquer que la première production, qui inclut le bouclier et la table pliante présentés ici, proviendrait exclusivement d'Asie du Sud-Est.

Un document important nous donne la clé permettant de déterminer le centre de production de ces pièces laquées : il avère, en quelque sorte, leur origine pégouane (birmane) et chinoise. Il s'agit des inventaires de Fernando de Noronha (vers 1540–1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui répertorient un ensemble considérable de pièces de mobilier asiatique : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (4000 reais) ; une autre écritoire de Pégou, plus petite, en or et rouge, et ses tiroirs (2500 reais) ; encore une autre écritoire de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (3000 reais) ; une boîte de Chine or et noire avec son compartiment (2000 reais) ; une petite boîte de Chine, or et noire, avec son grand couvercle (3000 reais) ; une écritoire de Pégou entièrement dorée (10 000 reais) ; deux boucliers de Chine, portant ses armes, évalués à 1000 reais, auxquels se joignent seize autres évalués à 9000 reais ; quatre plateaux de Chine, trois blasonnés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres évalués à 3600 reais ; un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (1200 reais) ; un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (20 000 reais) ; une couchette de Chine dorée avec ses balustres et barreaux et pieds carrés (10 000 reais) ; une autre couchette de Chine dorée, plus usée que la précédente (6000 reais) ; une petite boîte de Pégou dorée, mesurant

plus d'un empan, avec fermoir en argent (1000 reais) ; un lit de Chine doré, or et noir (12 000 reais) ; une chaise et une couchette de Pégou dorée (5000 reais) et une autre couchette de Pégou entièrement dorée avec six pieds et tête (10.000 reais). » *HC*

040. WRITING CHEST

Wood, lacquer, gold and iron
 Kingdom of Pegu (present-day Burma – Myanmar),
 Mid-16th century
 Dim.: 17.0 × 44.5 × 34.0 cm
 F1240

Provenance: Count of Castro e Solla collection, Abrantes.

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 36).

Published: Serrão, Vitor, 'Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sinoptuguesa de inspiração camoniana' UCP, Lisbon, 2015, pp. 77–104.

A rare and important writing chest probably made from anjili wood (*Artocarpus sp.*), coated with Southeast Asian black lacquer, or *thitsi*, and leaf gilded on the exterior faces and on the inside of the lid, while the internal sides are coated with cinnabar-red lacquer. With a top lid, long exterior drawer on the lower section with its puller, this writing box has two central divisions forming five nooks.

The wrought iron escutcheon, not unlike the rest of the fittings, is shaped like an heraldic shield; the drawer puller is scissor-shaped, and the double loop side handles follow the typical shape found on this type of furniture produced in sixteenth-century Europe.

Every exterior face except for the underside is decorated in low-relief highlighted with gold, featuring a stylised lotus scroll pattern (a motif, called *baoxiang-hua*, taken from Chinese blue-and-white porcelain) and flat borders decorated with foliage in gold leaf over the black lacquered ground, a technique typical of Burmese and Thai lacquerware (called *shweizawa* and *lai rod nam*, respectively).

The inner side of the lid is decorated with a low-relief carved composition in black lacquer and gold leaf, bordered on the sides by vegetal friezes, featuring a large double-sided eagle, possibly reminiscent of the Augustinians heraldry.

Nevertheless, the most extraordinary aspect of this writing chest lies in the carved and lacquered decoration of the exterior side of the lid, where, occupying the centre of the composition and surrounded by scrolls of lotus flowers, we see a Portuguese

040. COFFRET-ÉCRITOIRE

Bois laqué, or et fer
 Royaume de Pégou (Birmanie – Myanmar)
 Milieu du XVIe siècle
 Dim. : 17,0 × 44,5 × 34,0 cm
 F1240

Provenance: Collection des Comtes de Castro e Solla, Abrantes.

Exposé dans: « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 39).

Publié dans: Serrão, Vitor, « Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sinoptuguesa de inspiração camoniana », UCP, Lisbonne 2015, pp. 77–104.

Rare et très important coffret-écritoire, probablement en bois *d'angelim* (de l'espèce *Artocarpus*), revêtu de laque noire d'Asie du Sud-Est ou *thitsi* et de feuille d'or sur ses faces extérieures et l'intérieur du couvercle. Les autres faces intérieures sont laquées en rouge cinabre. L'objet comporte un couvercle à soulever, un tiroir inférieur avec poignée et des cloisons intérieures qui se croisent pour former cinq compartiments.

L'écusson de la serrure est en fer forgé, de même que le reste des montures, et présente la forme d'un écu héraldique. La poignée du tiroir est en « ciseau » et celles des faces latérales en anse double, reprenant les formes spécifiques de ce type de mobilier européen du XVIe siècle.

Toutes les faces extérieures sont intégralement décorées : elles présentent une surface taillée en bas-relief souligné d'or, avec motifs en spirale de fleurs de lotus stylisées (typique de la porcelaine chinoise bleu et blanc, connu sous le nom de *baoxiang-hua*) et de feuillages, à la feuille d'or sur fond de laque noire, techniques traditionnelles des laques birmanes et thaïlandaises (*shwei-zawa* et *lai rod nam*, respectivement).

L'intérieur du couvercle est orné d'une composition taillée en bas-relief et revêtu de laque noire et de feuille d'or, bordée des deux côtés par des frises végétales. On y voit la représentation d'un grand aigle bicéphale, probablement inspiré de l'héraldique des Augustins.

Cependant, la décoration taillée et laquée de la face extérieure du couvercle constitue l'aspect le plus extraordinaire de ce coffret-écritoire : occupant le centre de la composition et entourée





character dressed in the typical sixteenth-century attire of a countryman (shirt, jerkin, gown, stockings and boots, and a knitted hat) carrying a wicker basket in his left arm and holding in the same hand a staff with a hanging hare and partridge, certainly hunted in the fields. Over the figure (to which it points with the right hand), as a caption, inside a label one may read the inscription in Portuguese: ‘DAVA.LHO. VEMTO. NO C[H]APEIRAO. Q[U]ER. LHE. DE. Q[UE]R. NAO’ or ‘The wind blew off his big chapeau, whether it did or no’. It is, as Vitor Serrão has already pointed out, the first verses of an adage by Luís de Camões (ca. 1524–1580), from a letter apparently written in Ceuta in 1549 or 1550 and published in 1598 in the second edition of his *Rimas*.¹ However, Camões was only the author of the adage of which the refrain is the rustic verses in question, which, according to the same author, conveys the idea of bravery and intrepidity, and adventurous spirit as touted by the political elite in Portuguese Asia, and certainly a conscious choice of the Portuguese patron and client who wanted to include such a rustic motto in the decoration of the present writing chest, which for that reason is a very rare and important historical-artistic document of the Portuguese presence in Asia.

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as Namban, a Japanese word of Chinese origin which was used to characterize the first Europeans to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, other export lacquered furniture productions made for the Portuguese market exist. These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.² Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively

d’enroulements de fleurs de lotus, on reconnaît la figure d’un Portugais portant l’habit traditionnel d’un homme de la campagne du XVI^e siècle (chemise, gilet, jupe, bas, bottes hautes à doublure retournée et bonnet en tricot). Il porte sur le bras gauche un panier en osier et tient un bâton où sont suspendus un lièvre et une perdrix, produits apparents de la chasse. Au-dessus de la figure, sur une banderole ou phylactère, se déroule une inscription en portugais, que le personnage indique de sa main droite: « DAVA. LHO. VEMTO. NO C[H]APEIRAO. Q[U]ER. LHE. DE. Q[UE]R. NAO » (« Le vent lui soufflait sur le chapeau, qu’il le veuille ou non »). Comme l’a signalé Vitor Serrão, il s’agit des premiers vers d’un adage de Luís de Camões (vers 1524–1580), provenant d’une lettre apparemment écrite à Ceuta en 1549 ou 1550 et publiée en 1598 dans la deuxième édition de ses Rimes.¹ Ce refrain rustique cité par Camões exprimerait, selon le même auteur, l’idée de bravoure et d’intrepidité, d’esprit aventurier tel qu’il était glorifié par l’élite politique en Asie portugaise.

Le choix de cette décoration se doit certainement à la demande expresse du commanditaire portugais, qui désirait inscrire ces vers sur le coffret-écrivain, faisant de cet objet un rarissime et important document historique et artistique de la présence lusitanienne en Asie.

Outre les célèbres laques japonaises destinées à l’exportation et connues sous l’appellation « Namban » (terme japonais d’origine chinoise désignant les premiers Européens arrivés au Japon aux XVI^e et XVII^e siècles), on connaît d’autres productions de pièces de mobilier laqué également fabriquées pour le marché portugais. Qualifiées de luso-asiatiques (il existe plusieurs hypothèses quant à l’identification de leur lieu de production), elles présentent des caractéristiques plutôt hétérogènes qui les regroupent en deux catégories.² Bernardo Ferrão fut l’un des premiers auteurs à se

¹ See: SERRÃO, Vitor, *Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sino-portuguesa de inspiração camoniana*, in MATOS, Artur Teodoro de; MARTINS, Guilherme d’Oliveira (éds.), *Portugal-Índia. Da herança portuguesa à Índia dos nossos dias*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa — Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2015, pp. 77–104.

² See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.

¹ Voir: SERRÃO, Vitor, *Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sino-portuguesa de inspiração camoniana*, in MATOS, Artur Teodoro de; MARTINS, Guilherme d’Oliveira (éds.), *Portugal-Índia. Da herança portuguesa à Índia dos nossos dias*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa — Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2015, pp. 77–104.

² Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.



Portuguese. As characteristics of this production, which he wrongly identifies as Indo-Portuguese, the author mentions: ‘the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art’.³ The first group, to which the rare and important writing chest belongs, has been recently identified as Burmese in origin, thus made in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.⁴ ✓ HC

³ See: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Oporto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

⁴ See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.

pencher sur ce thème et il parvint à identifier plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises. Cet auteur énumère leurs signes distinctifs, qu’il qualifie erronément d’« indo-portugais » : « le style et le travail de la décoration, la laque et, sur certaines pièces, l’existence d’armoiries, légendes en portugais, figures et scènes mythologiques chrétiennes et issues de la culture européenne classique, taillées ou peintes, toutes obéissant aux canons de la Renaissance. »³ Le premier groupe, dans lequel s’inscrit notre important et rare coffret-écritoire, a récemment été identifié comme étant d’origine birmane, produit dans le Royaume de Pégou, dans le sud de l’actuelle Union du Myanmar; cette appartenance repose sur des preuves documentaires et matérielles (usage de la laque birmane ou *thitsi*, à base de sève de *Melanorrhoea usitata* utilisée en Asie du Sud-Est), ainsi que sur les techniques de fabrication mises en œuvres (technique birmane *shwei-zawa*), comme l’ont montré des analyses scientifiques et des études historiques et artistiques récentes.⁴ ✓ HC

³ Voir : FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

⁴ Voir : CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.

041. LACQUERED DISPLAY SHIELD

Wood, leather, lacquer and gold
 Kingdom of Pegu (present-day Burma — Myanmar)
 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 58.5 × 51.0 cm
 F992

Provenance: J. Lico collection, Lisbon

Exhibited: 'Three European Embassies to China', Museu do Oriente, Lisbon 2019.

Published: A. Jordan, K. Lowe, 'The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon', London, 2015, pp. 214, n.º 14.



A rare and important display shield (*rodela*) made from exotic wood (joined planks), covered with several layers of animal skin, hot-moulded to the wood structure following the *cuir bouilli* technique, and later coated with Southeast Asian lacquer or *thitsi* in black, decorated with gold leaf on the front and underside. According to previous chemical analyses — through pyrolysis followed by gas chromatography coupled to mass spectrometry — the lacquer used was identified as *Gluta usitata*, from the species *Melanorrhoea usitata*, a tree which originates in regions of present-day Thailand and Myanmar, once the Kingdoms of Siam and Pegu, respectively.

The gold leaf decoration on the black lacquer background (*tiejinqi* or *jinqi* technique, called *haku-e* in Japanese) is typical of Burmese and Thai lacquerware, known as *shweizawa* and *lai rod nam*, respectively. The front is decorated with a large heraldic shield, now bearably readable in its entirety due to the wear and tear of the gold leaf decoration set on a background filled with large *rincaux* and 'corn cobs' which, like those that fill the large

041. BOUCLIER D'APPARAT LAQUÉ

Bois, cuir, laque et or
 Royaume de Pégou (actuel Birmanie — Myanmar)
 Deuxième moitié du XVI^e siècle
 Dim. : 58,5 × 51,0 cm
 F992

Provenance : collection J. Lico, Lisbonne

Exposé dans : « Three European Embassies to China », Museu do Oriente, Lisbonne 2019.

Publié dans : A. Jordan, K. Lowe, « The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon », Londres, 2015, pp. 214, n.º 14.

Rare et important bouclier d'apparat circulaire en bois exotique, constitué de planches unies par des chevilles et recouvertes de plusieurs couches de peau d'animal moulées à chaud sur la structure en bois selon la technique du *cuir bouilli*, postérieurement enduites de laque d'Asie du Sud-Est ou *thitsi*, de couleur noire, décorée à la feuille d'or sur l'endroit et l'envers.

Selon les analyses chimiques effectuées — par pyrolyse suivie de chromatographie gazeuse couplée à une spectrométrie de masse —, la laque utilisée serait la *Gluta usitata*, de l'espèce *Melanorrhoea usitata*, arbre originaire des régions de l'actuelle Thaïlande et du Myanmar, autrefois royaumes du Siam et de Pégou.

La décoration à feuille d'or sur fond de laque noire (technique *tiejinqi* ou *jinqi*, appelée *haku-e* en japonais) est typique des laques birmanes et thaïlandaises, connues respectivement sous les appellations *shweizawa* et *lai rod nam*.

L'endroit est décoré d'un grand blason héraldique, aujourd'hui difficile à déchiffrer entièrement à cause de l'usure de la décoration composée de feuille d'or sur fond chargé de larges *rincaux* à épis. Comme ceux qui emplissent la large bordure, ces motifs reproduisent des gravures ornementales de la première moitié du XVI^e siècle. Bien que parcellaire, la lecture de ce blason laisse apparaître, dans sa moitié droite, six besants disposés en 2–2–2, qui pourraient correspondre aux armoiries des Castro ou Melo. Des motifs végétaux du même genre ornent le pourtour du revers, où l'on peut observer les armatures — ou le support pour le bras —, recouvertes de cuir.

La similarité de la décoration en or (*shweizawa*) avec d'autres pièces provenant indubitablement du royaume de Pégou, comme



border, reproduce ornamental engravings from the first half of the sixteenth century. Partitioned, the heraldic reading of the shield includes in the right half six besets arranged in 2, 2, 2, which may correspond to either the Castro or the Melo families. Similar vegetal motifs decorate the border on the underside where see the arm support, covered with leather, may still be seen.

Given the similarities of its gilded decoration (*shweizawa*) with matching pieces attributed with certainty to the Kingdom of Pegu, namely some chests or writing boxes, it is safe to say that the production centre of this rare shield — one of the few that remained until now in private hands — must be Burmese. Strictly used for display, these shields or *rodelas* are depicted, for example, in some Namban screens, being worn by noblemen, namely captains of the India Run. ✎ TP

c'est le cas de quelques coffres ou coffretsécritoires, nous conduit à affirmer avec certitude l'origine birmane du centre de production de ce singulier bouclier. Il figure parmi les quelques rares exemplaires ayant appartenu jusqu'à présent à une collection privée. La fonction de ces objets se réduisait strictement à l'apparat et à l'exposition, et l'on en trouve notamment des représentations sur certains paravents Namban, portés par des serviteurs de la noblesse, tels les capitaines des grandes caraques. ✎ TP

042. FOLDING TABLE (TOP)

Wood, lacquer, gold and iron
 Kingdom of Pegu (present-day Burma, Myanmar)
 2nd-half of the 16th century
 Dim.: 2.5 × 92.0 × 114.0 cm
 F993

Provenance : J. Lico collection, Lisbon.

This very rare folding table, i.e., the top, since it would be mounted on easels which have not survived, is made from exotic wood coated with black Southeast Asian lacquer or *thitsi*, not unlike the shield, would have also been decorated with gold leaf following the same Burmese technique (*shweizawa*). The gold decoration of vegetal motifs or *rinceaux* would be similar to that of other pieces produced in the Kingdom of Pegu for the Portuguese market, while the carved and incised decoration (better seen from the radiographs), although inspired by the decorative repertoire used in Chinese pottery of the Ming dynasty, namely blue and white porcelain, is clearly inspired by Renaissance *entrelacs*, following European engravings provided by Portuguese patrons.

Similar tables are recorded not only in the documents concerning the counts of Linhares, but also by household officers of Queen Catarina of Austria, in documents dated to 1562 and 1564 and published by Annemarie Jordan.

Of the few remaining examples, mention should be made to the table top (121 × 96.4 cm) said to have belonged to Cardinal Albert of Austria (1559–1621), viceroy of Portugal and today in the Kunstkammer of the Kunsthistorisches Museum, Vienna (inv. no. 4958), certainly of Chinese manufacture, and to another one published by Pedro Dias, now practically without its original gilded lacquer decoration, which, not unlike the present one, seems to be Burmese in origin. ✎ HC

042. PLATEAU DE TABLE PLIANTE

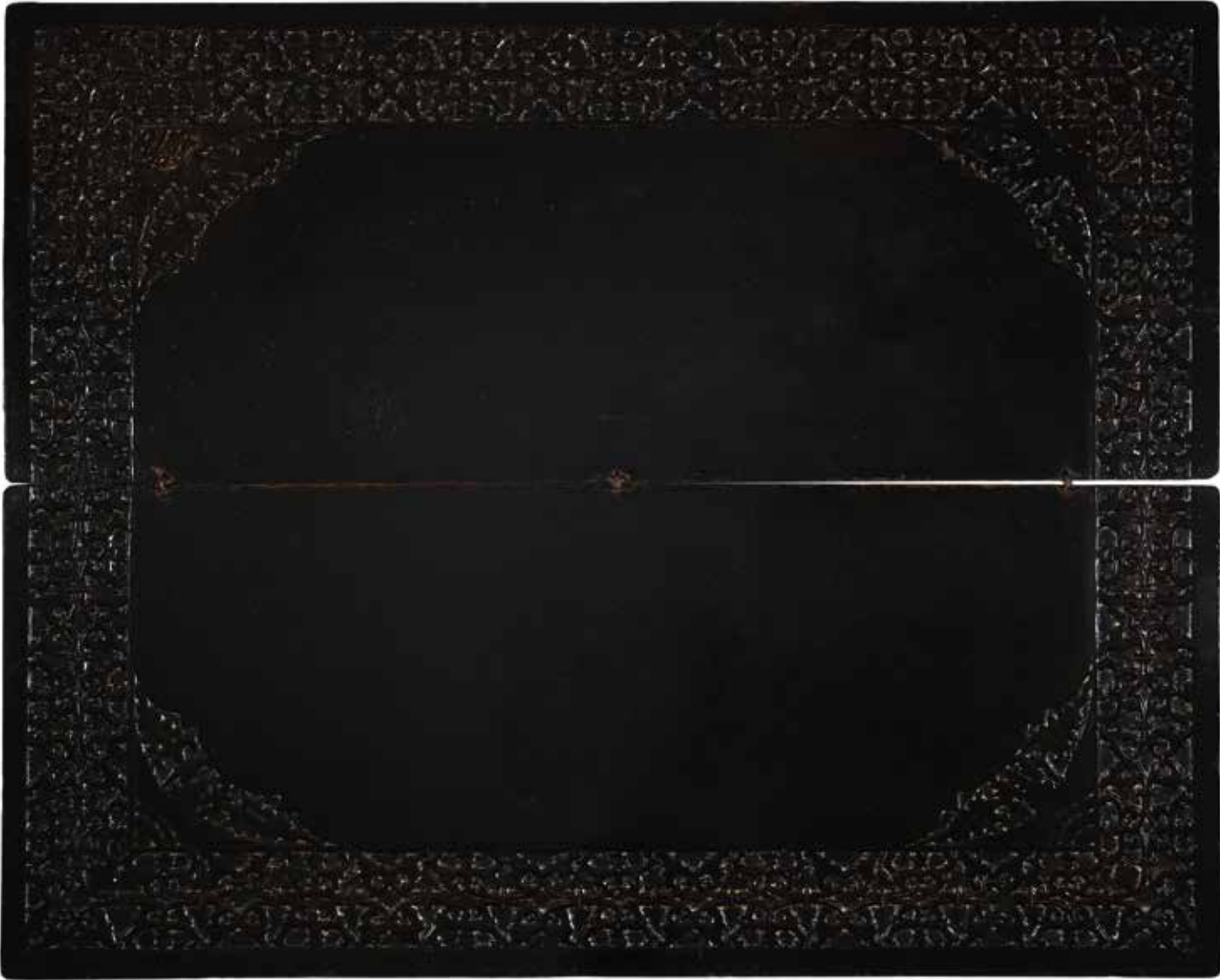
Bois, laque, or et fer
 Royaume de Pégou (Myanmar, actuelle Birmanie)
 Seconde moitié du XVIe siècle
 Dim. : 2,5 × 92,0 × 114,0 cm
 F993

Provenance : Ccollection J. Lico, Lisbonne.

Cette très rare table pliante, et plus concrètement son plateau — qui reposerait sur des tréteaux qui n'existent plus — en bois exotique recouvert de laque noire d'Asie du Sud-Est ou *thitsi*, aurait été décorée à la feuille d'or selon la technique birmane (*shweizawa*) décrite ci-dessus pour le bouclier. La décoration d'or présentant des motifs végétaux ou rinceaux serait en tout semblable à celle d'autres pièces produites dans le Royaume de Pégou et destinées au marché portugais. Cependant, cette pièce comporte également une décoration taillée et incisée (apparaissant plus nettement aux rayons x) qui, bien que probablement influencée par la céramique chinoise de la dynastie Ming — que l'on retrouve notamment sur la porcelaine bleue et blanche —, s'inspire clairement des entrelacs de la Renaissance manifestes sur les gravures européennes amenées par les Portugais.

De même que dans les documents transmis par les comtes de Linhares, des tables similaires sont répertoriées entre 1562 et 1564 par les officiers de la maison de Catherine d'Autriche, comme le montrent des documents publiés par Annemarie Jordan.

Parmi les très rares exemplaires parvenus jusqu'à nos jours, on peut citer la table dite du Cardinal Albert d'Autriche (1559–1621), Vice-roi du Portugal, actuellement à la Kunstkammer du Kunsthistorisches Museum à Vienne (121 × 96,4 cm, inv. n.° 4958), de fabrication assurément chinoise, ainsi qu'une autre, citée par Pedro Dias, ayant perdu pratiquement tout son revêtement d'origine laqué et doré, qui serait, à l'image de celle-ci, une production birmane. ✎ HC



— PHILIPPINES AND SPANISH COLONIES

The establishing of the Spanish Colony of the Philippines in 1565, created a new eastern trade route for spices and exotic goods, designed to fulfil the ever-growing needs and demands of a European and Latin American elite avid of these sophisticated products. The development of this important Spanish commercial settlement in Asia was in the origin of a rapidly expanding evangelization movement assisted by the arrival of the most relevant religious orders — Dominicans, Franciscans, Jesuits and Augustinians.

The exchange of traditions and beliefs that ensued, would promote the development of a specific art type, combining European religious iconography with native styles and materials, whose elements were successfully reproduced in large quantities. The Spanish Philippines islands assumed particular importance in the production of ivory works characterized by their Sino-Christian character, made by the so-called *Sangleyes*, local resident Chinese that traded their works in the market, especially in the so called *El Parián*, built in 1581 by the Governor Gonzalo Ronquillo in order to control the *Sangleyes* trade.

Similarly to what happened in the Portuguese Eastern Territories, Christian imagery had an important role in the diffusion of Christianity and conversion of local peoples, and, in the Philippines the role of producing those evangelisation tools fell on the local Chinese population of Manila, the main Spanish trading outpost in the East, as documented by the Dominican Friar, Fr. Domingo de Salazar, first bishop of Manila (1581–1594), in a letter to King Philippe II (Philippe I of Portugal), highlighting the quality of the ivory carvings provided by the *Sangleyes*: ‘...en

viendo alguna pieça hecha de official de España la sacan muy al próprio y algunos Niños Jesús que yo e visto en marfil me parece que no se pueden hacer más perfectos (...) y según la habilidad que muestran al retratar las ymágenes que bienen de España, entendo que antes de mucho no nos harán falta las que se hacen en Flandes.’

The Asian-Portuguese ivory carving production began considerably earlier than the homologous Hispano-Philippine, and within European parameters filtered by Portugal in miscegenation with the elements of the various indigenous cultures encountered in the East.

Macao, the first Portuguese outpost in the Far East had regular contact with Manila and for this reason, in this constant exchange network, the Hispano-Philippine ivory imagery production was certainly familiar to the Portuguese traders and clientele.

Unsurprisingly, by proximity these two ivory productions have some obvious common traits, namely in the adoption of European iconographic models that reached those far away lands through the exchange of objects or printed images from Europe, that were then reinterpreted following local aesthetic models such as their common oriental physiognomic traits. ✍

— PHILIPPINES ET COLONIES ESPAGNOLES

La création de la colonie espagnole des Philippines en 1565 donna naissance à une nouvelle route commerciale en Asie, fournissant épices et objets exotiques qui répondaient aux besoins d'une société européenne et ibéro-américaine fascinée par ce type de produits. Cet important comptoir commercial espagnol asiatique se convertit progressivement en l'une des principales enclaves d'évangélisation, avec l'arrivée des ordres religieux les plus actifs de l'époque : Dominicains, Franciscains, Jésuites et Augustiniens.

Ces échanges engendrèrent un art particulier qui associait l'iconographie religieuse européenne et les formes et matériaux locaux, produisant d'innombrables ouvrages. Les îles Philippines espagnoles occupèrent une place prépondérante dans la production d'objets en ivoire aux caractéristiques sino-chrétiennes, réalisés par les « Sangleyes » — des Chinois résidant dans l'archipel et pratiquant le commerce, notamment dans un lieu appelé El Parián construit en 1581 par le gouverneur Gonzalo Ronquillo afin d'exercer un contrôle plus étroit sur cette frange de la population.

La statuaire joua un rôle fondamental dans l'évangélisation, qui mit à profit la population chinoise de Manille pour sa fabrication. Cette ville devint le principal comptoir espagnol d'Orient, comme l'affirme le Dominicain Domingo de Salazar, premier évêque de Manille (1581 – 1594), dans une lettre envoyée au roi Philippe Ier de Portugal, attestant de la qualité du travail de l'ivoire des Sangleyes — « ils adaptent à leur façon les pièces provenant d'Espagne et j'ai pu voir certains Enfants Jésus en ivoire qu'on ne pourrait exécuter plus parfaitement [...] au vu de leur habileté à reproduire les images venant d'Espagne, il me semble que bientôt nous n'aurons plus besoin de celles qui se fabriquent en Flandres. »

La production des ivoires luso-asiatiques précéda l'hispano-philippine, obéissant à des normes européennes amenées par les Portugais. Celles-ci se mêlaient à des éléments des cultures locales issues des différentes provinces orientales d'outre-mer. Macao, le premier comptoir portugais d'Asie, était en contact permanent avec Manille et les commerçants et commanditaires lusitaniens n'étaient pas indifférents aux ivoires hispano-philippins.

Ces productions d'ivoire présentent des caractéristiques communes, telle la reprise de modèles iconographiques européens qui arrivaient aux artisans par l'intermédiaire d'objets ou de gravures en provenance de la métropole, réinterprétés ensuite à la lumière de références esthétiques locales. Ce dialogue d'influences diverses se matérialisait notamment en archétypes occidentaux à physionomie orientale. ↪

043. THE ARCHANGEL SAINT MICHAEL

Ivory with evidence of polychrome and gilt decoration
 Philippines, 17th century
 Height: 15.5 cm
 F1257

Finely carved ivory sculpture with evidence of polychrome decoration, particularly to the hair, eyes and lips, this small image, conceived for private devotion, depicts the Archangel Michael prevailing over evil.

This specific iconography refers to the Biblical Book of Apocalypse (12:7–9) in which the Archangel arises as General of the Armies of God against Satan and his angels which will eventually be defeated in this celestial war. It is this victory against evil, depicted as a female faced chimera of snake or dragon tail that is captured in a symbolic allusion to the paganism encountered by missionaries in Spanish controlled territories in Asia.

Saint Michael is standing — and missing the wings that would have originally been fitted to his back — with loose hair and stepping on the devil's abdomen while attacking it with a spear held in his right hand. As would be expected, in his left hand he should also hold a scales, for weighing the souls, or a shield. Both attributes, now missing, would have been made in precious metal.

Dressed in an interpretation of Ancient Rome military attire, the Archangel features a part rolled up tunic, leather cuirass *all'antica*, *cingulum militare* with *baltea* or pending bands, shoulder band (*focale*) and leather boots (*botines*). An iconography much appreciated in the Philippines, the production centre for this image, the Archangel would become in 1645, by Royal Decree, the

043. SAINT MICHEL ARCHANGE

Ivoire, vestiges de polychromie et or
 Philippines, XVIIe siècle
 Hauteur: 15,5 cm
 F1257

Finement taillée en ivoire, présentant des vestiges de polychromie et de dorure, notamment sur les cheveux, les yeux et les lèvres, cette petite statuette, certainement destinée à la dévotion privée, représente Saint Michel archange triomphant du Mal.

Ce thème iconographique est tiré de l'Apocalypse, dernier livre du Nouveau Testament, dans lequel Michel archange apparaît comme général des armées de Dieu contre les forces de Satan et de ses anges, qu'il vainc lors de cette guerre céleste (12:7–9). C'est cette victoire contre les forces du mal, en particulier contre le Diable, qui est représentée ici. Satan est figuré sous les traits d'une chimère au visage féminin et à la queue de serpent ou de dragon, symbole du paganisme rencontré par les missionnaires au cours de leur travail d'évangélisation en Asie sous domination espagnole.

L'archange est représenté debout (sans ses ailes qui devaient à l'origine être fixées sur son dos), les cheveux défaits, les pieds appuyés sur le ventre du Diable, sans doute l'attaquant avec une lance qu'il aurait tenu dans sa main droite. Il devait par ailleurs tenir dans sa main gauche soit une balance, accessoire lui servant à peser les âmes, soit son bouclier, attributs en métal précieux, aujourd'hui perdus.

Arborant une interprétation du costume militaire de la Rome antique, il porte une tunique retroussée, lui découvrant les genoux, une cuirasse *all'antica* en cuir, le *cingulum militare* avec ses *baltea* ou lanières de cuir pendantes, une écharpe (*focale*) en bandoulière et des bottes (*botines*) en cuir.



territory Patron Saint.¹ Widely copied, various examples of identical iconography are well known, some produced in large sizes and modelled from contemporary Spanish prototypes in Manila by Chinese artisans or mestizos of Chinese origin.²

On account of their dimensions, some of the most relevant ivory examples of this Hispano-Philippine iconography can be found at Badajoz Cathedral and at the Church of Santa Maria de Conxo in Santiago de Compostela. ✍ HC

¹ See: Regalado Trota Jose, *Images of Faith. Religious Ivory Carvings from the Philippines* (cat.), Pasadena, Pacific Asia Museum, 1990, p. 44.

² See: Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010, pp. 110–125, cat. nos. 44–48; and also Alan Chong, 'Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries', in Alan Chong (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapore, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207; e Hugo Miguel Crespo (éd.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800)*, Lisboa, AR-PAB, 2019, pp. 334–338, cat. 49.



Il s'agit d'un thème iconographique très apprécié aux Philippines, centre de production de notre statuette, qui fit de Saint Michel archange son saint patron sur décision royale de 1645.¹

On connaît plusieurs exemplaires sur le même thème, dont certains de grande dimension et imitant des prototypes espagnols de la même époque, produits par des artisans chinois ou des *mestizos* d'origine chinoise à Manille aux Philippines.²

Parmi les représentations sur ce thème hispano-philippin en ivoire, les plus extraordinaires en raison de leur dimension se trouvent à la cathédrale de Badajoz et à l'église de Santa María de Conxo à Saint-Jacques-de-Compostelle. ✍ HC

¹ Voir : Regalado Trota Jose, *Images of Faith. Religious Ivory Carvings from the Philippines* (cat.), Pasadena, Pacific Asia Museum, 1990, p. 44.

² Voir : Margarita Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Mexico, Espejo de Obsidiana, 2010, pp. 110–125, cat. n° 44–48; et aussi Alan Chong, « Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries », in Alan Chong (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207; et Hugo Miguel Crespo (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.

044. SLEEPING BABY JESUS

Ivory

Hispanic-Philippine, 17th century

Height: 26.5 cm

F890

Provenance: A.S. collection, Portugal

044. ENFANT JÉSUS ENDORMI

Ivoire

Hispano-philippin, XVIIe siècle

Haut. : 26,5 cm

F890

Provenance : Collection A.S., Portugal

Large ivory Sleeping Baby Jesus carved out of a single tusk fragment, undoubtedly in a 17th century Philippine workshop.

The anatomy is natural and realistic with a rounded head and died hair, on a short neck with skin folds, in the oriental style. The Baby is asleep, the face serene and with a peaceful expression, closed almond shaped eyes and thick eyelids, eyebrows and lashes painted in detail. The nose is elegantly straight with thick nostrils. The mouth is small and finely carved, with coral red lips, following the usual polychrome patterns of Hispanic-Philippine sculpture. The ears are carefully shaped with large lobes.

The right arm is folded over the naked torso and the left is placed along the body and defined by skin folds highlighted in brownish coloration. The hands are large with cylindrical arched fingers and squared nails. The legs are slightly curving, and with equally coloured folds reinforcing the Baby's infantile chubbiness, and the feet are depicted with elegant curving toes.

Sleeping Baby Jesus sculptures belong to a prominent group in Hispano-philippine art. However, large size examples of high aesthetic and artistic quality, such as the present piece, are very rare. ✍

Enfant Jésus en ivoire destiné à être placé dans un berceau, de grande dimension, sculpté en une seule pièce dans des ateliers philippins du XVIIe siècle.

Présentant une anatomie réaliste, il a une tête sphérique aux cheveux peints, un cou trapu marqué de plis d'influence orientale. Il dort, le visage serein et expressif, ses yeux bridés aux lourdes paupières fermées. Ses sourcils et cils sont soulignés par un mince trait de peinture. Il a le nez droit et des narines aux larges ailes, une petite bouche bien dessinée et des lèvres closes, colorées en rouge corail, comme le voulait la polychromie habituelle des sculptures hispano-philippines. Ses oreilles, soigneusement dessinées, arborent des lobes assez allongés.

Il est nu, le bras droit replié sur la poitrine et le gauche posé le long de son corps, tandis qu'une coloration brunâtre souligne les plis de la peau. Ses mains sont grandes, ses doigts cylindriques et arqués et ses ongles quadrangulaires. Ses jambes, marquées de replis colorés accentuant son aspect dodu, sont légèrement fléchies ; ses pieds sont rebondis et ses orteils recroquevillés.

Les Enfants Jésus endormis sont assez courants dans l'art hispano-philippin. Toutefois, rares sont les exemplaires de la taille et de la qualité de celui que nous présentons ici. ✍



045. PLAQUE (THE PIERCING OF JESUS' SIDE)

Carved 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 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*

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

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

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

045. PLAQUE (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

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

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

² Voir Marjorie Trusted, «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 Hugo Miguel Crespo (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.



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 HC

⁴ See Gloria Espinosa Spínola, 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, p. 350.

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 HC

⁴ Voir Gloria Espinosa Spínola, 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, p. 350.

046. FLIGHT INTO EGYPT

Ivory with remnants of polychrome
 The Philippines, 17th century
 Dim.: 28.4 × 14.3 cm / 23.4 × 9.7 cm (the plaque)
 F777

This particular ivory plaque, has also strong European character, was most likely produced by an established Filipino artist, well acquainted with the techniques and aesthetics introduced in India by the Portuguese. Carved out in deep low relief it depicts the Biblical scene of the Flight into Egypt. In a sophisticated, erudite composition, the Virgin Mary, at the centre of the scene, rides a donkey, while breast feeding the Baby Jesus, under the protective gaze of St. Joseph carrying a staff, suggesting the rushed, lifesaving escape from Palestine that the scene conveys. The bottle gourd and money pouch hanging from the donkey's saddle and the date palm, Christ's favorite fruit, reinforce the aesthetic and scenic atmosphere of the composition.

The plaque is mounted on an ivory inlaid ebony frame. On its upper edge two facing cherubs point to the crown of Christ the Savior. On the sides, birds sit on long flowering bushes growing from a pair of identical urns, while on the lower edge the artist has chosen to depict birds, butterflies and a peacock, in a clear symbolic allusion to the resurrection of Jesus Christ.

Filipino imagery is interpreted in a delicate and recognizable fashion; elegantly tapered faces and almond-shaped eyes, fine, slightly hooked noses and tight nostrils, fine closed lips.

These small plaques, easily carried by missionaries, had an important role within Christian missions throughout Asia as essential tools for the teaching of Christian doctrine and for use in public worship in churches or chapels. They were often part of larger sets destined to be displayed in oratories or altarpieces.

The European models from which the plaques were copied could be sourced from Italian engravings widely circulated in the Orient by European tradesmen and missionaries and, in this

046. FUITE EN ÉGYPTE

Ivoire avec restes de polychromie
 Philippines, XVIIe siècle
 Dim. : 28,4 × 14,3 cm / 23,4 × 9,7 cm (la plaque)
 F777

Cet exemplaire est aussi l'une des plaques en ivoire que l'on connait à l'expression la plus européanisée, ce qui signifie qu'elle a été réalisée par un grand artisan qui dominait parfaitement les techniques et l'esthétique amenées par les Portugais en Inde.

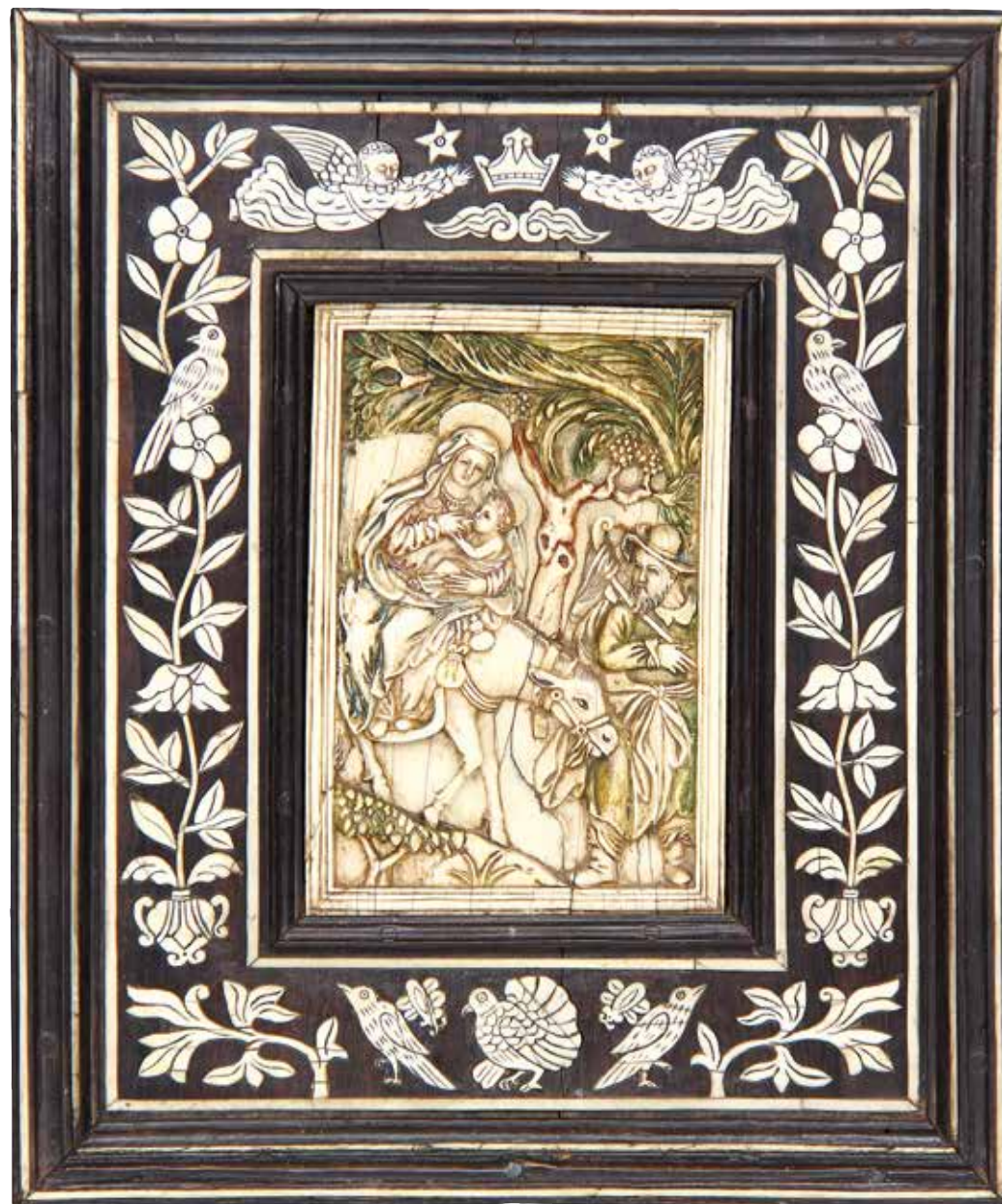
Il s'agit d'une pièce exceptionnelle, sculptée en bas-relief, à la taille profonde, représentant le thème biblique de la Fuite en Égypte, avec cadre en ébène et marqueterie en ivoire. On y voit une composition érudite de la Sainte Famille : la Vierge Marie portant sur ses genoux l'Enfant Jésus, sous le regard attentif de Saint Joseph. La Vierge, assise sur l'âne, donne le sein à l'Enfant Jésus, semblant indiquer une fuite pressée, sans pauses. Saint Joseph porte une tunique, des bottes, un habit et un chapeau, et, sur l'épaule, un bâton duquel pend un baluchon. L'âne transporte une gourde et une bourse attachées à sa selle, tandis qu'un dattier bien touffu — dont le fruit, la datté, deviendra le préféré de Jésus — souligne la composition. La pièce conserve encore des restes de polychromie.

Le cadre en ébène est entièrement rempli d'incrustations en ivoire. Au sommet, deux chérubins en vis-à-vis voltigent dans les nuages et montrent la couronne de l'Enfant Jésus, futur Roi Sauveur. Sur les côtés, la décoration symétrique est constituée de deux amphores d'où sortent des frises aux motifs végétaux sur lesquels se posent des oiseaux. En bas, l'oiseau impérial — le paon — fait la roue, entouré d'autres oiseaux, d'abeilles et de branches fleuries stylisées.

La sculpture philippine travaille les figures religieuses de manière délicate et précise : visages aux formes effilées, yeux en amande et expressifs, nez fins aux narines serrées et au profil vaguement aquilin, bouches petites et minces.

Grâce à leur dimension réduite, ces plaques, facilement transportables par les missionnaires, avaient pour but de catéchiser et de servir au culte public dans les églises et les chapelles. En vertu de leur forte composante didactique, elles étaient donc fondamentales aux missions chrétiennes en Asie. Elles faisaient également parfois partie de petits oratoires, voire même de retables.

Les modèles utilisés étaient, la plupart du temps, des gravures italiennes qui circulaient à l'époque à travers tout le monde orien-



specific case the adoption of a Roman Mannerist model is clearly noticeable. The same theme was in fact worked by Federico Zuccaro, famous as a fresco painter in the Vatican, in a style heavily influenced by Michelangelo and Raphael. Zuccaro founded the Academy of San Luca in Rome (1542–1609) and worked in commissions from Pope Julius III and Paul IV. ✓

tal, amenées par les missionnaires. La réalisation de cette plaque dénote ainsi l'influence d'un modèle pictural de style maniériste romain. Il s'agit en effet d'un thème iconographique peint par Federico Zuccaro (1542–1609), rendu célèbre en tant que peintre de fresques (de la salle principale du Vatican) et pratiquant un style inspiré de Michel-Ange et de Raphaël. Il fonda l'Accademia di San Luca, à Rome, et travailla pour les papes Jules III et Paul IV. ✓

047. OUR LADY OF THE ROSARY

Ivory
 Philippines, Manila, early-17th century
 Dim.: 16.2 × 9.9 cm
 F1254

Provenance: Private collection, Lisbon

This delicately carved ivory plaque was produced by Chinese artisans or mestizos of Chinese origin in Manila, Philippines. It was conceived as a visual aid for devotional practices promoted by both the Jesuits and the Franciscans and other religious orders in Asia in their missionary work, and as objects for export, namely to Central and South America and the Iberian Peninsula as well.¹

Recent archaeological findings, notably the wreckage of a Manila galleon, the Santa Margarita (1601) off the Mariana Islands (Ladrones), offer information on the chronology and production of devotional ivory sculptures by Chinese and Filipino master carvers in the Philippines during the early-17th century. It is a production that predates by half a century the eburnean sculpture manufactory of Goa.²

This rare, high quality and big size rectangular ivory oratory plaque is encased by a plain framing abasement. In the center a detailed low-relief depicting Our Lady of The Rosary crowded and fully encircled by a rosary. The Virgin, holds a crowded Baby Jesus in her left arm and both holds a rosary on their hand.

The Virgin has an elegantly tapered, face long eyes, fine tight lips, delicately hooked nose, the air covered, in a Chinese iconography, which extends, the long, simple and carefully worked and detailed vestment.

Baby Jesus is seated in an Oriental manner, vested in a simple tunic without decoration and shows the seated form and crossed legs, in the Chinese fashion.

The piece presented here receive the influence of the European style while showing the influence of the Buddhist model of the image of the Baby Jesus as The Good Shepherd: Jesus seated with legs crossed, not standing on their feet as in the Mechelen Babys and the overall aspect of the posture of deep contemplation.

Two angels holding the rosary fill the upper corners of the composition and, in the bottom, another winged cherub is also

¹ Alan Chong, 'Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries', in Alan Chong (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207.

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

047. NOTRE-DAME DU ROSAIRE

Ivoire sculpté
 Philippines, Manille, début du XVIIe siècle
 Dim.: 16,2 × 9,9 cm
 F1254

Provenance: Collection privé, Lisbonne

Cette plaque délicatement sculptée en ivoire a été produite par des artisans chinois ou mestizos d'origine chinoise à Manille, aux Philippines. Elle a été conçue pour servir de support visuel aux pratiques dévotionnelles diffusées aussi bien par les Jésuites que par les Franciscains ou les membres d'autres ordres religieux présents 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

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

Cette plaque, au sommet en pointe, formant probablement la section centrale d'un triptyque, se distingue par la qualité de la sculpture. En dépit de la fragilité du matériau utilisé, l'artisan est parvenu à faire ressortir sur le fond certains éléments iconographiques. La scène représentée est, sans aucun doute, une copie fidèle d'une gravure aujourd'hui inconnue.³

Au centre, à l'intérieur d'un encadrement ovale figurant un rosaire ou un chapelet — formé de ses grains de plus grande taille (on en voit quatre sur six) en forme de rose en fleur à quatre feuilles, et sa soixantaine de grains plus petits —, on reconnaît Notre-Dame du Rosaire, couronnée et debout sur un croissant de lune, avec l'Enfant, chacun tenant son rosaire. Deux anges

¹ Alan Chong, « Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries », in Alan Chong (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207.

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

³ 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 Hugo Miguel Crespo (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.



holding the central scene, in a characteristically Chinese influenced interpretation. On the top of the rosary a pelican overlook the representation, symbolizing the Holy Spirit.

On the bottom of the plaque, in the left side Saint Dominique, with the dog carrying a candle and in the right St Jerome with the cross and the globe. In the landscape two buildings in the Jerusalem manner and in the heaven many clouds in a Chinese way.

This plaque is identical to the central section of an ebony frame with gilded silver applications, which belongs to the Museo de América, Madrid (inv. 12.251). This may suggest that both sculptures were produced in the same workshop and based on the same engraving. A plaque with this engraving and a semi-circular tympanum with the figure of the Holy Spirit, was recently published.³

Although more complex in its iconography, a mention should be made to a Maarten de Vos' († 1603) original drawing of this theme, now in the British Museum, London (inv. 1946,0713.1050), which served as a template for a recently published central plate of a Philippine ivory triptych, from beginning of the 17th century.⁴

³ See Gauvin Alexander Bailey, 'Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561-1800', in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbon, Scribe, 2013, p. 274.

⁴ Hugo Miguel Crespo, *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, Lisbon, AR-PAB, 2020, pp. 180-183, cat. 31.

s'agrippent au grand rosaire, surplombé au centre par la colombe du Saint-Esprit et par une rangée supérieure de nuages typiquement chinois.

De part et d'autre de cette scène centrale se dressent deux maisons qui servent de toile de fond réaliste au reste du décor: au premier plan à gauche, Saint Dominique agenouillé, le livre contre la poitrine et accompagné de son chien, une torche enflammée dans la gueule, emblème de l'ordre des Dominicains; à droite, Saint François d'Assise, tenant un crucifix ou la Croix de Saint-Damien et portant son habit franciscain; entre les deux saints, un globe surmonté d'une croix, symbolisant le pouvoir spirituel du rosaire.

La présente plaque est identique à la section centrale de la composition en ivoire avec cadre en ébène orné d'applications en argent doré appartenant au Museo de América, à Madrid (inv. 12.251), ce qui semble indiquer que ces deux sculptures auraient été produites dans le même atelier, d'après la même gravure.

Une plaque présentant la même illustration, mais ayant la particularité de posséder un tympan semi-circulaire avec la représentation du Saint-Esprit, a été récemment publiée.⁴ Malgré une iconographie plus complexe, mentionnons aussi le dessin original de Maarten de Vos († 1603) sur le même thème, actuellement conservé au British Museum, à Londres (inv. 1946,0713.1050), qui a servi de modèle à la plaque centrale d'un triptyque philippin en ivoire de la même époque, récemment publié.⁵

⁴ Voir Gauvin Alexander Bailey, «Translation and metamorphosis in the Catholic Ivories of China, Japan and the Philippines, 1561-1800», in Nuno Vassallo e Silva (éd.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisbonne, Scribe, 2013, p. 274.

⁵ Hugo Miguel Crespo, *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, Lisbonne, AR-PAB, 2020, pp. 180-183, cat. 31.

048. THE ADORATION OF THE MAGI

Ivory

Philippines, Manila, 17th century

Dim.: 16.0 × 10.2 cm

F1258

Provenance: Private collection, Lisbon

Important and large size carved out in deep low-relief depicting the Biblical scene the visit of the three Magi Kings to Baby Jesus. In a sophisticated and erudite composition, the holy family, the Virgin Mary, St Joseph and Baby Jesus are depicted on the left side of the scene. One of the three Magi, kneeling, offers a gift to Baby Jesus, while the other two wise men stand in front of him, one bearing a crown, and the other holding a scepter. Two other men are depicted on the scene, representing two guards. The scene is complemented with an architectural composition of Jerusalem.

South Chinese and Philippine-Portuguese imagery represented delicately and recognizably: elegant faces, with large almond-shaped eyes, the nose with clearly defined nostrils, fine closed lips, long neck, and the hands, elegantly formed with long spindle-like fingers.

Unveiling an inspiration on European models, the long cloaks covering the figures, Virgin, St Joseph and the three Magi, are worked in a flowy yet and rigid style, a coherent feature found on traditional Chinese religious figures.

The sculpture of particular elegance and unquestionable artistic achievement, related to the mysticism and spirituality so characteristic of Sino-Portuguese Christian art.

048. PLAQUE (ADORATION DES MAGES)

Ivoire sculpté

Philippines, Manille, début du XVIIe siècle

Dim.: 16,0 × 10,2 cm

F1258

Provenance : Collection privé, Lisbonne

Cette plaque représentant l'Adoration des Mages est sans aucun doute la réplique minutieuse d'une gravure européenne non identifiée à l'heure actuelle.

On y découvre une scène d'intérieur, avec des arcades et des embrasures. La Sainte Famille se trouve sur la gauche : Saint Joseph debout, appuyé sur son bâton et son chapeau à la main, la Vierge assise, sur ses genoux l'Enfant, les bras tendus afin de recevoir les offrandes.

L'un des Rois mages, la tête nue en signe de respect, est agenouillé devant l'Enfant et lui tend son présent, une coupe avec couvercle ; le deuxième Roi mage est debout du côté droit et porte une coupe identique ; le troisième, sans barbe, debout au centre de la scène, tient un sceptre et un bâton de commandement. On découvre au premier plan la couronne de l'un des Rois mages. Dans le fond, deux figures masculines avec lance et hallebarde observent la scène.

Cette plaque délicatement sculptée en ivoire a été produite par des artisans chinois ou mestizos d'origine chinoise à Manille, aux Philippines. Elle a été conçue pour servir de support visuel aux pratiques dévotionnelles diffusées aussi bien par les Jésuites que par les Franciscains ou les membres d'autres ordres religieux présents 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 Ibérique¹.

¹ Voir Alan Chong, « Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries », in Alan Chong (éd.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207 ; et Hugo Miguel Crespo (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.

These small plaques (this one being a big example), easily carried by missionaries, had an important role within Christian missions throughout Asia as essential tools for the teaching of Christian doctrine and use in public worship in churches or chapels. They were often part of larger sets destined to be displayed in oratories or altarpieces.

The European models from which the plaques were copied could be sourced from Italian engravings widely circulated in the Orient by European tradesmen and missionaries.

This particular ivory plaque of strong European character was most likely produced by a Chinese artist well acquainted with the aesthetics introduced by the Portuguese.

This delicately carved ivory plaque was produced by Chinese artisans or mestizos of Chinese origin in Manila, Philippines. It was conceived as a visual aid for devotional practices promoted by both the Jesuits and the Franciscans and other religious orders in Asia in their missionary work, and as objects for export, namely to Central and South America and the Iberian Peninsula as well.¹

Recent archaeological findings, notably the wreckage of a Manila galleon, the *Santa Margarita* (1601) off the Mariana Islands (Ladrones), offer information on the chronology and production of devotional ivory sculptures by Chinese and Filipino master carvers in the Philippines during the early-17th century. It is a production that predates by half a century the eburnean sculpture manufactory of Goa.² ✎

¹ See Alan Chong, 'Christian ivories by Chinese artists. Macau, the Philippines, and elsewhere, late-16th and 17th centuries', in Alan Chong (ed.), *Christianity in Asia. Sacred art and visual splendour* (cat.), Singapour, Asian Civilisations Museum, 2016, pp. 204–207; Hugo Miguel Crespo (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500–1800)*, Lisbon, AR-PAB, 2019, pp. 334–338, cat. 49.

² Marjorie Trusted, 'Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601', *Hispanic Research Journal*, 14,5, 2013, pp. 446–462.



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 ✎ HC

² Marjorie Trusted, «Survivors of a Shipwreck: Ivories from a Manila Galleon of 1601», *Hispanic Research Journal*, 14,5, 2013, pp. 446–462.

049. CASKET

Tortoiseshell and silver
 Spanish colonial empire, 17th century
 Dim.: 4.0 × 9.0 × 7.0 cm
 F828

Provenance: Private collection, Portugal

A small and rare casket in parallelepiped box style, garnished with applied silver over tortoiseshell from the Hawksbill turtle, *Eretmochelys imbricata* a species whose shell plates were especially sought after for this type of work. This luxurious material that was popularized by the trading galleons of Manila and Acapulco transporting this precious cargo from China and Japan to the Spanish Americas.

The Hawksbill inhabits tropical and sub-tropical seas and was found in areas of the oceans under Spanish maritime control, and its characteristic horny shell plates known in Europe as caret were especially suited to being joined by soldering with heat, enabling the fabrication of larger sheets suited to cabinet — and box — making as well as smaller items.

Silver, ubiquitous and abundant in these colonies served well to enrich and contrast the tortoiseshell. The lid has two hinges to the casket body, held with round headed pins embossed and engraved to the form of fleur-de-lis. The edges of the case and lid are mounted with silver corners, pierced and worked with a symmetrical vegetal motif, consisting of rolled and intertwined tendrils finishing in stylized leaves in the Mudejar fashion, a complementary blend of Christian, Islamic, Gothic and Renaissance. The sides of the casket are mounted with smooth handles held by rosette-headed pins.

The silver enclosed box lock is decorated with borders of engraved petals, and encircled by an indented zigzag. The tongue of the latch is chased and engraved with petals, diminishing in size towards the lock and fixed to the lid, with the perforated keyhole to the side.

The rarity and sumptuous quality of this small casket is exemplified by the transparency of the unadulterated tortoiseshell, its superb overall condition, attributing to it a uniqueness of a highly esteemed and valuable piece, which at the same time served to safeguard other precious rarities. ✎ TP

049. COFFRET

Écaille de tortue et argent
 Empire colonial espagnol, XVIIe siècle
 Dim. : 4,0 × 9,0 × 7,0 cm
 F828

Provenance : Collection privé, Portugal

Rare coffret de petite dimension en écaille de tortue, en forme de boîte parallélépipédique à base rectangulaire, garni d'argent, réalisé à partir de carapaces de tortue à écailles — la tortue imbriquée ou *Eretmochelys imbricata*, espèce habitant les mers tropicales et subtropicales baignant des territoires sous domination espagnole. Ce luxueux matériau se popularisa avec la diffusion des précieux exemplaires transportés et commercialisés par les galions de Manille ou d'Acapulco, reliant la Chine et le Japon à l'Amérique espagnole.

Toutes les jointures sont obtenues à haute température, ce qui constitue une spécificité des écailles cornées de cette espèce de tortue appelée « caret » en Europe. L'argent, matériau abondant dans ces colonies, égaie et enrichit la surface en écaille de tortue. Le couvercle et la boîte sont articulés par deux charnières, fixées par de petits clous et décorées de fleur de lys repoussées et ciselées. Les arêtes du couvercle et de la boîte sont revêtues de cornières en argent creusé et découpé, formant des compositions symétriques aux motifs végétaux : on y voit des rinceaux entrelacés et agrémentés de feuilles stylisées dans le goût mudéjar, style artistique résultant de la symbiose entre des courants chrétiens, gothiques et Renaissance, et des motifs et techniques islamiques. Les faces latérales du coffret sont pourvues de poignées lisses, fixées par des petits clous en forme de rosace.

Le fermoir, également en argent et en forme de caisson, est bordé de pétales ciselés et garni d'un pourtour denté en zigzag. Le loquet, fixé au couvercle, est entièrement ciselé et orné de pétales de taille décroissante en direction du fermoir. Juste à côté se trouve le trou de la serrure.

La somptuosité et l'originalité de ce coffret résident notamment dans la transparence des plaques dépourvues de revêtement, ainsi que dans son admirable état de conservation. C'est donc une pièce extrêmement précieuse, qui servait à son tour à conserver d'autres objets précieux. ✎ TP



050. CASKET

Exotic timber, tortoiseshell, silver, paper and silver mounts
 Mexico, 17th century
 Dim.: 10.0 × 5.5 × 7.0 cm
 F1255

Provenance: M.G.S. collection, Spain

Tortoiseshell coated exotic timber chest-shaped casket, decorated with raised silver mounts and hardware. The banded silver decoration, applied onto the pre-engraved tortoiseshell, is defined by panels framed by friezes of semi-circular elements, centred by phytomorphic vertical sections similar to cactuses.

These can probably be identified with the 'nopal' (word of Nahuatl origin — *nohpalli*), or prickly pear (*Opuntia ficus indica*), a shrub of easily recognisable leaves that is endemic to Mexico and widely known in New Spain. Of pivotal symbolic relevance in the foundational myth of Tenochtitlan, the Mexica (Aztecs) people capital city, it was interpreted as the plant of life that never dies as, when dried, it can still grow into a new plant. Following from Mexico's independence the prickly pear will be adopted as the country's coat of arms.

Following a European prototype, its decoration has clear local characteristics that are evidenced by the materials selected for its production. As such, the hawksbill turtle (*Eretmochelys imbricata*), whose shell was used in the casket's construction, still occurs along the Mexican Coast, particularly in the Gulf of Mexico and in the Mexican Caribbean.

Any certainty regarding the Mexican regions where this type of caskets was produced remains limited. Some, of wooden carcasses coated in tortoiseshell and inlaid in silver, mother-of-pearl and ivory — similar to pique work — have been identified as originating from the state of Puebla.¹ Others, of identical carcass

¹ María Paz Aguiló, 'Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España', in *El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones para su estudio*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2008, p. 24.

050. COFFRET

Bois exotique, écaille de tortue, argent, papier imprimé and ferrures en argent
 Mexique, XVIIe siècle
 Dim.: 10,0 × 5,5 × 7,0 cm
 F1255

Provenance: Collection M.G.S., Espagne

Petit coffret bombé en bois exotique recouvert d'écaille de tortue garnie d'applications en argent en relief et de ferrures également en argent, qui incluent la platine de la serrure quadrangulaire, surélevée, aux rebords découpés, le loquet, également découpé, et la poignée du couvercle.

La décoration en argent, en bandes, dont l'application a succédé à celle de l'écaille de tortue, est formée de panneaux contenant des éléments verticaux phytomorphiques évoquant des cactus, entourés de frises composées d'éléments semi-circulaires. On peut identifier l'ornement central comme du nopal ou figuier de Barbarie (*Opuntia ficus indica*), mot d'origine nahuatl (*nohpalli*) désignant une espèce de plante du genre *Opuntia* aux cladodes caractéristiques (*pencas*), originaire du Mexique et connue en Nouvelle-Espagne. Elle est pourvue d'une grande symbolique, puisqu'elle apparaît dans le mythe fondateur de Tenochtitlán, capitale de l'Empire aztèque, et figurera, après l'indépendance, sur le blason d'armes du Mexique. Dans la mythologie mexicaine, on la considère comme une plante de vie qui semble ne jamais mourir, car, même sèche, elle peut donner naissance à une nouvelle plante.

Copie d'un modèle européen, ce coffret comporte néanmoins une décoration à caractère local, tout comme les matériaux utilisés. En effet, l'écaille de tortue choisie, celle de la tortue imbriquée (*Eretmochelys imbricata*), est celle d'une espèce très courante au Mexique, notamment dans le Golfe du Mexique et dans les Caraïbes mexicaines.

On dispose de très peu d'informations sur les lieux ou les régions du Mexique où l'on produisait ce type de coffrets. Certains comportant une structure en bois et revêtus d'écaille de tortue





construction but of incised tortoiseshell and applied elements have been allocated to Jalisco.

In the Franz Mayer Museum, in Mexico City, there is a similarly shaped casket with incised decoration and stylised floral silver mounts that belonged to Franz Mayer Traumann (1882–1975). A German financier and collector of Jewish origin Traumann settled in Mexico in 1905 and, on his death, bequeathed his important collection to the nation.

One other casket (dim.: 9.5 × 17.0 × 7.0 cm), of equally identical domed cover with incised floral decoration, rosette shaped applied silver elements and the following engraved inscription 'Se Hizo en la mui Noble y Leal Ciudad de Guadalajara Nuevo Reyno de la Galicia', was formerly recorded at the Ottoline Morrel (1873–1938) collection. Of similar dating to the casket herewith described and of identical silver mounts, it was evidently produced in Guadalajara, a city in the Nuevo Reyno de la Galicia, one of New Spain's only autonomous kingdoms, in the territory of modern day State of Jalisco. These analogies suggest an almost certain common geographical origin to both pieces.

In addition this casket features a two colour block printed paper lining, possibly a wall paper simulating contemporary textile patterns, of floral and foliage motifs on a lace like simulating ground. ✎ HC

et d'incrustations en argent, nacre et ivoire (rappelant la technique du piqué) ont été rattachés à l'État de Puebla.¹ D'autres, également pourvus d'une structure en bois, avec de l'écaille de tortue incisée et des applications, proviendraient de l'État de Jalisco.

Mentionnons un coffret à la forme similaire, à la décoration incise et aux applications en argent (de style floral stylisé), ayant appartenu à la collection de Franz Mayer Traumann (1882–1975), Allemand d'origine juive installé au Mexique en 1905, et conservé aujourd'hui au Museo Franz Mayer de Mexico.

Un autre exemplaire (9,5 × 17 × 7 cm), actuellement dans une collection particulière mais ayant appartenu à Ottoline Morrel (1873–1938), également en forme de coffre bombé, à la décoration florale incise et aux applications en argent en rosettes, présente une inscription gravée sur laquelle on peut lire: «Se Hizo en la mui Noble y Leal Ciudad de Guadalajara Nuevo Reyno de la Galicia» («Fait dans la très noble et loyale cité de Guadalajara — Royaume de Nouvelle-Galice»). Datant certainement du XVII^e siècle comme notre exemplaire, il aurait donc été produit à Guadalajara, située alors dans le Royaume de Nouvelle-Galice (l'un des seuls royaumes autonomes de la Nouvelle-Espagne), aujourd'hui situé dans l'État de Jalisco. On en déduit que telle serait probablement l'origine géographique de notre coffret présentant des applications d'argent semblables.

Ce coffret a la particularité d'être recouvert à l'intérieur de papier imprimé par blocs xylographiques en deux couleurs, sans doute du papier peint imitant des textiles de l'époque et présentant des fleurs et des feuilles sur fond de maille imitant de la dentelle. ✎ HC

¹ María Paz Aguiló, «Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España», in *El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones para su estudio*, Barcelone, Ayuntamiento de Barcelona, 2008, p. 24.



— CHINA

Sino-Portuguese relations had their origins in the trade and commerce of private Portuguese merchants, along the coastal regions of Asia and in the geographically strategic ports such as Malacca, Canton and Fujian, in the early part of the 16th century during the Ming Dynasty (1368–1644). These relations flourished with the establishment of the Portuguese in Macau in 1544, which facilitated the easy access to continental China. Alongside the trade and commerce, missionaries, especially the Jesuits, dedicated themselves to the spiritual conquest of China resulting in closer contacts with the local communities and ultimately an introduction to the Court of Peking.

In the 16th century, during the Ming Dynasty, China had become the center of the dialogue of artistic cultures and religious syncretism, between Christianity and the two principal religions, the Buddhism and Taoism. The confluence of the streams of dialogue and artistry combined techniques, styles and themes with the availability of a diversity of precious materials, where the crafting of small portable pieces in ivory, a skill that had reached its apex with the carvings of Chinese deities was used for producing equally fine pieces for the Christian faith, principally from workshops in Fujian province.

The brilliance of these ivory pieces created by indigenous craftsmen, is exemplified by the fact they managed to subtly imbue these works with a Chinese flavour while working in the style the commissioning missionaries required, essentially one drawn from European statuary and engravings yet paying respect to the extant representations of sacred Chinese subjects. Examples of this affinity between Buddhist and Christian imagery are the

ivory sculptures of the Virgin and Child that have strong parallels with the Chinese goddess Guanyin, commonly depicted as a maternal figure holding a child in her lap, helping to integrate Christian ideology into the Sino-Portuguese iconography, devoted to the Virgin Mary.

It was the habit of the European missionaries to use visual aids, through art, to explain the Holy Scriptures, to question the Catechism through imagery and to convert the heathen by selecting iconic statuary to best serve these aims. It was through this that the representations of Virgin Mary and the Baby Jesus, Salvator Mundi, who according to Matteu Ricci, functioned as 'the standards of the mission to disseminate Christianity throughout the New World', the testimony to this being the pictures Ricci presented to the Emperor Wanli in 1601, depicting the Virgin and the Baby Jesus. ↪

— CHINE

Les relations sino-portugaises s'établirent au début du XVI^e siècle avec le commerce des marchands privés portugais dans les régions côtières d'Asie, dans des ports à la localisation stratégique tels que Malacca, Canton ou dans la province de Fujian, durant la dynastie Ming (1368 – 1644). Ces relations connurent un grand essor avec l'établissement des Portugais à Macao (1554), qui facilita l'accès à la Chine continentale. En même temps, les missionnaires — et notamment les Jésuites — se consacraient à la conquête spirituelle de la Chine, se rapprochant ainsi des communautés locales et ayant même réussi à s'installer à la cour de Pékin.

Au XVI^e siècle, la Chine Ming devint le théâtre d'un dialogue interculturel et artistique marqué par le syncrétisme religieux entre le Christianisme et les principales religions, le Bouddhisme et le Taoïsme. Ces chemins d'échanges et de confluence artistique associaient les techniques, les styles et les thèmes, tout en utilisant des matériaux divers. Le travail de la taille des sculptures en ivoire de petites dimensions, transportables, qui concernait une bonne partie de la production des divinités chinoises, fut parallèlement mis au service du culte chrétien, dont les pièces étaient en grande majorité fabriquées dans les ateliers de la province de Fujian.

L'excellence des sculpteurs d'ivoire locaux se perçoit dans la manière dont ils parvenaient à imprégner d'un subtil style chinois des pièces qui correspondaient, pour la plupart, à des reproductions de modèles européens — gravures et objets — qui servaient de références aux commandes des missionnaires chrétiens. Les pièces obtenues semblaient en effet avoir absorbé les modèles de représentations de la mystique chinoise. Ce contexte d'affinité entre images chrétiennes et bouddhistes est parfaitement illustré

par les sculptures en ivoire de la Vierge à l'Enfant, substituant la déesse Guanyin — une représentation de la maternité, tenant l'enfant dans ses bras, qui inaugure l'iconographie sino-portugaise consacrée à la Vierge Marie.

Les missionnaires européens avaient coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme. Pour atteindre leur but, ils choisissaient les modèles iconographiques les plus adaptés. Outre la Vierge Marie, la représentation de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* servit aussi d'étendard du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les *Nouveaux Mondes*, comme en témoignent les peintures que le missionnaire jésuite Matteo Ricci lui-même apporta à l'Empereur Wanli en 1601 : deux images de la Vierge et une du Christ *Salvator Mundi*. ➤

051. A 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 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.

051. VIERGE À L'ENFANT

Ivoire

Sino-portugais, dynastie Ming

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur : 12,0 cm

F1077

*Provenance : Collection P.T., Lisbonne**Exposé dans : « 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 longueur inhabituelle dans le style chinois. L'Enfant est chauve, il a des oreilles bouddhiques et une physiognomie 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



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

protectrice des pêcheurs et de leurs femmes, vénérée en tant que réincarnation sur Terre de la divinité Guanyin. Il pourrait aussi se rapporter au culte de Xiwangmu — déesse chinoise proche de la reine-mère occidentale, populaire sous la dynastie Tang — ou encore au culte bouddhiste de Kishimojin, divinité protectrice des enfants, qui se développa en Chine à partir du VIIe siècle.

Les missionnaires reconnaissaient dans ces symboles de fertilité, de maternité et de protection des similitudes avec la signification attribuée à la Vierge Marie. Cette analogie est soulignée par les Jésuites Michelle Ruggieri et Matteo Ricci, qui écrivirent au général de la Compagnie, Claudio Aquaviva, pour lui demander d'envoyer des images de la Vierge et du Christ *Salvator Mundi* afin de satisfaire la grande curiosité et la dévotion de magistrats chinois envers une représentation de la Vierge à l'Enfant située dans un oratoire de la Maison des Jésuites de la Mission chinoise.

La pièce que nous présentons ici constitue un rare et important exemple d'ouvrage chrétien inspiré de cette symbiose artistique qui relie les divinités chinoises à la Vierge Marie. L'un des principaux centres de production d'objets en ivoire au XVIe siècle — qui résultaient souvent de l'interprétation de gravures — se situait au Sud de la Chine, dans la province de Fujian. Nous sommes amenés à rattacher l'origine de notre Vierge à ce foyer, d'autant plus que son apparence indique, sans l'ombre d'un doute, qu'elle serait l'œuvre d'un artiste chinois.

Il existe un exemplaire identique dans la collection du Musée National de l'Hermitage de Saint-Petersbourg (Inv. LN- 939). ✍ TP



052. SEATED BABY JESUS — SALVATOR MUNDI

Ivory

Sino-Portuguese, Ming dynasty

Late-16th – early-17th century

Height: 9.0 cm and 9.0 cm

F821 + F970

*Provenance: Private collection, Barcelona.**Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 42).*

These two pieces Sino-Portuguese from the 16th – 17th century, both of finely sculpted ivory, represent the seated Baby Jesus in contemplation, absorbed in His meditation.

The physiognomy of the face belies the Chinese influence with its serenity and expression, denoting deep spirituality and mysticism. The head has a high forehead, the hair with a central parting, is styled in the Buddhist manner with large curls to the front, a sign of superior intelligence, with the locks falling to the shoulders carved in fine parallel lines, terminating in stylized ringlets. The eyes are round and slightly protruding, set in deep sockets, with the mouth beautifully delineated and lips slightly parted.

One hand holds the terrestrial Globe as befits the Saviour of the World, and His face rests lightly on the other, with the index and middle fingers extended in the way of blessing acknowledged as dignified and majestic in Europe.

He is seated in an Oriental manner vested in a simple tunic without decoration, yet crafted in a way that delineates His body and shows the seated form and crossed legs. The feet are crossed yet remain side by side, in the Chinese fashion.

The iconic image of the Infant Jesus, *Salvator Mundi*, was originally spread throughout Europe of the 15th century from the Flemish city of *Malines* (Mechelen) in the province of Antwerp, and became a symbol of the *Devotio Moderna*, the new movement to encourage the devotion to God in the homes and lives of the people through contemplation and meditation of the humanity of God.

It was religiously themed images and engravings, that in the 16th and 17th Centuries travelled from Europe to the Orient, firstly by the Portuguese discoverers, traders and missionaries, and

052. ENFANT JÉSUS — SALVATOR MUNDI

Ivoire

Sino-portugais, dynastie Ming

Fin du XVIe ou début du XVIIe siècle

Hauteur : 9,0 cm et 9,0 cm

F821 + F970

*Provenance : Collection privée, Barcelona.**Exposé dans : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 42).*

Enfants Jésus *Salvator Mundi* sino-portugais en ivoire, datant du XVIe – XVIIe siècle.

Ces deux sculptures, de grande qualité, présentent l'Enfant assis, profondément absorbé dans une attitude de méditation. Leur visage aux traits orientaux est empreint de sérénité, en signe de profonde spiritualité et de mysticisme. Au-dessus de leur front dégagé, leurs cheveux, séparés par une raie centrale, comportent à l'avant de grosses boucles bouddhiques, en référence à son intelligence supérieure, et retombent sur leurs épaules, sculptés en fins sillons parallèles et se terminant en anneaux stylisés. Leurs yeux sont globuleux, légèrement creusés, leur petite bouche entrouverte et bien dessinée.

Selon la représentation classique des *Salvator Mundi*, ils tiennent un globe terrestre dans une de leur main et appuient le visage sur l'autre, l'index et le majeur tendus en signe de bénédiction et de dignité souveraine d'expression européenne. Assis à l'orientale, ils sont vêtus d'une simple tunique dépourvue d'ornement, mais taillée de manière à souligner leur corps et le volume de leurs jambes repliées et croisées. Leurs pieds sont visibles, croisés, proches et parallèles, à la chinoise.

Les sculptures d'Enfants Jésus *Salvator Mundi* furent diffusées en Europe au cours du XVIe siècle par la ville flamande de Malines, dans le contexte de renouveau spirituel de la *Devotio Moderna* qui s'appuyait sur la dévotion méditative et l'humanité de Dieu. Ces représentations et diverses gravures des XVIe et XVIIe siècles furent les premières à voyager jusqu'en Orient, par l'intermédiaire des aventureux voyageurs, des commerçants et des missionnaires portugais. Elles constituaient le moyen le plus intelligible pour évangéliser les peuples orientaux.



used to the evangelization of the people of the Orient in a manner most easily understood.

The two pieces presented here receive the influence of the European style while showing the influence of the Buddhist model of the image of the Baby Jesus as The Good Shepherd from the Indo-Portuguese Iconography: Jesus seated with legs crossed, not standing on His feet as in the Mechelen Babys and the overall aspect of the posture of deep contemplation from the Indo-Portuguese art.

Bernardo Ferrão remarks that, contrary to the Baby Jesus from Indo-Portuguese origin, this two seated Infants are extremely rare in the Luso-Oriental Imagination.

Identical pieces can be found in the collection of Arq. José Lico and are reproduced in the catalogue of the exhibition *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (1991, p. 116). ↪ TP

Les deux pièces présentées ici sont inspirées de ce modèle européen, ainsi que de la représentation bouddhique du thème de l'Enfant Jésus Bon Pasteur, d'ascendance iconographique indo-portugaise. En effet, leur position assise, les jambes croisées — et non debout comme la représentation du modèle de Malines —, de même que leur attitude de méditation, évoque le modèle indo-portugais.

Contrairement à l'iconographie indo-portugaise des Enfants Jésus Bons Pasteurs, les statuette assises de type *Salvator Mundi* sont très rares dans la statuaire luso-orientale, comme l'affirment B. Ferrão et F. Távora. Des pièces identiques sont reproduites dans le catalogue de l'exposition *L'Expansion Portugaise et l'Art de l'Ivoire*, à Lisbonne (1991, p. 116). ↪ TP

— Chinese and Sino-Portuguese Lacquers

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as Namban¹, a production which has been better studied, while being easier to identify from the decorative repertoire and manufacturing techniques used, other lacquer productions made for the Portuguese market remain little studied.

These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production from art historians, conservators and museum curators, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.² Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production, and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese.³ As characteristics of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, being based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: 'the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which enable us to date them to the sixteenth century'.⁴

The first group has been recently identified as Burmese in origin, thus made in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.⁵ As for the second group, which consists mainly of writing chests and writing boxes, and also carved trays and portable oratories, it features the same type of carved decoration in bas-relief with black lacquer high-

lighted in gold. Some of the surfaces, namely the interior of the chests and writing boxes, are lacquered in red with gold decoration depicting fauna and flora of typically Chinese repertoire.

One highly important document gives us significant evidence regarding both productions, indicating Burma (Pegu) for the first group, and South China (and Ryukyu Islands) for the second. In fact, in the post-mortem inventories of Fernando de Noronha (c. 1540–1608), third Count of Linhares, and his wife Filipa de Sá († 1618), a significant number of Asian lacquered and gilded pieces of furniture are recorded, such as:⁶ one 'long lacquered box from China made in two'; 'another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers'; another 'writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers' and is 44 cm long; 'one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook'; 'one writing cabinet from Pegu gilded throughout'; 'two round shields from China without arm supports with their coat of arms', to which other twelve were added; 'four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold', to which three more were added; 'one other display table from China very old and with the Noronha coat of arms in the middle'; 'one bedstead from China gilded throughout which has on the headboard the Noronha coat of arms'; 'one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver lock'; 'one gilded bedstead from China [lacquered] in gold and black with its frame'; 'one gilded chair and daybed from Pegu', and one other 'daybed from Pegu gilded throughout with its feet and headboard'. The most frequent pieces recorded in the inventory are in fact Chinese in manufacture, featuring an excessive use of gilding⁷ and clearly coated in rich, strong red and black lacquer. ✎

¹ A Japanese word used to characterize the first Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, and which would become synonymous of the different types of lacquerware and other products commissioned in Japan either for their domestic market or for export following Western tastes and modelled after European prototypes.

² See CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, 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.

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.

— Laques Chinoises et Sino-portugaises

Tandis que les célèbres laques Namban¹ ont fait l'objet d'une étude profonde qui a mis à jour des caractéristiques faciles à identifier portant sur le répertoire décoratif et les techniques de fabrication utilisées, les autres productions de laques destinées au marché portugais demeurent, quant à elles, peu étudiées.

Le lieu de production de ces ouvrages laqués, dits luso-asiatiques, n'a pas été consensuellement identifié par les historiens de l'art, les spécialistes de la conservation ou les conservateurs de musée. Ceci dit, bien que leurs caractéristiques soient plutôt hétérogènes, on peut les diviser en deux groupes.² Bernardo Ferrão a été l'un des premiers auteurs à s'intéresser à cette production d'ouvrages. Il en a identifié plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises.³ À propos des traits caractéristiques de cette production, que Ferrão qualifie d'indo-portugaise en s'appuyant sur le caractère soi-disant moghol ou persan de la décoration, cet auteur affirme : « le style et le travail décoratif, la laque et, sur quelques pièces, l'existence de blasons, d'inscriptions en portugais, de figures et scènes mythologiques, chrétiennes et de la culture européenne classique, taillées ou peintes, selon les canons de la Renaissance, nous permettent de dater ces ouvrages du XVI^e siècle ».⁴

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. ✎

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. n.° 22.

³ Voir FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

⁴ Voir FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

⁵ Voir CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.° 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.

053. PORTABLE ORATORY

Wood, lacquer, gold and oil on copper
 Southern China, early-17th century
 Dim.: 59.0 × 78.0 × 5.3 cm (opened)
 F1112

Provenance: J.L. collection, Lisbon and formerly in a private collection, Lisbon

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.

053. ORATOIRE PORTATIF

Bois laqué, or et l'huile sur cuivre
 Sud de la Chine, début du XVII^e siècle
 Dim. : 59,0 × 78,0 × 5,3 cm (ouvert)
 F1112

Provenance : Collection J.L., Lisbonne et collection particulière, Lisbonne

Exposé dans : « 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 e Bartolomeu Lopes, trois frères dominicains espagnols du Mexique, embarquent pour les Philippines en avril 1587, sur le navire « São Martinho » dont le commandement est assuré par le portugais D.

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 'lacol', 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 *HC*

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).

Lopes de Palacio. Le navire arrive dans l'enclave portugaise 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 été confisqués par le gouvernement et fermés au culte. Tous leurs biens et propriétés sont nationalisés, situation qui n'a été modifiée qu'à la fin du 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 « lacol » (provenant d'une espèce d'arbre du Sud de la Chine, du Viêt-Nam et du Japon) est typiquement utilisée dans le Sud de la Chine. Les techniques employées dans d'autres exemplaires connus, notamment la décoration à la feuille d'or (appelée *tie jin qi*), le petit nombre d'applications et les matériaux dénotant une laque de qualité inférieure destinée à l'exportation semblent fortement indiquer que ceux-ci ont été fabriqués dans le Sud de la Chine ou dans les îles Ryukyu.

L'application de la laque et la décoration d'or en relief, ainsi que les aspects décoratifs et iconographiques mentionnés, semblent accuser l'origine chinoise de notre précieux oratoire portatif. On n'en connaît qu'un très petit nombre, dont certains de plus grande dimension comportant des sections taillées et formant un petit temple pour abriter des statuette dévotionnelles. On peut notamment en citer un contenant une peinture à l'huile sur cuivre représentant une *Lamentation sur le Christ mort*, également d'un artiste chinois, ainsi qu'un autre dont ne restent que les battants ou encore un dernier de grande dimension récemment publié.² *HC*

² Voir: JOHNSON, Trina [et al.], Amir Mohtashemi, London, Amir Mohtashemi Ltd., 2018, pp. 30–33, cat. no. 14 (catalogue entry by CRESPO, Hugo Miguel).



054. 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: São Francisco Xavier (1506–1552), Cordoaria Nacional, Lisbon, 2006; '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. n.º 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.

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

054. PORTE-MISSEL

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 dans : São Francisco Xavier (1506–1552), Cordoaria Nacional, Lisbonne, 2006; « 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 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



— bearing the Jesuits heraldry — given its completely different origin we must underline the great rarity of the present example.¹ HC

¹ For some Namban examples, see Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

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 HC

¹ Pour quelques exemples Namban, voir Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

055. TWO-DOOR CABINET

Lacquered and painted exotic wood, gilt copper fittings
 Southern China, probably Guangzhou, late-17th century
 Dim.: 47.5 × 56.5 × 36.0 cm
 F1317

Provenance: Private collection, Spain

Late 17th century Chinese export double door cabinet, made in black lacquered exotic wood decorated with brightly coloured scenes. The gilt, smooth copper fittings — shaped as *rúyì* heads reminiscent of the *língzhī*, sacred Chinese mushroom of immortality (*Ganoderma lucidum*) that conveys the fulfilment of all wishes — comprise of three pairs of hinges, decorative corner pieces, large oval escutcheon and inner drawer pull rings.

On the cabinet front, a large scene characterized by river view with bridge and facing riverbank buildings with figures, probably characters loaned from traditional Chinese tales. On the top panel a large rocky landscape with buildings by a lake. Both compositions are framed by colourful borders of foliage scrolls and flowers. The lateral and back unframed panels feature small perforated rocks, similar to Chinese scholar's rocks, *gōngshí* from Lake Taihu, a porous limestone from the foot of Dongting Mountain in Suzhou. On the left hand side panel, alongside the *gōngshí*, large, full blown tree peonies — *Paeonia suffruticosa* — known as *mudān*, the Queen of Flowers, associated with royalty, prosperity, wealth and honour, and Chinese plum flowers — *Prunus mume* — symbols of beauty, purity and longevity, with a pair of birds that reinforce the matrimonial nature of this cabinet. On the right hand side, small shrub peonies, a large red chrysanthemum, alluding to Autumn and longevity, and white Yulan magnolias — *Magnolia denudata* — known as *yùlánhuā*, literally 'jade lily', native to central and eastern China and symbol of purity; a pair of birds perched on the magnolia branches complete this elevation that also features a large *gōngshí* rock. The back section features flowering plants alongside a *gōngshí*.

055. CABINET À DEUX PORTES

Bois exotique, laque, polychromie ; ferrures en cuivre doré
 Sud de la Chine, probablement Guangzhou,
 fin du XVIIe siècle
 Dim.: 47,5 × 56,5 × 36,0 cm
 F1317

Provenance : Collection privé, Espagne

Ce cabinet à deux portes en bois exotique, produit en Chine pour l'exportation à la fin du XVIIe siècle, est recouvert de laque noire et décoré de scènes peintes de couleurs vives.

Les ferrures en cuivre doré incluent trois paires de charnières à l'avant, les cornières, une grande platine de serrure ovale et les poignées intérieures des tiroirs. Ces ferrures sont lisses et en forme de tête de sceptre *rúyì*, évoquant le champignon sacré de l'immortalité (*Ganoderma lucidum*), connu sous le nom de *língzhī*, dont la vertu est de réaliser tous les souhaits.

Tandis que la face avant du cabinet présente une vaste scène avec une rivière traversée par un pont, des maisons sur les deux rives et des personnages probablement tirés de contes traditionnels chinois, la face supérieure est ornée d'un grand paysage rocaillieux avec des maisons autour d'un lac. Ces deux compositions sont entourées d'une bordure colorée ornée de rinceaux et de fleurs.

Dépourvus de bordure, les panneaux des faces latérales et de la face arrière présentent de grandes roches perforées, qui rappellent les pierres des érudits chinois ou *gōngshí* du célèbre lac Tai, un calcaire poreux que l'on trouve au pied de la montagne Dongting à Suzhou. Sur la face latérale gauche, derrière le *gōngshí* on aperçoit de grandes pivoines arbustives en fleur — ou *Paeonia suffruticosa* connue sous le nom de *mudān* et considérée en Chine comme la reine des fleurs, symbole de royauté, de prospérité, de richesse et d'honneur —, des fleurs d'abricotier du Japon — ou *Prunus mume*, symbole de beauté, de pureté et de longévité —, ainsi qu'un couple d'oiseaux. Sur la face latérale droite, on reconnaît de petites pivoines arbustives, un grand chrysanthème rouge,





The cabinet inner structure reveals an arrangement of ten drawer fronts of landscapes, rocky outcrops and buildings decorative compositions. The inner door surfaces are brightly decorated with vases holding the same flowers seen on the outer elevations — three peonies and plum flowers in one, and chrysanthemum, shrub peonies and magnolias in the other. These vases, archaic Chinese bronze vessels known as *gū*, correspond to a common bronze vessel form from the Shang Dynasty, designed for wine drinking in ritual libations. Of square section they are supported on splayed feet rising to a bulging mid-section surmounted by broad flaring mouths.

Chinese cabinets made for exporting, such as this particular example, were much sought after in late 17th century Europe. Following an ancient prototype known in China as *yiyàoxiāng*, literally ‘apothecary chest’, they were characterised by different sized inner drawers and one or two front doors, and used for storing all kinds of objects.¹ Export lacquerware production was mainly based in the Guangzhou region, better known to Western merchants as Canton, in southwestern China Guangdong Province. Some extant examples feature carved or engraved lacquered decoration, while others include oil painted motifs. Their broad appeal led to them being copied in Europe, as cabinets in the oriental taste, but using instead locally available varnishes and pigments that simulated the Asian lacquers, in a process that became known in English as ‘japanning’ and in Portugal as ‘acharoado’, from *charão*, the Portuguese version of the Chinese word *qiyào* or ‘painted lacquer’.² HC

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

² Craig Clunas (ed.), *Chinese Export Art and Design* (cat.), London, Victoria and Albert Museum, 1987, pp. 80-95.

symbole de l’automne et de la longévité, et des magnolias blancs Yulan (*Magnolia denudata*) ou *yùlánhuā*, littéralement « lys de jade », originaire du centre et de l’est de la Chine et symbole de pureté ; un couple d’oiseaux perché sur les branches du magnolia couronne la composition. Sur la face arrière, le tableau est composé de plantes fleuries près d’un *gōngshí*. Les couples d’animaux représentés sur ce cabinet soulignent le caractère nuptial de l’objet.

Ce cabinet s’ouvre sur dix tiroirs. La face avant des tiroirs est décorée de paysages de rochers et de petites constructions. L’intérieur des portes arbore une décoration vive en couleurs de vases fleuris, compositions reprenant les fleurs des faces latérales (pivoines arbustives et fleurs d’abricotier du Japon *versus* chrysanthème, pivoines arbustives et magnolias). Les vases ont la forme du gobelet archaïque chinois en bronze appelé *gū*, très courant sous la dynastie Shang, utilisé pour le vin lors des libations rituelles. Ces vases ont une section carrée, des pieds évasés, une partie centrale protubérante surmontée d’une large ouverture évasée.

Les cabinets chinois comme celui-ci étaient très recherchés en Europe à la fin du XVIIe siècle. Reprenant une typologie ancienne de cabinet à deux portes connue en Chine sous le nom de *yiyàoxiāng* — littéralement « armoire de pharmacie », caractérisée par la présence de tiroirs intérieurs de différentes tailles, comportant une ou deux portes et utilisée pour ranger tous types d’objets¹ —, ce cabinet a été produit dans le goût européen pour l’exportation.

La production chinoise de laque pour l’exportation était principalement centrée à Guangzhou, ville que les marchands européens connaissaient sous le nom de Canton, dans la province de Guangdong, au sud-ouest de la Chine.

Parmi les exemplaires existants, on en trouve arborant une décoration en laque taillée ou gravée et d’autres ornés de peintures à l’huile. Leur popularité entraîna leur reproduction en Europe, où ils prirent la forme de cabinets à la décoration orientale, utilisant du vernis et des pigments qui imitaient la laque asiatique, une technique appelée *japanning* en anglais et *acharoado*, de *charão* (« vernis de laque de Chine ou du Japon »), en portugais, mot venant du chinois *qiyào* signifiant « laque peinte ».² HC

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

² Craig Clunas (éd.), *Chinese Export Art and Design* (cat.), Londres, Victoria and Albert Museum, 1987, pp. 80-95.



056. WRITING / JEWELLERY BOX

Ebony, exotic ebonised timber, bone and gilt copper hardware
Southern China, early-17th century
Dim.: 16.8 × 27,5 × 17,0 cm
F1275

This small sized and rare rectangular fall front writing cabinet or jewellery box is characterised by its ebony striated edge friezes, turned feet, ebonised exotic timbers, perhaps camphor wood, and carved ebony veneers — the much desirable *zitán*¹, enriched by gilt copper hardware, from which stands out the double-headed eagle lock escutcheon as well as the side loop and drawers pull handles.

The cabinet outer surfaces decorative compositions are defined by central fields — square shaped to the side panels and rectangular to the remaining elevations, framed by narrow bone friezes and finely carved mitre joined trapezoidal borders.

On the central frontal field a pair of face to face *chilóng*, immature and hornless Chinese dragons, amongst a lattice pattern of *lingzhi* — the sacred immortality mushroom *Ganoderma lucidum* — and *rúyì* heads — literally ‘as it was desired’. It is viable to suggest that the iconographic choice of *chilóng* was indeed more adequate for the decorating of an export object, considering their symbolic relevance and meaning in Chinese culture, as well as their association to the emperor and the mandarin elite. On the upper front border section, Japanese damask tree flowers (*Prunus mume*), symbols of perseverance and purity. On the left and right side elements, flowering Narcissus, known in China as ‘immortal aquatic flower’, alluding to purity and prosperity, and to the lower section, flying horses, symbolic of speed, strength and perseverance.

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

056. ÉCRITTOIRE (COFFRET À BIJOUX)

Ébène, bois exotique et ébénisé, ivoire et ferrures en cuivre doré
Sud de la Chine, début du XVIIe siècle
Dim.: 16,8 × 27,5 × 17,0 cm
F1275

Cette petite et rare écritoire ou coffret à bijoux rectangulaire comportant un abattant à rabattre et des moulures striées saillantes en ébène le long des arêtes, posée sur des pieds tournés, est construite en bois exotique parfois ébénisé (peut-être du camphrier), recouvert d'une fine plaque d'ébène taillé, le très apprécié *zitán*.¹

Les ferrures en cuivre doré incluent la platine de serrure de la face avant en forme d'aigle bicéphale, les poignées latérales et les poignées de la face avant et des tiroirs intérieurs.

La décoration des faces extérieures est formée d'un panneau central — rectangulaire sur la face avant, au sommet et à l'arrière, et presque carré sur les faces latérales —, entouré d'une bordure

¹ À propos du *zitán*, voir Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 148–149.





With minor variations, the back elevation repeats the frontal iconography while the box top panel portrays, centrally placed, a pair of phoenix amongst peonies. The combination of these two elements reinforces the suspected trousseau nature of this box, as the association between phoenix, king of birds and symbol of virtue, and the peony — *fùguìhuā*, 'wealth and honour flower', embodies a clear reference to prosperity and justice, both expressions of marital harmony. The border sections are decorated with flying cranes amongst auspicious *rúyì* shaped clouds. This bird, known in Chinese as *hè*, stands for social hierarchy and longevity and, in the present decorative context, expresses vows of long-lasting union and eternal marriage.

The box side elevations feature identical decorative compositions. However, while the trapezoid border sections repeat previously described decorative motifs, the central panels feature back facing *qílín* on rocky grounds and surrounded by auspicious clouds. Portrayed in deer bodies, dragon's heads and thick bear tales *qílín* embody benevolence, virtue, longevity, happiness and wisdom, their presence in this setting related to fertility, for their role as delivery vehicles of new-born babies (*qílínsòngzi*) to happy parents.

The box interior is organised in two overlapping rows of carved ebony veneered drawers, with peonies on the upper tier and jumping carps (*li*), which by homophony are linked to profit and wealth (*li*), power, strength and ability (*li*), on the two lower fronts.

biseautée (délimitée par des filets en os disposés dans les diagonales), dessinant des trapèzes placés de chaque côté des panneaux centraux.

Le panneau central de la face avant est orné de deux *chilóng* — dragons sans corne — face à face, placés au milieu d'une composition de *lingzhi*, champignon sacré de l'immortalité (*Ganoderma lucidum*) en forme de tête de sceptre *rúyì* (littéralement, « telle que souhaité »). Il est possible que ce choix de figurer des *chilóng*, dragons immatures, soit le signe d'un objet destiné à l'exportation, au vu de l'importance symbolique conférée aux dragons dans la culture chinoise, associés à l'élite mandarine et à l'empereur. La bordure est ornée de fleurs d'abricotiers du Japon (*Prunus mume*), symbole de persévérance et de pureté, dans le trapèze supérieur ; les trapèzes latéraux arborent des narcisses, connus en Chine comme la « fleur aquatique immortelle », symbole de pureté et de prospérité ; le trapèze inférieur comporte, quant à lui, des chevaux ailés, symboles de rapidité, de force et de persévérance.

Alors que la face arrière reprend, à quelques détails près, l'iconographie de la face avant, le sommet de l'objet présente un panneau central orné d'un couple de phénix (roi de tous les oiseaux, symbole de vertu) au milieu de pivoines arbustives (*fùguìhuā*, ou « fleur des richesses et de l'honneur »), soulignant la nature nuptiale de cette pièce, faisant partie d'une dot. En effet, l'association de deux phénix et des pivoines est symbole de prospérité et de justice, expression du rapport conjugal. La bordure est ornée, au-dessus, de grues volant au milieu de nuages de bon augure en forme de sceptre *rúyì*. La grue (*hè* en chinois), symbole de hiérarchie sociale et de longévité, prend ici la signification de vœu d'une union romantique durable, d'un mariage éternel.

Les faces latérales arborent une décoration similaire. Tandis que les sections trapézoïdales reprennent la décoration des autres faces, les panneaux centraux présentent un *qílín*, la tête tournée vers l'arrière, entouré d'un décor de rochers et de nuages de bon augure. Formé d'un corps de cerf, d'une tête de dragon et d'une épaisse queue d'ours, le *qílín* est un symbole de bienveillance, de vertu, de longévité, de bonheur et de sagesse. Sa représentation est ici un symbole de fertilité, car il porterait des bébés (*qílínsòngzi*) aux parents heureux.

L'intérieur du coffret à bijoux contient cinq tiroirs disposés en deux rangées. La face avant des tiroirs, également recouvertes d'ébène sculpté, arbore des pivoines sur la rangée supérieure et des poissons face à face sautant hors de l'eau sur la rangée inférieure : il s'agit de carpes (*li*), qui symbolisent, par homophonie, le profit et la richesse (*li*), le pouvoir, la force et l'habileté (*li*).

Cet objet fait partie d'un rare groupe de pièces de mobilier conçues pour l'exportation présentant une construction, des ma-



This elegant, small sized piece of furniture belongs to a rare extant group of export pieces of identical construction, materials and decorative characteristics, of which three have been recently published.² This unusual production, copying contemporary European prototypes, is most certainly connected to commissions by Portuguese officials based in Asia, namely in the southern Chinese coastal regions of Guangdong, Fujian and Zhejiang provinces.

Although the shape and decoration of these typologies is recognisably different from the more sober, and better known Ming furniture admired by Chinese scholars, of which some extant examples are known, they correspond perfectly to what might have been the earliest Chinese made furniture for the European market, which were referred in contemporary documentation.

In addition to Guangzhou, also known as Canton, Guangdong province capital city, one other possible production centre for this furniture is Chaozhou, a city to the east of Guangdong that famed by its high quality cabinet making of intricate carved and pierced decoration. A third alternative would be Ningbo, in neighbouring Zhejiang province, where the Portuguese settled as early as 1522, naming it Liampó. ✎ HC

² See: Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 304–339, cats. 26–27; e Hugo Miguel Crespo (ed.), *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, Lisbon, AR-PAB, 2020, pp. 144–149, cat. 24.

tériaux et un répertoire décoratif similaires, dont trois ont été récemment publiées.²

Imitant des modèles européens, sa production se doit certainement à la commande de Portugais installés en Asie, notamment dans les régions côtières du sud, comme les provinces de Guangdong, Fujian et Zhejiang.

Bien que le modèle et la décoration de cette pièce diffèrent un peu du style plus sobre du mobilier Ming que l'on connaît mieux aujourd'hui, dans le goût des érudits chinois et dont ont survécu un certain nombre d'exemplaires, elle correspond tout à fait à ce à quoi ressembleraient les premières pièces de mobilier chinois pour l'exportation destinées au marché européen, telles qu'elles sont décrites dans les documents de l'époque.

Outre Guangzhou (Canton, capitale de la province de Guangdong), le centre de fabrication de ce type de mobilier pourrait se situer à Chaozhou, ville de l'est de la province de Guangdong, célèbre pour sa menuiserie de qualité et connue pour une production complexe d'œuvres ajourées et finement sculptées, ou à Ningbo, ville de la province de Zhejiang, au nord-est, surnommée Liampó par les Portugais et où ils s'établirent dès 1522. ✎ HC

² Voir Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 304–339, cats. 26–27; et Hugo Miguel Crespo (éd.), *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, Lisbonne, AR-PAB, 2020, pp. 144–149, cat. 24.

— The China Trade

The trade between China and the West evolved steadily through the centuries, first along the Silk Road that took the Turk merchants to Asia via Persia, and later by sea.

The slow but continuous disintegration of that overland trade route, in the 14th and 15th centuries, forced Europeans to search for an alternative access to the Far East and to its valuable silks, porcelains, tea and various other luxury goods.

The Portuguese would be the first to attain this aim, arriving in India in 1498 and settling in Macao in 1557, a small but valuable territory that would soon become the most important platform for accessing the Chinese Empire and its products, eventually growing to be one of the great trading outposts in the whole of Asia.

As pioneers and privileged intermediaries, the Portuguese became intensely involved in the profitable international trade routes between China and other Eastern and European ports, contributing to the development of the important cultural exchanges that ensued.

However, this Portuguese monopoly would cease in 1685, when Emperor Kangxi (r. 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 designed to ensure racial segregation, and obstructing any contacts between them and the indigenous Chinese population.

Various western countries would install their own trading outposts, or ‘hong’, in Canton, eventually growing to thirteen, amongst them England, Holland, France, Denmark, Sweden and the United States, keeping a strong international presence until the first Opium War of the late 1830s.

The opening of Canton had an immediate effect, substantially increasing traffic in the strategic port of Macao, located on the Pearl River delta, by the unavoidable pass into Whampoa Island, the last stronghold before Guangzhou (Canton).

Contrary to initial expectations, the presence of European merchants was by no means consensual and trade was only allowed under very specific conditions. Emperor Qianlong imposed the *Canton System* as a means to controlling trade with westerners, by forbidding any direct commercial exchanges. It was only possible to trade with Chinese authorised dealers (*Cohong*) who belonged to the guild of city merchants, the hong, that was under the jurisdiction of the governor-general and of the customs supervisor (*hoppo*), both responsible for establishing product quotas and tax rates.

There were however, very few western products with significant markets in China, an unavoidable fact that made trade difficult. In an attempt at counterbalancing this deficit, by the late 18th century both Britain and the United States turned to opium as a trade currency. In 1830 England was granted exclusivity in commerce to and from the port of Canton, but the ever-increas-

ing raw-materials deficit promoted the growth of the Indian opium traffic, eventually forcing the Beijing government into acting by prohibiting it. In protest, the English send their navy ships in, in a demonstration of military power, to force the Emperor into changing his position, but eventually causing the closure of Canton to all foreign trade in 1839.

PAINTING

European influence over Chinese art was only felt by the late 18th century, with the arrival of English and French merchants, which promoted commissions destined to wealthy European clients.

Beyond the well-established porcelain orders, they commissioned paintings, lacquer work, ivory carvings and furniture pieces in the European taste, which the Chinese artists produced with remarkable skill. This trade promoted the spreading of Chinese art as well as the development of its imitations, the *chinoiseries*.

In its paintings, the *China Trade* portrayed favoured export goods (tea, silk and porcelain), indigenous flora and fauna, quotidian scenes, portraits and landscapes, particularly views of the places most visited by foreigners. In fact, these paintings assumed the role of postcards and souvenirs sold to visitors, which became important historical sources.

Produced by Chinese artists in the western manner, sometimes under the supervision of resident European masters based in Macao, these works are often studio productions involving various hands, in response to a wide and constant demand. The result was a hybrid style, of careful detail, refined precision and

bright and luminous colour palette, albeit of rather flat perspective and lacking the rigour of western art. These paintings were often sold from small local boats, directly on to the arriving European ship's passengers and crews.

Within this *China Trade* production we will focus specifically on the group depicting marine scenes, particularly those referring to trade between European and Chinese. These bustling scenes have survived in considerable numbers in the artworks purchased by Europeans, as souvenirs of their passage through China. Today, their charm residing not only on the beauty of the landscapes and on their technical quality, but also on the history and documentary evidence they enclose, becoming extraordinary windows into 19th century world history.

Often produced in sets, the most common are composed of four paintings with views of the final sequential journey of the European ships; Macao, the first urban mass on approaching China, *Bocca Tigris* the impressive entry into the Pearl River, Whampoa Island, the final ship's anchorage and Canton, the final destination.

The paintings described herewith correspond to the first three stages in this sequence, fitting seamlessly within the *China Trade* parameters. As period testimonies they allow for the perception of the geography, the architecture and the daily existences in Macao's Praia Grande, *Bocca Tigris* and Whampoa Island, assuming a documentary precision that surprises by the detailed information they provide on these early 19th century ports. ✍

— China Trade

L'histoire du commerce entre la Chine et l'Occident fut foisonnante, empruntant d'abord la Route de la Soie, puis, plus tard, la voie maritime.

Avec la fermeture de la Route de la Soie au XIV^e–XV^e siècle, utilisée jusqu'alors par les commerçants turcs pour se rendre en Asie via la Perse, les Européens se mirent en quête de voies alternatives pour parvenir en Extrême-Orient et accéder à ses soies, ses thés, ses porcelaines et autres objets de luxe tant convoités.

Les Portugais furent les premiers à remplir cet objectif en découvrant le chemin maritime pour l'Inde et en s'installant à Macao (1557), qui devint la principale plateforme d'accès de la civilisation occidentale au Céleste Empire et l'un des plus importants comptoirs de l'Asie maritime.

Devenus des intermédiaires privilégiés, les navires portugais participèrent intensivement aux grandes routes commerciales internationales entre la Chine et d'autres contrées asiatiques et l'Europe, donnant naissance à des échanges culturels entre l'Orient et l'Occident.

En 1685, l'empereur Kangshi décréta, par un édit impérial, l'ouverture du port de Canton à d'autres puissances européennes, mettant fin au monopole portugais. Puis, en 1757, l'empereur Qianlong ordonna la fermeture de tous les ports chinois, à l'exception de Canton qui devint le seul port de la région ouvert au commerce international.

Stratégiquement situé à l'embouchure de la rivière des Perles, à proximité des îles de Hainan, Canton se transforma bientôt en la plus importante ville du Sud de la Chine, accueillant fastueu-

sement les commerçants occidentaux. Y fut établie une zone réservée aux étrangers, en dehors des murs de la ville, dotée d'un ensemble de règles visant à empêcher le contact entre la population chinoise et les Occidentaux.

Les principales compagnies européennes s'y installèrent et y formèrent 13 comptoirs (« hong » en chinois). L'Angleterre, la Hollande, la France, le Danemark, la Suède et l'Amérique, entre autres, firent là des affaires jusqu'à la première guerre de l'opium (1839–1842).

Ces échanges eurent pour conséquence immédiate l'augmentation du trafic à Macao, qui jouissait d'une position cruciale dans le delta de la Rivière des Perles sur la route de Canton. De là, les navigateurs poursuivaient ensuite leur route jusqu'à l'île de Whampoa, dernière étape avant Guangzhou (Canton).

Toutefois, la présence des pays occidentaux était loin d'être pacifique et les échanges commerciaux devaient se soumettre à certaines conditions. L'empereur Qianlong avait instauré le « système cantonais » pour contrôler les Occidentaux, interdisant la vente directe de leurs produits. Ils pouvaient négocier avec les marchands, qui appartenaient au monopole appelé Cohong — une guilde de commerçants chinois locaux, soumis à la juridiction d'un gouverneur et d'un superviseur des douanes (*hoppo*). Ceux-ci fixaient les cotes des produits et les taxes à collecter.

Cependant, peu de biens occidentaux circulaient sur le marché chinois en quantité suffisante pour servir de monnaie d'échange ; le commerce était donc difficile et, à la fin du XVIII^e siècle, Britanniques et Américains se mirent à utiliser l'opium pour parvenir à équilibrer leurs affaires.

En 1830, les Anglais obtinrent l'exclusivité des opérations commerciales dans le port de Canton. Le grand déficit de matière-première entraîna l'augmentation du trafic de l'opium indien vers l'Empire du Milieu (la Chine), conduisant le gouvernement de Pékin à l'interdire. La couronne britannique finit par faire appel à ses forces militaires et ses relations commerciales avec Canton prirent fin en 1839.

PEINTURE

L'influence européenne dans l'art chinois ne se fit sentir qu'à la fin du XVIII^e siècle, avec l'arrivée des Anglais et des Français qui stimulèrent la quantité de commande à destination de l'Europe. Outre la porcelaine, les Européens importaient des peintures, des laques, des ivoires et du mobilier dans le goût européen, parfaitement exécutés par les Orientaux. Ce commerce permit la diffusion de l'art chinois et donna également naissance à son imitation, la *chinoiserie*.

La peinture *China Trade* prenait pour thèmes des produits d'exportation (thé, soie, porcelaine), la flore et la faune locale, des scènes de la vie quotidienne, des portraits et des paysages, notamment ceux des sites les plus visités par les étrangers — d'authentiques cartes postales et souvenirs très convoités par ceux qui visitaient ces contrées et qui constituent aujourd'hui une importante source historique.

Peintes par des artistes chinois ayant appris le style occidental, certains sous la tutelle d'artistes occidentaux résidant dans les ports chinois, notamment à Macao, ces œuvres étaient issues d'atelier et réalisées par plusieurs artistes pour répondre à la grande demande qui se faisait sentir. En résulta un style hybride, qui dénote le sa-

voir-faire et l'élégance de la réalisation, descriptive et minutieuse, mais à la perspective plus plane, sans la rigueur de la peinture occidentale, et utilisant une palette de couleurs vives et lumineuses.

Plus tard, ces artistes se rendraient dans leur petite barque jusqu'aux navires nouvellement arrivés dans l'espoir de leur vendre leurs travaux.

Au sein des peintures *China trade*, concentrons-nous sur celles qui reproduisaient des motifs maritimes et, en particulier, celles qui illustraient le commerce entre Européens et Chinois. Ainsi, des images de cette effervescence nous sont parvenues à travers les peintures acquises en souvenir par les commerçants ; leur charme réside non seulement dans la beauté des paysages, mais aussi dans la qualité du dessin et dans leur caractère d'archive qui en fait de merveilleuses fenêtres sur l'histoire mondiale du XIX^e 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. ✍

057. MACAO — PRAYA GRANDE

Watercolor on rice paper

Chinese school, ca. 1830

Dim.: 16.4 × 27.8 cm

D1362

Provenance: Private collection, Spain

Impressive view, taken from the *Bom Parto* Fortress, of the Praia Grande Bay on the mouth of the Pearl River Delta, the first stop on the upriver trip to Canton.

The European looking buildings extend all the way down to the beach. In the centre the Church of the Mother of God (*Madre de Deus*) next to the Jesuit College of Saint Paul. On the hilltops, two fortresses; Our Lady of Guidance (*Nossa Senhora da Guia*) and, to the right, Saint Paul on the Hill (*São Paulo do Monte*). Two Chinese figures walk in the beach, while the bay is dotted by numerous small junks and sampan. On the foreground two large Chinese cargo vessels.

Portuguese traders were allowed to settle in Macao in 1557, building a city in the European fashion. Truly a postcard view, this painting depicts some of the city's better-known buildings, such as the *Madre de Deus* Church, *São Paulo* College and Monte Fortress — the first Portuguese governors residence. The church, built in 1565, was followed by the neighbouring Jesuit College, founded by Alessandro Valignano in 1594, which would become the most important Christian centre in Asia and a pioneer in the training of catholic missionaries. Destroyed by fire in 1595, the whole complex was rebuilt around a magnificent basilica. In 1762, following the abolition of the Society of Jesus by Pope Clement XIV, and the expulsion of the Jesuits by the Portuguese authorities the college was fully abandoned.

In 1835 the whole compound is, once again, ravaged by fire, the ruined basilica facade becoming the iconic symbol of the city.

The restrictions imposed on the 'Trading Season' in Canton, which stipulated that traders could not remain in the city after the

057. MACAO — PRAYA GRANDE

Aquarelle sur papier de riz

École chinoise, vers 1830

Dim. : 16,4 × 27,8 cm

D1362

Provenance: Collection privée, Espagne

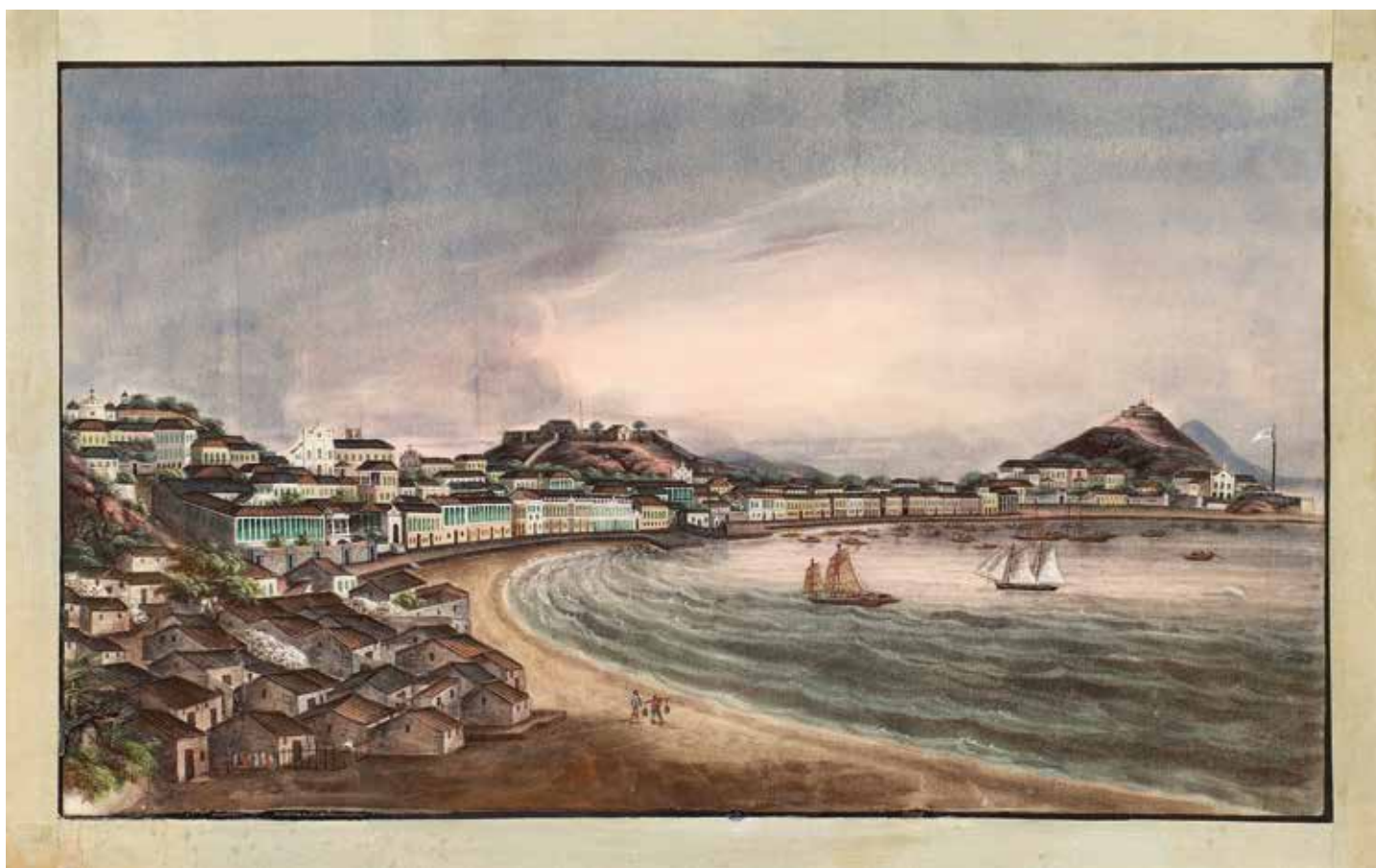
Magnifique panoramique de la baie de Praia Grande à partir du fort de Bom Parto, premier poste d'amarrage du voyage vers Canton, situé à l'entrée du delta de la Rivière des Perles.

Des constructions européennes s'étendent jusqu'au bord de la plage. Au centre se détache l'église de la Mère-de-Dieu et le collège Saint-Paul et, en hauteur, deux forteresses, celle de la Guia et, plus loin, celle du Mont Saint-Paul. Sur la plage, on aperçoit la silhouette de deux Chinois se promenant sur le sable; sur l'eau de la baie, une série de petites jonques et de sampans dans le fond et, au premier plan, deux bateaux de transport chinois.

Les commerçants portugais furent autorisés à s'établir à Macao, où ils construisirent une ville dans le goût européen, comme en atteste cette peinture. Il s'agit d'une véritable carte postale illustrée, dont on signale trois monuments: l'Igreja Madre de Deus (église de la Mère-de-Dieu), le Collège Saint-Paul et la Forteresse du Mont, résidence des premiers gouverneurs de Macao.

À côté de l'église, construite en 1565, ce Collège jésuite, fondé par Alessandro Valignano en 1594, devint le plus important centre chrétien d'Asie, pionnier dans la formation des missionnaires catholiques en culture et langues orientales. En 1595, un incendie entraîna la reconstruction du complexe: on érigea une grandiose basilique dont nous identifions aujourd'hui le tracé sur cette peinture. Expulsés par les autorités portugaises après l'extinction de la Compagnie de Jésus par le Pape Clément XIV, les Jésuites abandonnèrent le Collège en 1762.

En 1835, cet ensemble d'édifices fut entièrement détruit par un violent incendie. Seule survécut la belle façade de l'église, actuellement considérée comme l'un des principaux emblèmes de



beginning of monsoon, had a significant impact on the development of Macao, as various international merchants would settle in the city for the remaining part of the year, often with their families, contributing to the cosmopolitan environment for which the city was renowned.

Depicting the original pre-fire compound, the present painting can be safely dated to before 1835. ✓

la ville de Macao. Nous savons ainsi avec certitude que cette peinture date d'avant 1835 — toute représentation postérieure figurerait des ruines.

Les règlements de commerce instaurés par les autorités chinoises décrétaient que les marchands occidentaux ne pouvaient demeurer à Canton quand venait la fin de la saison du commerce, marquée par l'arrivée des moussons. Au lieu de faire le long voyage de retour chez eux, ils prirent l'habitude de passer le reste de l'année à Macao, souvent auprès de leur famille qui les avait accompagnés et qui s'y était installée de façon permanente — une population qui contribuait à transformer Macao en un centre cosmopolite. ✓

058. BOCCA TIGRIS

Watercolor on rice paper

Chinese school, ca. 1830

Dim.: 16.4 × 27.8 cm

D1362

Provenance: Private collection, Spain

Interesting view of 'Bocca Tigris', present day Humen, a European named section in the Pearl River Delta, approximately 60 km upriver from Macao, well known for its dramatic narrow paths and dangerous shallow waters that made it into the first line of defence for the city of Canton.

A narrow point in the river, therefore easily defensible, it had its coastline robustly fortified close to shore. On the foreground a Chinese ocean fleet ship, most certainly built in ironwood, a very dense and resistant timber, and two cargo junks. In the distance a western ship, an *East Indiaman*¹ flying a Danish flag, is crossing the straight. To the right the Anunghoy and Wantong Island forts, solid stone structures armed with artillery pieces aiming at the canal. ↗

¹ East Indiaman was a generic name for the sailing ships that operated under licence from any of the thirteen East Indies Companies, based in Canton.

058. BOCCA TIGRIS

Aquarelle sur papier de riz

École chinoise, vers 1830

Dim. : 16,4 × 27,8 cm

D1362

Provenance: Collection privée, Espagne

Remarquable illustration de la «Bouche du Tigre», actuellement Humen, nom donné par les Occidentaux à l'endroit du delta de la Rivière des Perles où l'estuaire se resserre drastiquement, à soixante kilomètres de Macao dans la direction de Canton. Lieu stratégique pour se défendre contre les visiteurs indésirables en raison de l'étroitesse de la rivière et de ses eaux peu profondes, ses rives furent tapissées de remparts.

Sur les eaux calmes de la rivière, on aperçoit au premier plan une embarcation chinoise adaptée à la navigation en haute mer — dont la quille était fabriquée en un bois très résistant, la Casuarina, appelée «bois de fer» (*ironwood*) — ainsi que deux jonques de transport.

Plus au fond, un navire occidental (*East Indiaman*)¹ affrété par la Compagnie des Indes Orientales et portant le drapeau du Danemark, traverse le détroit. On distingue clairement, à droite, les forteresses de l'île d'Anunghoy et, à gauche, celles des îles Wantong, de solides structures en pierre avec casemates et canons surplombant le canal. ↗

¹ East Indiaman était le nom générique donné aux voiliers autorisés à négocier avec les comptoirs de Canton pour l'une des treize entreprises des Indes Orientales.



059. WHAMPOA

Watercolor on rice paper

Chinese school, ca. 1830

Dim.: 16.4 × 27.8 cm

D1362

Provenance: Private collection, Spain

059. WHAMPOA

Aquarelle sur papier de riz

École chinoise, vers 1830

Dim. : 16,4 × 27,8 cm

D1362

Provenance: Collection privée, Espagne

A view of the Whampoa Island bay, present day Pazhou.

Anchored offshore with their sails rolled, the various European trading ships are clearly identified by the flags flying on their masts. Chinese vessels, junks and sampan, move amongst the larger ships, possibly carrying passengers and cargo ashore or offering other logistic services such as cleaning and laundering.

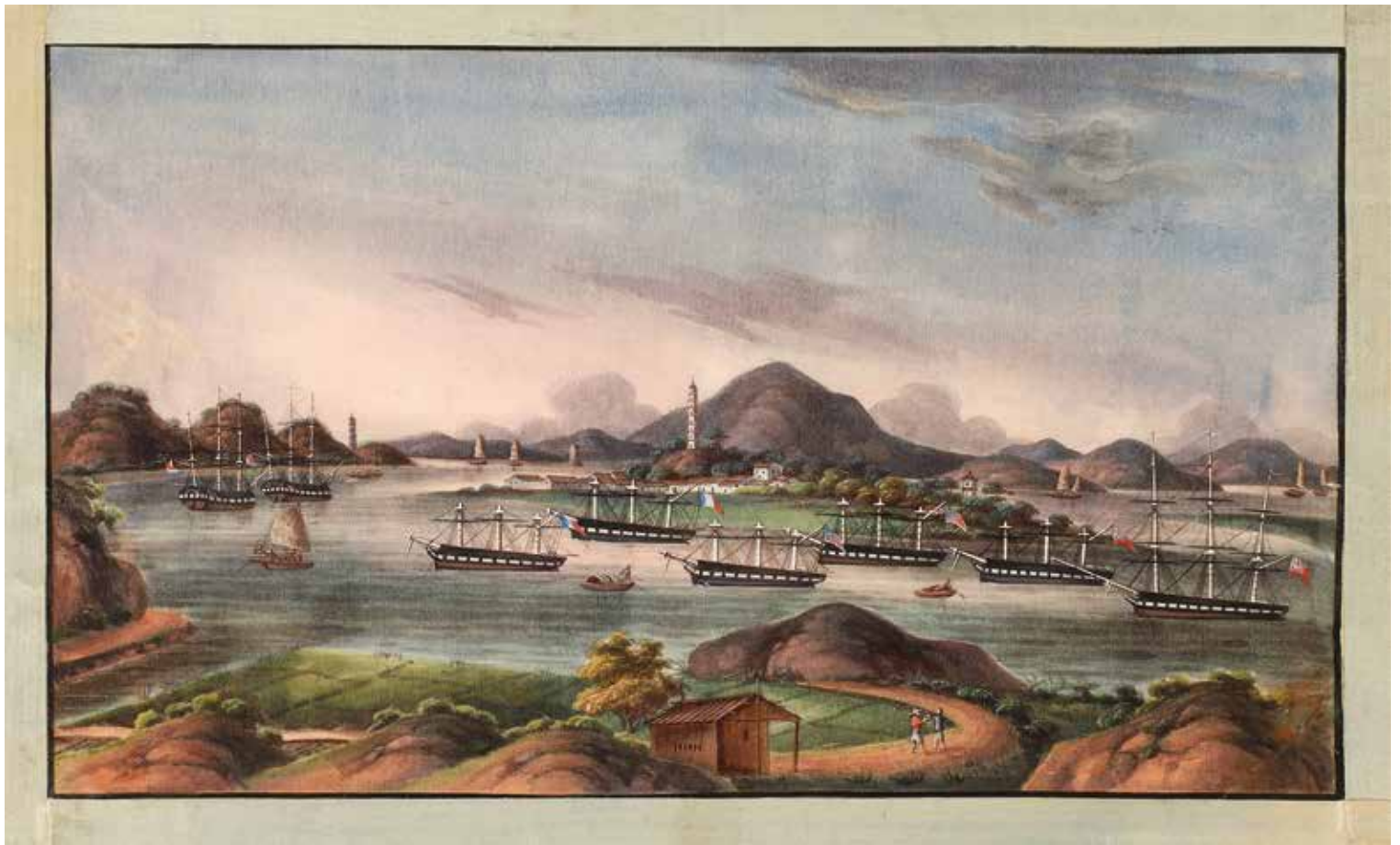
On departing *Bocca Tigris*, ships would sail upriver for another 35 km, crossing dangerously narrow rocky paths and sandbanks, guided by small Chinese boats in exchange for a fee, eventually reaching Whampoa Bay, a deep-water port in the wide Pearl River estuary.

Foreign ships weren't permitted to sail all the way up to Canton where the factories were located. They therefore anchored at Whampoa, and had their cargo transferred to the smaller Chinese junks, which in turn carried it to the Hong (trading factories) in Canton. ✍

Vue de la baie de l'île de Whampoa (au centre), actuelle Pazhou. Au large, on distingue, voiles baissées et ancre jetée, de nombreux voiliers des différentes puissances commerciales européennes, identifiables grâce aux drapeaux hissés sur leurs mâts. Des bateaux chinois, jonques et sampans, se distribuent entre les navires occidentaux. Ils étaient destinés à transporter passagers et marchandises, et à toutes sortes de fins pratiques utiles aux équipages des *East Indiaman* (ménage, lessive et autres tâches quotidiennes).

Après le passage par *Bocca Tigris*, les navires voguaient sur près de trente-cinq kilomètres, passant par des rochers et des bancs de sable qui exigeaient un calcul attentif des marées ; ils étaient guidés par de petites embarcations chinoises payées pour le service, jusqu'à rejoindre la baie de Whampoa, port en eaux profondes de la Rivière des Perles.

N'étant pas autorisés à remonter la rivière jusqu'à Canton, où se situaient les comptoirs, les navires étrangers devaient y jeter l'ancre. Leur cargaison était alors habituellement emmenée par des jonques chinoise jusqu'aux Hong (comptoirs) de Canton. ✍



060. CANTON

Watercolor on rice paper

Chinese school, ca. 1830

Dim.: 16.4 × 27.8 cm

D1362

Provenance: Private collection, Spain

View of the city of Canton, nowadays Guangzhou, on the banks of the Pearl River, showing clusters of ships gathered at port. Lined along the waterfront, multiple two and three-storey buildings of European architecture. Two are flying the French flag and another the flag of the United States, corresponding to two of the thirteen international trading factories of Canton, side by side with various Cantonese merchant buildings.

The entire neighbourhood was known locally as the 'Thirteen Factories', referred to by the Chinese community as 'hong', or merchant shops, the term 'factory' having its origin in 'factor', an old English word for 'commercial agent'. Each one of the buildings included living quarters, warehouses and trading offices and, although their impressive facades copied classical Western designs, their inner spaces looked very much like typically Chinese. This specific block of buildings was destroyed by fire in 1822, 1841 and 1856, and eventually moved to Shamian Island farther upriver.

By the second quarter of the 19th century, Canton was a large, densely populated walled city. Foreign mercantile activity took place outside the city centre, the newcomers confined to a tiny district on the banks of the river, segregated from the native population. For the Chinese, their Westerner neighbours were just a small component of a vast commercial network, spanning the whole of China and encompassing a large maritime zone.

The Ming emperors had confined Western trade to the town of Macao on the Pearl River estuary, but their successors, the Qing Dynasty, would, in the 18th century, expand access to Canton. The Manchu court favoured foreign trade, under very specific conditions, and as long as it was conducted under government

060. CANTON

Aquarelle sur papier de riz

École chinoise, vers 1830

Dim. : 16,4 × 27,8 cm

D1362

Provenance: Collection privée, Espagne

Vue du port de Canton — Guangzhou —, avec de nombreux bateaux stationnés sur la Rivière des Perles, destination finale des Européens en Chine.

Au long de la baie, on aperçoit plusieurs édifices de deux ou trois étages à l'architecture européenne ; sur deux toits flottent les drapeaux français et américain, en référence à deux des treize comptoirs de Canton. Ce quartier reçut d'ailleurs le nom de « Treize Comptoirs », que les Chinois nommaient « hong » ou « magasins de commerçants ».

Chaque comptoir comportait une zone d'habitation, des entrepôts et un espace qui servait d'établissement de commerce. En portugais, un comptoir est une « feitoria », en anglais « factory », provenant de « factor », ancien mot anglais utilisé pour désigner l'agent commercial et non la fabrique. Entre ces impressionnantes façades qui suivaient les modèles classiques occidentaux, il existait plusieurs édifices commerciaux cantonnais. Ce quartier brûla en 1822, en 1841 et en 1856, puis fut transféré sur l'île de Shamian, un peu plus haut sur la Rivière des Perles.

Canton était une grande ville, densément habitée, et dotée d'une haute muraille entourant les districts centraux. Dans les rues, la population urbaine menait son quotidien loin des étrangers.

Toute l'activité commerciale étrangère se déroulait hors des murailles de la ville. La zone réservée aux nouveaux arrivants était précisément ce quartier, qui s'étendait sur plusieurs acres sur les rives du delta. Les Occidentaux ne représentaient qu'une petite portion du grand réseau commercial qui liait l'intérieur du pays au monde extérieur.



regulation. Canton was chosen as the most convenient port, both for the Chinese administration and the foreign traders.

The Chinese had, over the centuries, developed relations with various different peoples and ethnic groups, each having its specific place and role. They referred to alien peoples as 'tributaries', meaning those who came to pay tribute or bring gifts to the emperor, out of gratitude for his benevolent rule. The Westerners who arrived in China to trade, immediately joined these 'tributary' ranks. From the Qing officials' point of view, Westerners were just one other, amongst many groups who admired and sought to profit from their relationship with the flourishing empire.

Western ships not being allowed to sail upriver from Whampoa, this last stage of this trading journey was dominated by Chinese vessels of all types, as it is clear in this small painting. From small low sampans, living quarters for Chinese families, to junks and larger ships carrying officials and flying the imperial standard, all vessels converged to the port of Canton. The most impressive ship depicted in the foreground belonged to the *hoppo*, the official superintendent of maritime customs for Guangdong province, responsible for collecting duties and channelling them directly to the imperial coffers, and for managing orderly trade in Canton.

In this highly organised and hierarchic network, a special guild of merchants, the *Co-hong*, were granted a monopoly over trading with foreigners. After paying the *hoppo* substantial sums for this privilege, these *hong* merchants would attain considerable profits from their access to foreign trade. Since the Cantonese

Les empereurs Ming avaient confiné les commerçants occidentaux à la ville de Macao, mais, sous la dynastie Qing, cette zone s'élargit jusqu'à Canton. La cour Mandchoue encourageait les échanges commerciaux avec les étrangers, à condition qu'ils obéissent aux règles du gouvernement, et Canton apparaissait comme un port plus adapté, aussi bien pour les Chinois que pour les Occidentaux.

Le peuple chinois était habitué à communiquer avec toutes sortes de gens et il concédait à chaque groupe son espace. Les étrangers étaient désignés sous le nom de « tributaires », autrement dit, ceux qui donnaient des tributs ou des offrandes à l'empereur pour le remercier de l'autorisation à séjourner sur le territoire et pour sa bienveillance envers eux. Les Occidentaux rejoignirent ces peuples tributaires, mais ne représentaient qu'un petit groupe au sein des centaines d'autres admirant la prospérité de l'empire et souhaitant profiter financièrement de ces échanges.

Le « *hoppo* » était le surintendant officiel de la douane maritime de la province de Guangdong, chargé de prélever les taxes douanières et de faire régner l'ordre entre les commerçants. L'expérience de deux siècles de cohabitation avec les Portugais à Macao fut pour cela très utile, et l'arrivée de nouveaux commerçants put être ainsi gérée sans grande difficulté.

Du côté chinois, une corporation spéciale de commerçants, les *Co-hong*, détenait le monopole du commerce avec les étrangers. Ils payaient des sommes établies au *hoppo* afin d'avoir le privilège de négocier avec ces étrangers, et obtenaient des gains importants de ces échanges commerciaux. Les étrangers n'avaient le droit de

already had over a century of experience dealing with the Portuguese in Macao, they could take care of the new arrivals without much difficulty.

The Chinese whom Westerners saw most often were the sampan people. Each trading company commissioned licensed Chinese merchants, called *compradors* — a Portuguese word meaning ‘buyers’ — to take charge for provisioning the factories and the ships. The *comprador* often organized the entire round voyage from Macao to Canton, taking care of official permits (‘chops’), pilots and supplies. His men would also guard the factories once the traders departed. The sampan sellers provided all sorts of other services: barbers for the Europeans, coal, charcoal, firewood for fuel, while others specialized in ships’ supplies, as well as products like ducks on nearby farms and eggs. ✍

commercer qu’avec ces *Co-hong* qui remettaient ensuite les impôts au *hoppo*. Celui-ci dépendait directement de l’empereur, principal bénéficiaire de ces transactions.

Dans le port, les différentes embarcations incluait de petits sampans — où habitaient des familles chinoises —, des jonques, ainsi qu’un plus grand bateau arborant le drapeau de l’empire, celui du *hoppo*, le plus grand et le plus sophistiqué, figuré au premier plan sur notre peinture.

Les Chinois avec qui les occidentaux négociaient possédaient, la plupart du temps, leurs propres sampans. Chaque compagnie commerciale utilisait des commerçants chinois autorisés, appelés « *compradores* » (acheteurs), pour s’occuper du ravitaillement des comptoirs et des navires. Le *comprador* organisait le voyage aller-retour entre Macao et Canton, veillant aux permis officiels, les *chops*, ainsi qu’à fournir des pilotes et toutes les ressources nécessaires. Ses hommes étaient également chargés de surveiller les comptoirs en l’absence des commerçants.

Les vendeurs des sampans proposaient une panoplie de services : on y trouvait des barbiers, on pouvait y acquérir, entre autres, du charbon et du bois servant de combustible, de la toile pour les voiles et des aliments comme des canards ou des œufs. ✍

061. THE HONGS OF CANTON

Oil on canvas
 Chinese school, ca. 1822
 Dim.: 36.2 × 36.5 cm
 D1560

Interesting view of the harbour of the city of Canton, nowadays Guangzhou, depicting its hong or trading factories after the occurrence of the first great fire in the 1st of November of 1822 originated in a pastry shop on the Cantonese suburban area, located one mile north from the factories' neighbourhood.

Bearing witness to the written reports survived until the present day, this painting illustrates very accurately and with extreme detail the devastating outcome of the terrible conflagration of 1822. The city, still ablaze and in ruins with buildings partially destroyed with collapsed facades, is depicted on a moment of reorganization, with the remaining goods being withdrawn from the ruined *hongs* in a desolation scenery given by the ships with their the naked and blazed masts.

Multiple Chinese and Eastern figures are illustrated spanned across the wharf and square, where several tents are pitched by Chinese troops here called to patrol and prevent plunder. Some of the goods were recovered from the river banks, others piled up still remain there, left to be picked up.

Several Chinese ships, including some anchored, and its crew members, are positioned on the river and alongside the bay, ensuring the well-functioning logistics process. Different types of ships are identified on the river scenery, the *Sampanas* — with its curved cabins covered with wicker mats; some large tonnage *Juncos* — ships with keel and sails; the *Tankas* — ships with a large stern and a slimmer bow, partially covered by wicker mats, supported on a bamboo structure. Standing out from the remaining ships, an Eastern ship, with a hull and white sail with the old Union Jack.

061. LES HONGS DE CANTON

Huile sur toile
 École chinoise, vers 1822
 Dim.: 36,2 × 36,5 cm
 D1560

Intéressante vue du port de la ville de Canton, aujourd'hui Guangzhou, avec ses factoreries, après le premier grand incendie, qui se déclencha le 1er novembre 1822 dans un magasin de gâteaux à la lisière de la ville, à un mile au nord des comptoirs commerciaux.

Cette peinture forme un témoignage rigoureux correspondant aux récits écrits laissés par les observateurs de ce terrible événement. On y découvre une ville en ruine, encore fumante, avec quelques façades restées debout et des bâtiments complètement détruits, au moment où l'on procédait à la mise à l'abri des marchandises que l'on avait pu retirer des factoreries détruites. L'atmosphère de désolation apparaît dans les mâts nus et calcinés.

Les nombreux intervenants, chinois et occidentaux, se distribuent le long du quai et sur la place, où l'on aperçoit des tentes montées par l'armée chinoise, appelée en renfort pour empêcher les pillages. On distingue des marchandises empilées au bord de la rivière et l'on suppose qu'une partie des biens récupérés ont déjà été retirés.

Sur la rivière et tout au long de la baie sont figurées de très nombreuses embarcations chinoises avec leur équipage, dont certaines sont arrêtées pour assurer la logistique du sauvetage. On y voit des sampans, avec leur compartiment arqué en nattes, des jonques, dont certaines de grand tonnage, avec leurs voiles en lattes, des *tankas*, bateaux à la poupe large et à la proue étroite, partiellement recouverts de nattes en osier appuyées sur une structure en bambou.

La scène ne figure qu'un seul bateau occidental, à la coque blanche et à la voile blanche imprimée de l'ancien drapeau britannique.



According to Robert Morrison, who witnessed the scene on the morning of Sunday 3 November, it 'exhibited nothing but the ruins of wall the foreign factories, with the exception of the American consul's (Mr. Wilcocks) Mr. Berry's and part of Mr. Magniac's: The English warehouse was entirely consumed; but nine suits [sic] of apartments were preserved (Mr Berry's was the Swedish *hong*, and Mr Magniac's the Creek *hong*)'.¹

Paintings like such are highly valued and extremely important as they act as an incredible imagery record for the surviving historical testimonies documenting this incident and its consequences. Exhibited almost a photographic evidence of the remaining architectural scenery of Canton devastated by the great fire, these reliable sources of image were later used in the reconstruction of the factories that occurred years later followed upon the agreement between by *hong* and eastern merchants. ✓ TP

¹ Cf. *Chinese Repository*, May 1835, 35; *Apud Patric Corner, The Hongs of Canton*, London, English Art Books, 2009, p. 92

Selon Robert Morrison, qui assista à la scène le matin du dimanche 3 novembre, on n'y voyait « que ruines des factoreries étrangères, à l'exception de celles du consul américain (Mr. Wilcocks), de Mr. Berry et d'une partie de celle de Mr. Magniac's. L'entrepôt anglais avait été entièrement consumé par les flammes. Mais neuf suites d'appartements avaient été épargnées (Mr. Berry était le *hong* suédois et Mr. Magniac le *hong* grec) ». ¹

Les peintures comme celle-ci doivent être appréhendées, non comme le résultat d'une impression fugitive, mais comme des témoignages historiques en image d'un épisode important et de ses conséquences.

Cette œuvre constitue une sorte d'exposé photographique fiable des bâtiments après l'incendie, permettant aux souverains occidentaux d'évaluer les dégâts. Les factoreries furent reconstruites plusieurs années après, suite à des négociations entre les marchands *hongs* et les Occidentaux. ✓ TP

¹ Cf. *Chinese Repository*, Mai 1835, 35; *Apud Patric Corner, The Hongs of Canton*, Londres, English Art Books, 2009, p. 92

— Chinese Painted Wallpapers

From the early 16th century onwards, Portugal was a pioneer in the development of a Chinese influenced fashion for the decorating of European interiors, a tendency reinforced from 1555 – 1557 when the Portuguese settle in Macao, and relations with China become more direct and continuous.

The 1500s wealthy elites taste became defined by this ‘oriental fashion’ propagated from Lisbon, a main 16th and early-17th century European trading centre, with stalls and shops specializing in the sale of all types of exotic goods.

The Orient was thus identified by this wide variety of fashionable objects, the verb ‘chinesar’ appearing in the Portuguese language to define the acquisition of Chinese objects or later, of their imitations¹. This ‘Chinese taste’ embraces amongst others, the acquisition of books, porcelain wares, furniture, silks, paintings, lacquerware, ivories and also painted wallpapers². This almost obsessive craving will continue to grow more intensively throughout the 17th and 18th centuries.

In the 1700s, England, Holland, France and other European countries will establish trading factories in Canton. Macao, a Portuguese colony and main European outpost in China, will suddenly become the mandatory stopover for all foreigners travelling to that port city. This new, thriving trade would eventually promote the dissemination of Chinese art throughout the west as well as a strong European influence on the local artistic production particularly from the mid-18th century onwards. In this propitious environment, European commissions of Chinese goods increased to such an extent, that local artisans produced almost exclusively to supply the western market.

Of engraved repetitive patterns printed from a wooden matrix known as *dominoté*³, ornamented wallpapers appear in 15th century France, despite their main consumers being the English who favoured it in their homes decoration.

The existence of decorative Chinese papers is referred in Marco Polo's ‘The Travels’, published in 1298⁴, but the first such hand painted papers will not arrive in Europe until the 16th century, brought by Portuguese merchants⁵.

With the exotic obsession growing exponentially up to the 18th century, these artworks on paper become much admired for their fantasized imagery and iconographic relevance — illustrating indigenous nature and Chinese daily life, often related to main European imports such as porcelain making, tea picking and rice harvesting — for being more refined and sophisticated than European papers, and above all for being hand painted.

An important note on these papers has survived in the Memoirs of Mathieu de Genes, a French serviceman and explorer in the ship ‘Comte de Toulouse’ (ca. 1733). De Genes refers the existence of approximately 50 different types of decorative wallpapers, emphasizing that those from Nanking were the more colourful and admired — and that both screens and wallpapers, could be purchased in Canton without previous order⁶.

In Portugal, technical and documental research on this art form requires more thorough investigation⁷. According to Vitor Serrão ‘references to Chinese paintings on paper abound in documental records as something that conquers the Portuguese taste. In the post-mortem inventory of D.Duarte, Marquis of Flechilla e Malagon and a brother of D.Teosósio II, there are mentions,

¹ BARRETO, Luis Filipe, ‘Europas — China: Passado e Presente. Uma breve reflexão’, in *Revista Militar*, janeiro de 2017, <https://www.revistamilitar.pt/artigo/1208>.

² IDEM, *ibidem*.

³ POMERANTZ, Carole Thibaut, *Wallpaper — A History of Style and Trends*, Paris, Flammarion, 2009, p. 11.

⁴ ‘...et lorsqu'on est arrivé au lieu où le corps doit être brûlé, ils désignent et peignent sur des feuilles de papier diverses figures d'hommes et de femmes, et même de plusieurs pièces de monnaie’ Cf. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_\(fran%C3%A7ais_moderne\)/Livre_1/Chapitre_45](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_(fran%C3%A7ais_moderne)/Livre_1/Chapitre_45).

⁵ CASTELLUCCIO, Stephane, *De la cale au paravent — Importation, commerce et usages des papiers chinois au XVIIIe siècle*, Montreuil, Editions Gourcuff Gradenigo, 2018, p. 7.

⁶ IDEM, *ibidem*, p. 8.

⁷ GOMES, Ana C. Costa e PINA, Isabel Murta, *Papéis de parede da China em Casas Senhoriais Portuguesas*, in MENDONÇA, Isabel M. G.; CARITA, Helder; MALTA, Marize, *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Lisbon, Instituto de História da Arte (IHA) — Universidade Nova de Lisboa, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes — Universidade do Rio de Janeiro, 2014; Sofia Pessanha et al. *Study of a XVIII century hand-painted Chinese wallpaper by multi-analytical non-destructive techniques*.

amongst portraits and religious paintings, to paintings on Chinese papers and other, unspecified Chinese paintings'⁸.

In the estate inventory for Alexandre Metelo de Sousa e Menezes (1687–1766), King D. João V (r.1706–1750) envoy to Emperor Yongzheng's court in 1725, there is a reference to 'Seven Chinese paper panels, of which two narrower and red valued at one thousand and four hundred reis'. Another citation, important for its detailed iconographic description, is to be found in António de Pina Manique's inventory (1796)⁹: 'Eight China panels with figures purple and gilt frames all valued at eight thousand reiz; Three China paper panels painted with flowers and birds gilt and green painted frames all valued at one thousand and eight hundred reiz; Five China panels painted with figures on paper gilt and purple painted frames valued all at three thousand two hundred reiz'¹⁰.

As a specific export product the 'Chinese paper' — referred to as 'Indian paper' — reflects inspiration by and adaptation to western artistic conventions, despite complying with Chinese aesthetic models of ungraceful perspectives and crude human figures. The appreciation of European painting becomes conspicuous in China, particularly during Emperor Qianlong's reign (1736–1795), who allowed drawings and engravings, taken by catholic missionaries, to be used as models to court painters. The Jesuit priest Giuseppe Castiglione (1688–1766), who arrived in Macao in 1715, served under this emperor for three decades, developing a style that fuses European and Chinese traditions.

The papers were transported as sheets to be adapted to the intended surface. These sheets were painted in different motifs which, when joined and applied to the wall would form a decorative composition. Some were framed as individual panels, often with a patterned border. Their dimensions varied between 78 and 81 cm width and 145 to 175 cm length, occasionally reaching 194 cm. The sheets were rolled, averaging 25 to 30 per roll, and packed in carrying cases¹¹.

The abbot Guillaume T. Raynal (1713–1796)¹² mentions two types of Chinese paper: one made from fine cotton fibres and mainly used for writing and another made from bamboo, mulberry or Asian elm bark, or from a coarser cotton, specifically for this decorative purpose. Inner bark fibres were rotten by immersion in muddy water and subsequently immersed in lime and bleached in the sun. They were then reduced to a macerated and fluid paste that was dried in sunlight. According to Jean Baptiste du Halde (1674–1743)¹³, paper makers would dip the sheets in alum water, a solution that acts as an adhesive and gives the paper some sheen¹⁴. Traditionally each sheet is formed by three sections glued by paper starch.

Lazare Duvaux (1703–1758), an important Paris 'marchant mercier' records in his journal the various topics of the Chinese papers he traded between 1748 and 1758¹⁵, a particularly important document for understanding the ornamental motifs of the period. Duvaux lists four decorative models: 'birds and flowers'; 'figurative'; 'ornamental motifs' and with 'gold or silver backgrounds'.

⁸ SERRÃO, Vítor, *Entre a China e Portugal: temas e outros fenómenos de miscigenação artística, um programa necessário de estudos*, in BARRETO, Luís Filipe e SERRÃO, Vítor (coord.), *Património Cultural Chinês em Portugal*, (Actas do Colóquio Internacional) p. 8.

⁹ Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisbon / Rio de Janeiro: Ed. Enciclopédia Lda, s.d., vol. XXI, p. 691; Apud Ana C. Costa Gomes e Isabel Murta Pina, *Op. cit.*, pp. 406 e 418. Cf.: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/en/fontes-documentais-en/inventarios-en/357-antonio-joaquim-de-pina-manique-1796-2>.

¹⁰ Cf: Orfanológicos, Letra A, Maço 120, N.º 1: *Autos do inventário dos bens que ficaram por falecimento do desembargador António Joaquim de Pina Manique continuado com a viúva sua mulher, D. Antónia Cláudia Rosa da Costa, 1796*. (Palaeographic transcription by OLIVEIRA, Lina Maria Marrafa de, for: *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro, Séculos XVII, XVIII e XIX*, pp. 30 e 31.

¹¹ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. Cit.*, p. 9.

¹² Jesuit priest author of *Uma História filosófica e política dos assentamentos e do comércio dos europeus nas Índias Orientais e Ocidentais*, published 1770. <https://www.wdl.org/pt/>

¹³ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁴ CASTELLUCCIO, Stéphane, *Op. cit.*, p.8. Cf.: *Papier de la Chine* in *Encyclopédie ou Cictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Vol 11, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, 1765, p. 851–852.

¹⁵ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. Cit.*, p. 14.

The first — of birds and flowers — are the more commonly referred. The patterns include trees and flowering plants, rock outcrops, insects, etc., in a suggestion of idyllic gardens¹⁶.

In the figurative type there are male and female figures, sometimes interspersed with architectural structures or taking part in various activities — from daily and commemorative to agricultural, tea picking, silk weaving or porcelain making.

Of the two types, very rare in the European market, no examples are known in Portugal.

The profitable, centuries' old commercial exchange between China and Portugal, mainly via the Indian Route with its Macao branch, did undoubtedly facilitate the importing of large quantities of Chinese products. In spite of this fact only four sets of Chinese wallpapers are known in Portugal, of which three still in situ; two of 'birds and flowers' at Quinta da Francelha de Cima and at Casa da Ínsua, and a third, 'figurative', at the Museu de Lamego, the former Bishops of Lamego residence. The fourth set, that once decorated the Palace of Maiorca, includes 'figurative' examples and also bucolic landscapes with birds and flowers.

This small number of surviving papers is most certainly related to their intrinsic fragility and vulnerability, associated to the country's weather patterns and to deficient conservation and care practices.

THE CHINESE PAPERS FROM THE PALACE OF MAIORCA

These 'figurative' paintings on wallpaper originally from the Palace of Maiorca, belong to a large set of approximately 30 now in the São Roque collection. Some of these papers portray figures in landscapes or amongst architectural structures, others compositions with birds and flowers. Dating from the fourth quarter of the 18th century they are defined by their uniform and smooth

sheets, made from hemp or bamboo fibers, sometimes laminated with starch. Sizes vary approximately between 60.0 × 40.0 cm and 180.0 × 90.0 cm.

They once lined the Chinese Room as well as other spaces in the house — as recorded in previous inventories and intervention reports — but also other rooms in unidentified family properties. The Viscounts of Maiorca descended from the Antanol 'Cunhas', powerful lords of Tábua that, in 1386 founded a lineage in Antanol de Cavaleiros, near Coimbra where they built their family seat. This house destroyed by fire in the 17th century, they move to a Palace in Maiorca, which in turn would be looted in 1810, by General Massena French armies¹⁷.

Refurbished and altered through the years the palace is essentially a second-half of the 18th century structure, with an armored pediment framing a divided armorial shield for Cunha and Melo, topped by a coronet.

In the main wing, stand out the entrance hall, known as the Salon, the State Hall and the Paper Room, whose walls were, until a few years ago, lined with remarkable 'birds and flowers' Chinese wallpapers above a tiled wainscoting. This East facing wing is connected to the remaining house by a corridor whose walls were also decorated in the same motifs, mixed with figurative elements that endowed this space of harmonious and exuberant exoticism¹⁸. Extensive and rare, this set of decorative papers entered the palace when these rooms were remodeled in the last quarter of the 18th century. ✦ TP (*I wish to thank Sasha Assis Lima for all her assistance in writing this essay*).

¹⁶ Cf.: CLIFFORD, Helen, *Chinese wallpaper: From Canton to country house*, In Finn M. & Smith K. (Eds.), *East India Company at Home, 1757–1857*, London: UCL Press, pp. 39–67. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt21c4tfn.9>.

¹⁷ On the occasion of the Bussaco Battle: Cf.: SAMPAIO, José de Mancelos, *Os Morgados de Antanol de Cavaleiros*, in *Arqueologia e História*, Vol. 7/8, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa 1930, pp. 142 e 143.

¹⁸ These decorative sets ornamenting the paper Room and the Corridor were analysed in 2009 by the Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva Conservation and Restoration Laboratory, according to report kindly volunteered by Dr. Conceição do Amaral.

— Papiers Peints Chinois

Le Portugal joua un rôle pionnier dans l'introduction de l'influence chinoise dans les demeures européennes. Ce mouvement débuta au XVI^e siècle et s'accrut à partir de 1555/1557, quand les Portugais s'installèrent à Macao et établirent avec la Chine des contacts plus directs et continus.

La mode des élites de l'époque commença à être marquée par le goût oriental. Il se diffusait à partir de Lisbonne, l'une des principales plateformes commerciales européennes au XVI^e et au début du XVII^e siècle, grâce aux échoppes et magasins spécialisés dans le commerce de ces produits.

Ces objets incarnaient l'Orient ; le verbe « chinesisar » fit alors son apparition dans la langue portugaise, d'abord pour désigner l'acquisition d'articles chinois, ensuite, l'achat d'imitations de ceux-ci¹. Le « goût chinois » englobait, entre autres, les livres, les porcelaines, les meubles, les soies, les peintures, les laques, les ivoires et les papiers peints². Cette passion s'intensifia durant les XVII^e et XVIII^e siècles.

Au XVIII^e siècle, quelques pays européens, comme l'Angleterre, la Hollande et la France, établirent des comptoirs commerciaux à Canton. Macao, colonie portugaise et poste avancé européen en Chine, devint un point de passage obligatoire pour tous les étrangers qui voyageaient vers Canton afin de rejoindre leurs établissements commerciaux.

Ce commerce florissant entraîna, d'une part, la diffusion de l'art chinois en Occident et, d'autre part, l'apparition d'une forte influence européenne dans l'art local, principalement à partir du milieu du XVIII^e siècle. Les commandes européennes connais-

saient une telle augmentation que les artisans travaillaient presque exclusivement pour les satisfaire.

La production du papier peint décoré débuta en France au XVe siècle, selon un modèle gravé répétitif à partir d'un patron de bois : le papier dominoté³. Les plus grands consommateurs de cet artisanat étaient les Anglais, qui s'en servaient pour décorer leurs intérieurs.

L'existence des papiers chinois décorés est mentionnée dans le livre de voyages de Marco Polo, publié en 1298⁴, mais les premiers papiers peints à la main n'arrivèrent en Europe qu'au XVI^e siècle, dans les navires portugais⁵.

Avec la fièvre de l'exotisme, en croissance constante jusqu'au XVIII^e siècle, ces œuvres d'art étaient admirées non seulement pour leur fantaisie et leur importance iconographique — représentation de la nature locale et de la vie sociale chinoise, notamment des activités liées aux grandes importations européennes, comme la fabrication de la porcelaine ou la cueillette du thé et du riz —, mais aussi parce qu'elles étaient plus fines et plus sophistiquées que leur équivalents européens, d'autant plus qu'il s'agissait de vraie peinture.

Les mémoires de Mathieu de Gennes, militaire et navigateur français à bord du Comte de Toulouse (vers 1733), font référence à ces papiers chinois : il affirme qu'il existait environ cinquante sortes différentes de papiers destinés à décorer les murs et que ceux de Nankin étaient les plus colorés et les plus appréciés ; il ajoute que ces papiers et les paravents chinois pouvaient s'acquérir à Canton, sans nécessité de commande préalable⁶.

¹ BARRETO, Luís Filipe, *Europas – China: Passado e Presente – Uma breve reflexão*, in *Revista Militar*, Janeiro de 2017, <https://www.revistamilitar.pt/artigo/1208>.

² IDEM, *ibidem*.

³ POMERANTZ, Carole Thibaut, *Wallpaper – A History of Style and Trends*, Paris, Flammarion, 2009, p. 11.

⁴ « ...et lorsqu'on est arrivé au lieu où le corps doit être brûlé, ils désignent et peignent sur des feuilles de papier diverses figures d'hommes et de femmes, et même de plusieurs pièces de monnaie » Cf. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_\(fran%C3%A7ais_moderne\)/Livre_1/Chapitre_45](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_(fran%C3%A7ais_moderne)/Livre_1/Chapitre_45).

⁵ CASTELLUCCIO, Stéphane, *De la cale au paravent – Importation, commerce et usages des papiers chinois au XVIII^e siècle*, Montreuil, Editions Gourcuff Gradenigo, 2018, p. 7.

⁶ IDEM, *ibidem*, p.8.

Au Portugal, il n'existe à ce jour aucune étude approfondie compilant les recherches techniques et documentaires relatives à ce type de produits⁷. Selon Vítor Serrão, «les références documentaires aux peintures chinoises sur papier se multiplient comme si elles accompagnaient l'évolution du goût des commerçants portugais. Dans la galerie d'œuvres d'art de Dom Duarte, frère de Dom Teodósio II et marquis de Flechilla et Malagon, se trouvaient à sa mort, en 1627, parmi les portraits et les peintures religieuses, des peintures sur papier de Chine et d'autres peintures de Chine, dont le genre n'est pas mentionné»⁸.

Dans l'inventaire des biens d'Alexandre Metelo de Sousa e Meneses (1687 – 1766), ambassadeur du roi Dom João V (r. 1706 – 1750) — désigné par celui-ci pour représenter le Portugal dans l'ambassade qu'il envoya en 1725 auprès de l'empereur Yongzheng —, on trouve la référence à «Sept panneaux en papier de Chine, dont deux rouges plus étroits et évalués à mille quatre cents *reis*». Mentionnons encore l'inventaire d'António Pina Manique (1796)⁹, qui comporte une description iconographique détaillée de ces articles répertoriés : «Huit panneaux de Chine en papier, aux figures entourées d'un cadre peint en violet et doré, ensemble évalué à huit mille *reis*; trois panneaux en papier de Chine peints, avec des fleurs et des oiseaux, et un cadre doré et peint en vert, ensemble évalué à mille huit cents *reis*; cinq panneaux de Chine en papier, aux figures entourées d'un cadre doré et peint en violet, ensemble évalué à trois mille deux cents *reis*»¹⁰.

En tant que produit réservé à l'exportation, le «papier de Chine» — que l'on appelait «papier des Indes» — présente une certaine inspiration européenne et s'adapte aux conventions artistiques occidentales, bien que le trait soit avant tout chinois, souvent maladroit dans la représentation de la perspective et dans celle de la figure humaine. L'influence de la peinture européenne est particulièrement notoire sous le règne de Qianlong (r. 1736 – 1795), qui permit que les dessins et les peintures amenées

par les missionnaires servissent de modèles aux peintres de la cour. Le prêtre jésuite Giuseppe Castiglione (1688 – 1766), par exemple, arrivé à Macao en 1715, resta au service de cet empereur pendant trente ans et construisit un style fondateur des traditions européennes et chinoises.

Le papier était transporté sous forme de feuilles, qui s'ajustaient ensuite à l'espace qu'elles devaient couvrir. Chaque feuille comportait un motif différent; la réunion de plusieurs feuilles donnait jour à une composition décorative. Certaines comportaient des encadrements, souvent composés d'une frise répétitive; ils fonctionnaient alors comme des panneaux individuels, tels des tableaux. La largeur de chaque feuille variait entre 78 et 81 cm et la hauteur entre 1,45 et 1,75 m, allant parfois jusqu'à 1,94 m. Les feuilles étaient assemblées en rouleaux, pour une moyenne de 25 à 30 par rouleau, puis transportées dans des boîtes.¹¹

L'abbé Guillaume-Thomas Raynal (1713 – 1796)¹² fait référence à deux qualités de papier : l'un fabriqué à base de coton, destiné à l'usage noble de l'écriture, et l'autre, en écorce de bambou et d'autres arbres, comme le mûrier ou l'orme asiatique, ou en un coton plus grossier, pour servir de papier peint. On faisait ramollir les écorces de fibres libériennes (internes) des arbres dans des eaux argileuses, avant de les plonger dans de la chaux et de les blanchir au soleil. Puis, on les réduisait en une pâte homogène que l'on faisait sécher au soleil. Selon Jean-Baptiste du Halde (1674 – 1743)¹³, les artisans plongeaient les feuilles de papier dans de l'eau d'alun, qui faisait office de colle et leur donnait de l'éclat¹⁴. Traditionnellement, chaque feuille se composait de trois lames de papier que l'on faisait adhérer les unes aux autres avec de la pâte d'amidon.

Lazare Duvaux (1703 – 1758), important «marchand mercier» parisien, décrit dans son Livre Journal les thèmes figurant sur les papiers qu'il a vendus entre 1748 et 1758¹⁵. Cette description est essentielle pour comprendre les différents types d'ornemen-

⁷ GOMES, Ana C. Costa e PINA, Isabel Murta, *Papéis de parede da China em Casas Senhoriais Portuguesas*, in MENDONÇA, Isabel M. G.; CARITA, Helder; MALTA, Marize, *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Lisbonne, Instituto de História da Arte (IHA) – Universidade Nova de Lisboa, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – Universidade do Rio de Janeiro, 2014; Sofia Pessanha et al. *Study of a XVIII century hand-painted Chinese wallpaper by multi-analytical non-destructive techniques*.

⁸ SERRÃO, Vítor, *Entre a China e Portugal: temas e outros fenómenos de miscigenação artística, um programa necessário de estudos*, in BARRETO, Luís Filipe e SERRÃO, Vítor (coord.), *Património Cultural Chinês em Portugal*, (Actas do Colóquio Internacional) p. 8.

⁹ Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa/ Rio de Janeiro: Ed. Enciclopédia Lda, s.d., vol. XXI, p. 691; Apud Ana C. Costa Gomes e Isabel Murta Pina, *Op. cit.* pp. 406 e 418. Cf.: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/en/fontes-documentais-en/inventarios-en/357-antonio-joaquim-de-pina-manique-1796-2>.

¹⁰ Cf: Orfanológicos, Letra A, Maço 120, N.º 1: *Autos do inventário dos bens que ficaram por falecimento do desembargador António Joaquim de Pina Manique continuado com a viúva sua mulher, D. Antónia Cláudia Rosa da Costa, 1796*. (Palaeographic transcription by OLIVEIRA, Lina Maria Marrafa de, for: *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro, Séculos XVII, XVIII e XIX*, pp. 30 e 31.

¹¹ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. Cit.*, p. 9.

¹² Père jésuite ayant écrit une *Uma História filosófica e política dos assentamentos e do comércio dos europeus nas Índias Orientais e Ocidentais*, published 1770. <https://www.wdl.org/pt/>

¹³ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁴ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. cit.*, p. 8. Cf.: *Papier de la Chine* in Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Vol 11, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, 1765, p. 851 – 852.

¹⁵ CASTELLUCCIO, Stephane, *Op. Cit.*, p. 14.

tations utilisées à l'époque. Selon cet auteur, il existait quatre modèles décoratifs : « oiseaux et fleurs », « figuratifs », « motifs ornementaux » et au « fond doré ou argenté ».

Les premiers — « oiseaux et fleurs » — sont les plus communs ; le dessin inclut des arbres et des plantes fleuries, des rochers, des oiseaux, des insectes, etc., suggérant des jardins idylliques¹⁶.

Sur les « figuratifs » sont représentés des hommes et des femmes, parfois complétés par des motifs architecturaux, occupés à de multiples activités, quotidiennes, commémoratives, agricoles ou illustrant la production du thé, de la soie et de la porcelaine.

Les deux autres catégories mentionnées sont très rares sur le marché européen et on n'en connaît aucun exemplaire au Portugal.

Les fructueux échanges réalisés au fil des siècles entre la Chine et le Portugal, principalement grâce à la route des Indes passant par Macao, facilitèrent l'acquisition de ces papiers. Toutefois, nous ne connaissons à ce jour au Portugal que quatre ensembles de papiers peints chinois, dont trois encore *in situ*, à la Quinta da Francelha de Cima et à la Casa da Ínsua, exemplaires à « oiseaux et fleurs », et le troisième au Museu de Lamego, ancien palais épiscopal, présentant des thèmes figuratifs. Le quatrième ensemble de papiers peints recouvrait les murs du Palais de Maiorca et est orné de thèmes figuratifs, mais aussi de paysages bucoliques avec oiseaux et fleurs.

Au Portugal, rares sont donc les exemplaires arrivés jusqu'à nos jours : leur fragilité, associée aux conditions climatiques et aux mesures de conservation insuffisantes, ont conduit à la disparition du plus grand nombre.

LES PAPIERS CHINOIS DU PAÇO DE MAIORCA

Les papiers peints chinois qui décoraient le Palais de Maiorca. Elles s'inscrivent au sein d'un groupe d'environ trente panneaux de la même provenance, inclus aujourd'hui dans la collection São Roque. Les figures de ces panneaux s'insèrent soit dans des paysages ou dans des compositions architecturales, soit dans un décor d'oiseaux et de fleurs. Ils datent du dernier quart du XVIIIe siècle et sont faits à partir de fibres de chanvre ou de bambou. Les feuilles qui les composent sont uniformes et lisses, parfois laminées, collées à la pâte d'eau et d'amidon. Leur taille varie entre 60,0 × 40,0 cm et 180,0 × 90,0 cm, approximativement.

Nous savons que ces peintures tapissaient non seulement la salle chinoise et d'autres pièces du palais — selon d'anciennes descriptions et des rapports d'interventions sur place —, mais également des salles situées dans d'autres propriétés de la même famille, que nous n'avons à ce jour pas encore identifiées.

Les Vicomtes de Maiorca descendaient des Cunhas de Antanol, puissants seigneurs de Tábua, qui fondèrent en 1386 un majorat à Antanol de Cavaleiros, près de Coimbra, où ils firent construire leur manoir. Complètement détruit au XVIIe siècle par un grand incendie, ils déménagèrent dans un palais à Maiorca, pillé en 1810 par les forces françaises de Massena¹⁷.

Au fil des années, ce palais fut l'objet de plusieurs interventions ; il présente aujourd'hui une construction datant de la seconde moitié du XVIIIe siècle, dont le portail est surmonté d'un fronton portant les armoiries partagées des Cunha e des Melo, avec couronne de noblesse.

Laile principale du palais inclut la salle d'entrée, connue sous le nom de « Salon », la « Grand-Salle » et la « Salle du Papier », où, il y encore quelques années de cela, on pouvait admirer le magnifique papier peint chinois aux motifs « oiseaux et fleurs », recouvrant les murs sur un lambris d'azulejos. Cette aile, orientée vers l'Est, est séparée du reste du palais par un couloir, dont les murs étaient également tapissés du même type de motifs et d'autres à thème figuratif, conférant à cet espace un exotisme à la fois harmonieux et exubérant¹⁸. Ce vaste et exceptionnel ensemble de papiers fut appliqué pour décorer ces espaces lors de la restauration de l'édifice, dans le dernier quart du XVIIIe siècle. ➤ TP (Nous remercions Madame Sasha Assis Lima por ses remarquables recherches et son précieux concours dans cet essai).

¹⁶ Cf.: CLIFFORD, Helen, *Chinese wallpaper: From Canton to country house*, In Finn M. & Smith K. (Eds.), *East India Company at Home, 1757–1857*, London: UCL Press, pp. 39–67. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt21c4tfn.9>.

¹⁷ À l'occasion de la bataille de Bussaco. Cf. SAMPAIO, José de Mancelos, *Os Morgados de Antanol de Cavaleiros*, in *Arqueologia e História*, vol. 7/8, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisbonne, 1930, pp. 142 et 143.

¹⁸ Ces ensembles décoratifs qui ornaient la Salle du Papier et le couloir furent intégralement analysés par le Cabinet de conservation et de restauration de la Fondation Ricardo do Espírito Santo Silva en 2009, selon le rapport qui nous a été remis (nous adressons nos remerciements à madame Conceição do Amaral).





062. SNOWSCAPE

Gouache on paper
China (Canton?), 18th century
Dim.: 95,0 × 143,5 cm
D1291

Provenance: Viscounts of Maiorca collection

Gouache on paper composition destined to decorating European interiors. The wintery scene portrays a village on two banks crossed by a stream. On the horizon a stone bridge joins the two margins.

The whole perspective structure draws the eye to a snow covered mountain in the distance, the composition being defined by the sandy coloured shades that seem to blend heaven and earth. The depth illusion is reinforced by the colour palette of red, blue, green and white in various grades of shading. Nature, apparently

062. PAYSAGE D' HIVER

Gouache sur papier
Chine (Canton ?), XVIIIe siècle
Dim.: 95,0 × 143,5 cm
D1291

Provenance: collection Vicomtes de Maiorca

Peinture à la gouache sur papier, destinée à décorer l'intérieur de demeures européennes.

La scène représente un paysage hivernal, avec un village traversé par une rivière. Au fond, un pont en pierre unit les deux rives, bordées de maisons.

En perspective, le point de fuite de la composition est une montagne entièrement recouverte de neige. L'ensemble de la peinture est rendu dans des tons couleur de sable, donnant une impression de continuité entre le ciel et la terre. Les jeux de pro-

simplified by fine outlines, conveys rhythm and light; humankind's attitudes, of lesser importance, are subjected to the crushing weight of the composition.

Along the river banks some geometrically drawn buildings and various indigenous inhabitants of mostly static and expecting expression. On the right two bamboo and board structured wooden buildings, possibly for official use, with two dignitaries standing by the windows.

On one, a figure in a fur collared, long, green silk tunic (*Chang Pao*)¹, normally fur lined for winter use, of horseshoe² shaped cuffs that hide the hands. The cap, adorned with a white peacock feather, reveals his post as Brigade Commander for one of the 'Eight Flags' — a Manchu administrative division.

The other serene looking figure, wears fur collared blue silk tunic. On the head a *guanmao*, the Qing dynasty official winter hat (*nuanmao*) of upturned brim and black top of red silk fringes, ending in an unidentified tassel³.

On the opposite bank an imposing residential area. The main two storey building, most certainly a palace type home belonging to a high dignitary. On the roof the gable corners are upturned, an architectural detail of Chinese buildings. Ground floor columns

¹ Rounded collar, long, front buttoned tunic http://en.chinaculture.org/library/2008-01/28/content_69982.htm.

² The sleeves, shaped as horse hooves or horse shoes, were part of Manchu attire, serving at protocol ceremonies: if the wearer was presented at someone of a higher rank he was obliged to lower the sleeves and cover the hands. They were also useful in winter as they kept the hands warm while ensuring ease of movement. IDEM, *ibidem*.

³ IDEM, *ibidem*.

fondeur sont soulignés par la palette des couleurs, d'où ressortent le rouge, le bleu, le vert et le blanc, parfois en dégradés.

La nature, sous l'apparence simplifiée de fins contours, rythme et éclaire la scène; l'être humain est doté de moindre importance et semble soumis aux règles de la composition.

Sur les rives, les édifices sont tracés à la règle. Les habitants présentent une physionomie locale et, pour la plupart, une expression statique et en attente.

Sur la rive droite, deux constructions en bois, munies d'une structure en bambou et en planches, représentent probablement des établissements officiels, dont le responsable apparaît à la fenêtre. Dans l'un d'eux, le personnage est debout et porte une longue tunique de soie verte (*chang pao*)¹, habituellement doublée de fourrure et utilisée en hiver. Le col de la tunique est rond et également en fourrure; les manches dissimulent ses mains et se terminent en fer à cheval² (*matixiu*)³; sur sa tête, un chapeau à plumes de paon blanc signale son poste de commandant de compagnie de l'une des « huit bannières », la division administrative mandchoue.

L'autre figure arbore un regard serein et porte une tunique en soie bleue à col en fourrure; le personnage a sur la tête un *guanmao*, la coiffure officielle en usage en hiver sous la dynastie Qing (*nuanmao*), à bord retourné et bonnet noir à franges de soie rouge, terminées par un pompon non identifié⁴.

Sur l'autre rive, on distingue un imposant ensemble d'habitations. L'édifice principal à deux étages est certainement une somptueuse maison appartenant à une personnalité illustre. Les toits des maisons ont les angles retroussés, signe caractéristique

¹ Longue tunique à col rond, qui se boutonne à l'avant http://en.chinaculture.org/library/2008-01/28/content_69982.htm.

² Les manches en forme de fer à cheval faisaient partie du costume mandchou. Elles étaient liées aux coutumes protocolaires: devant quelqu'un d'une catégorie sociale supérieure, l'individu devait rabaisser ses manches et se cacher les mains. En hiver, elles avaient leur utilité en réchauffant les mains et en facilitant les mouvements. IDEM, *ibidem*.

³ Cf. John E. Vollmer, *Dress to rule: 18th century court attire in the Mactaggart art collection*, Canada, University of Alberta Museum, 2009, p. 9; <http://collections.vam.ac.uk/item/O486118/robe-unknown/>; <http://www.chinaknowledge.de/History/Terms/dingdai.html>

⁴ IDEM, *ibidem*.

and rafters (*dougong*) support the two gabled roof upper floor. On the side wall a *ruyi* sceptre, auspicious symbol of home protection that assumes equally a votive character to grant all wishes.⁴

By the top floor window four dignitaries whose attire suggests high social status, their uniforms subject to specific rules imposed by the emperor himself in the official guide *Huangchao liqi tushi* 皇朝禮器圖⁵.

This main house is positioned in-between two other buildings. On the left, a smaller two gable roofed house in which stands a figure wearing a pink *Chang Pao* and a horseshoe sleeved *nuan-mao*. The house to the right, most certainly a shop, displays a hanging rail with suspended fish and meat, a barrel and a tea pot. The assistant, seating at the corner, awaits his patrons.

Manchu era figurative wallpapers are characterised by complex and dense decoration, emphasizing the dynamic relationship between Humankind and Nature. The painting style is generally more decorative than the one adopted in previous periods. ✎ TP

de l'architecture chinoise. Des colonnes et des supports de bois (*dougong*) au rez-de-chaussée soutiennent l'étage, surmonté d'un toit à deux pentes. Le fronton arbore un symbole de bon augure : un sceptre de *ruyi*, qui protège le foyer et comporte un caractère dévotionnel, lié à la réalisation des désirs⁵.

À la fenêtre du premier étage, on aperçoit quatre officiers dont l'habit suggère leur rang élevé. En effet, leur uniforme étaient soumis à une réglementation stricte, imposée par l'empereur dans un guide officiel, le *Huangchao liqi tushi* 皇朝禮器圖⁶.

Cette maison principale est entourée de deux constructions. À gauche, au premier plan, la plus petite comporte un toit à deux pentes ; à l'intérieur, une figure revêtue d'un *chang pao* rose et d'un *nuanmao* à manches en fer à cheval. De l'autre côté, c'est un établissement commercial où l'on voit une tringle avec des poissons et des morceaux de viande suspendus, un tonneau et une bouilloire. Le vendeur, assis dans un coin, attend patiemment ses clients.

Les papiers peints figuratifs de l'époque mandchoue se caractérisaient par une décoration complexe et dense, mettant l'accent sur la relation dynamique entre l'être humain et la nature. Le style de peinture est plus décoratif que celui utilisé aux époques précédentes. ✎ TP

⁴ Fundação Oriente, *A Cidade Proibida*, (...) p. 94.

⁵ Cf.: *Illustrated Regulations for Ceremonial Paraphernalia of the Qing dynasty*, Lai, Yu-chih. *Visual Governance: A Study on Illustrated Regulations for Ceremonial Paraphernalia of the Qing Dynasty*. http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/1/9/1/1/3/p1191133_index.html

⁵ Fundação Oriente, *A Cidade Proibida*, (...) p. 94.

⁶ Cf. « *Illustrated Regulations for Ceremonial Paraphernalia of the Qing dynasty* », Lai, Yu-chih. « *Visual Governance: A Study on Illustrated Regulations for Ceremonial Paraphernalia of the Qing Dynasty* » http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/1/9/1/1/3/p1191133_index.html



063. DAILY SCENE

Gouache on paper
China (Canton?), 18th century
Dim.: 95.0 × 143.5 cm
D1288

Provenance: Viscounts of Maiorca collection

Gouache on paper landscape, depicting a daily scene within a residential setting of a courtyard surrounded by buildings and a garden. The colour palette is similar to the previously described work, the dense green of the trees standing out from the sand coloured background. The architectural elements are defined by black and brown shades from which stand out red, green and salmon ornamentations. The figures are attired in blue, light green, red and pink with black hats.

063. SCÈNE DU QUOTIDIEN

Gouache sur papier
Chine (Canton ?), XVIIIe siècle
Dim.: 95,0 × 143,5 cm
D1288

Provenance: collection Vicomtes de Maiorca

Paysage peint à la gouache sur papier, représentant une scène du quotidien : une grande cour, entourée de maisons et d'un jardin, avec des montagnes dans le fond.

La palette de couleurs est similaire à celle utilisée pour le paysage précédent. Sur fond couleur de sable ressort le vert dense des arbres. Le noir et le marron définissent l'architecture, agrémentée d'ornements rouges, verts et rose saumon. Les personnages portent des vêtements bleus, vert clair et roses, et des chapeaux noirs.

The perspective is almost strict, with implied horizon line separating sky from earth. This line is marked by the colour and outline of the various elements, such as the three canopies, the large rocky mountain and the buildings roofs.

In the background three imposing, subtly blue coloured mountains, foretell a building cluster of small roomed homes that illustrate the link between the intuitive method and the strict perspective rules of European landscape painting.

The scene seems to represent part of a *sihéyuàn* 四合院 — a mansion or family home with a courtyard, around which the various buildings are organized. The residential complex, encircled by a marble balustrade includes three structures. Inside the tall main house without an outer wall, it is possible to see two chairs. Next to it, a lower structure is identified by a red paper sign above the door inscribed (福 — *Fu*)¹, blessing and well-wishing all the residents. At the door, a woman holding a transparent fan is depicted in a *Cheongsam*, a two piece Manchu costume of long sleeved pink tunic and high straight collar and decorative fastenings, worn under a blue jacket of side openings.

Towards the back of the composition a walled garden with circular or 'Moon' gate, a traditional architectural detail in nobler and wealthier homes. This type of access functions as a barrier in the passage into a microcosm that recreates ideal nature propitious to contemplation, in a magic setting combining landscape, art and spirituality. Within the garden a two storey building with

La perspective n'est pas tout à fait rigoureuse, avec une ligne d'horizon basse, séparant le ciel et la terre. Cette ligne est figurée par la couleur et le contour de certains éléments, tels la cime des arbres, la grande montagne rocheuse — à droite de la composition — et les toits des habitations.

À l'arrière-plan, trois montagnes s'imposent dans des tons bleutés suaves, et on y devine le profil d'un village de petites maisons. Cet ensemble suggère intuitivement l'influence des règles de perspective utilisées dans les paysages classiques en peinture, notamment par le travail sur la profondeur de la composition.

Cette scène semble représenter partiellement un *sihéyuàn* 四合院, autrement dit, un palais ou une résidence familiale, dont le centre est occupé par une cour intérieure autour de laquelle s'organisent les différents édifices.

Le complexe résidentiel, délimité par une balustrade en marbre, inclut trois édifices. À l'intérieur de la maison principale, plus haute que les autres et dépourvue de mur côté cour, on aperçoit deux chaises. Sur le seuil de la construction adjacente, une femme tient un éventail transparent; elle porte un *cheongsam*, vêtement mandchou composé de deux pièces : une longue tunique rose à manches longues et col haut et droit, à boutons en passementerie, appelée « mandarin » ; par-dessus, un gilet bleu ouvert sur les côtés et descendant jusqu'aux genoux, facilitant la liberté de mouvements.

Derrière ces deux maisons, on aperçoit un jardin muré et percé d'une entrée circulaire, ou « porte de lune », élément architectural traditionnel dans les demeures nobles et aisées. Cet accès ouvre le passage vers un microcosme, où l'on recrée la nature idéale, propice à la contemplation, un lieu magique associant paysage, art et spiritualité.

Toujours à l'intérieur de l'enceinte, une construction comportant à jalousie en bambou et, à l'étage supérieur, une fenêtre à volets, sert de mirador.

Le centre de la scène est occupé par une vaste cour, où deux mandarins ou officiers de haut rang bavardent, assis à une table. Ils portent tous deux des costumes mandchous et ont les cheveux noués en une longue tresse. L'un boit une tasse de thé et l'autre

¹These good omen signs are normally displayed around Chinese New Year, with well-wishing messages for the year to come.

bamboo trellis and, on the upper floor, a shuttered window that acts as a viewpoint.

The central scene unrolls in the large courtyard where two mandarins, or high ranking officials of long braids and Manchu attire, converse at a table. One seems to be sipping tea while the other smokes an opium pipe. Close by, an elegant female figure wearing a *Cheongsam* and carrying a child, stands out in her lotus shoes².

On the path leading to the main house two servants carrying trays, one with tea cups, most certainly for the high ranking officials. They are looked at by a scholar carrying a feather fan and holding a child by the hand.

A crane, a symbol of longevity and wisdom highly relevant in Chinese culture, often embroidered on imperial mandarin's attire, walks peacefully across the scene. ✨ TP

² Lotus shoes were linked to high social status – the tradition required that girl's feet were bandaged from birth, so that they would not grow beyond 10cm, the ideal size to ensure that a good marriage was found. It is said that this practice originated amongst the court dancers at the onset of the Song Dynasty (960–1279).

fume une pipe à opium. Non loin d'eux, une élégante figure féminine, un enfant dans les bras, est habillée d'un *cheongsam* et contraste avec les autres personnages par ses chaussures de pieds bandés¹.

Sur le chemin conduisant à la maison principale, deux servantes portent chacune un plateau, l'un avec deux tasses de thé, et se dirigent vers la table des officiers. Leur maître les suit des yeux. Il tient dans une main un éventail de plumes et, dans l'autre, un enfant par la main.

Une grue se promène librement dans la cour. Symbole de longévité et de sagesse, cet oiseau emblématique était couramment brodé sur le costume des mandarins impériaux de haut rang. ✨ TP

¹ Les pieds bandés étaient le signe de l'appartenance à une classe sociale élevée. En effet, cette tradition consistait à bander les pieds des enfants de sexe féminin à la naissance pour les empêcher de grandir au-delà de 10 cm, la mesure considérée comme idéale pour trouver un mari. On dit que cette pratique aurait commencé parmi les danseuses de la cour au début de la dynastie Song (960–1279).



064. RIVERSCAPE

Gouache on paper
 China (Canton?), 18th century
 Dim.: 95,0 × 143,5 cm
 D1290

Provenance: Viscounts of Maiorca collection

An eighteenth century riverscape with figures and buildings. Although rigorous, the perspective denotes some inconsistencies, namely the tridimensional depiction of the main building's balcony.

In a simplified interpretation, the composition is structured in three plans. On the front the main two building residential complex by the river, separated by a walled garden. The main two storey building, of upper floor balcony, has a solid stone banister decorated in cloud scrolls and supported on green marble columns,

064. PAYSAGE FLUVIAL

Gouache sur papier
 Chine (Canton ?), XVIIIe siècle
 Dim.: 95,0 × 143,5 cm
 D1290

Provenance: Collection Vicomtes de Maiorca

Peinture du XVIIIe siècle représentant un paysage avec des personnages au bord d'une rivière, auprès d'un ensemble architectural habité.

Bien que la composition présente une certaine rigueur dans la représentation de la perspective, on y dénote des erreurs, comme dans la figuration tridimensionnelle de la terrasse du premier étage de l'édifice principal.

Pour en simplifier la lecture, on admet que la composition s'organise en trois plans. Au premier plan, on voit l'ensemble

the lintel and doors ornamented by geometric trellis. A void window opening allows for the enjoyment of the nature outside.

On the ground level, hiding behind a column in the large porch under the balcony, a male with a fan, wearing a wide knee length tunic over trousers and with white soled shoes of upturned toes, observes the other figures by the river bank.

The single storey building with a sign over the door and a wooden parapet over the river, is decorated in red geometric motifs. By the window a man dressed in blue with Manchu hair style — shaved forehead and long braid — observes the landscape.

The two buildings back into a Chinese garden of low walls and two rectangular access openings, whose main entrance is located in between the two structures. The garden, surrounding the smaller building, ends in a river facing balustrade on its left hand side. Approaching the gate, an official wearing the traditional *Changshan* — vest and trousers — and holding a large fan.

Close to the water edge a servant carrying a round red lacquer case, observes a child playing with what seems to be a Chinese crested dog¹.

On the left hand side three conversing female figures. The centrally placed one, clearly of higher status, wears a front buttoned tunic with long sleeves that cover the hands. Underneath, a long pleated skirt hides the high heeled shoes, characteristic of Qing dynasty aristocracy. The use of these shoes (花盆底 *huāpéndi*) as-

¹ In China the dog is symbolic of future prosperity and the twelfth Chinese calendar animal. Cf.: <https://gotheborg.com/glossary>

d'habitations au bord de la rivière, formé de deux dépendances séparées par un jardin muré. L'édifice principal a deux étages et une terrasse à l'étage supérieur, entourée d'un garde-corps en pierre orné d'enroulements de nuages et soutenue par deux colonnes de marbre vert. Le linteau et les portes de la terrasse sont ornés de jalousies aux motifs géométriques, tandis qu'une ouverture sur la paroi latérale permet de profiter de la nature environnante. Au rez-de-chaussée, en dessous de la terrasse, s'étend un vaste porche ; derrière une colonne, une figure masculine tient un éventail et observe les autres personnages qui se trouvent au bord de la rivière. Elle porte une large tunique qui lui descend jusqu'aux genoux et recouvre son pantalon, et des chaussures noires aux semelles blanches à bouts retroussés.

L'édifice adjacent, de plain-pied, comporte une enseigne illisible au-dessus de la porte et une longue baie donnant sur la rivière, ornée d'un garde-corps en bois à motifs géométriques rouges. À la fenêtre, un homme habillé de bleu et coiffé à la mode mandchoue — partie avant du crâne rasée et longue tresse dans le dos — contemple le paysage.

Les deux édifices sont réunis par un jardin chinois aux murs bas et reculés, percés de deux accès à l'ouverture rectangulaire. L'entrée du jardin se situe entre les deux constructions ; il s'étend autour du plus petit édifice et se termine de l'autre côté par une terrasse avec balustrade sur la rivière, près de la porte de sortie. Sur cette terrasse, un officier portant le traditionnel *changshan* — tunique et pantalon — et tenant un large éventail observe ce qui se passe à l'extérieur de la propriété.

Au bord de la rivière, devant les maisons, un serviteur tenant une boîte ronde en laque rouge regarde un enfant jouer, sous le regard attentif d'un chien aux caractéristiques physiologiques du chien chinois à crête¹.

Un peu plus loin, trois figures féminines bavardent. Celle du milieu, apparemment la plus importante du groupe, porte une tunique boutonnée à l'avant et dissimule ses mains dans les

¹ En Chine, le chien est un symbole de prospérité future. C'est le 12e animal du Calendrier chinois. Cf. <https://gotheborg.com/glossary>.

sociated to the long fitted costume² (*Cheongsams*) made the Manchu women seem taller and slender than the ones from other ethnic groups. This figure is accompanied by another holding an opium pipe, both being approached by a third figure with a flower basket, perhaps a seller, that seems to be offering them a bouquet.

In the background, before the river disappears through the mountains, nature seems to dominate, albeit interspersed with small single storey buildings by the water edge and three anchored sampan. On the left bank a temple and, opposite a cluster of structures with several storeys and curved roofs. This type of building is recurrent in various Chinese papers of the period³ and, although of likely Chinese origin, it is also possible that they portray contemporary fashionable Dutch structures. ➤ TP

² The difference between Manchu and Han women footwear relates to the foot size of the latter. In the Han dynasty, feet were bound at birth so they wouldn't grow, allowing for the use of very tiny footwear known as 'lotus shoes'. This tradition did not exist within the Manchu, for which high heeled 'horse hoofed', 'silver ingot' and 'flower vase' shoes were fashionable wear. Manchu women were therefore easily recognisable for their height and for the unusual and out of balance step, a sign of great refinement in China. Cf.: Fundação Oriente, *A Cidade Proibida em Lisboa*, p. 213 e 214.

³ In the Château de la Roche — Guyon, there is a room lined in 18th century Chinese paper depicting identical roofs. Cf.: Stéphane Castelluccio, Op. Cit, pp. 48–57.

manches ; en dessous de cet habit, sa longue jupe plissée recouvre ses chaussures à hauts talons — il s'agit du costume adopté par la noblesse de la dynastie Qing. Ces chaussures à hauts talons (花盆底 *huāpéndi*) associées au vêtement long et moulant (*cheongsam*)² donnaient à ces femmes mandchoues l'air d'être plus grandes et plus minces que celles des autres peuples.

Cette dame est accompagnée d'une autre tenant une pipe à opium et elle est abordée par une troisième portant un panier de fleurs — sans doute une vendeuse — qui lui présente un bouquet.

Le deuxième plan est occupé par la nature semée de petites constructions. Sur une rive, on aperçoit trois sampans amarrés, avant que le cours d'eau ne disparaisse entre les massifs montagneux. À cet endroit, on reconnaît un temple sur la rive gauche et, en face, un ensemble de maisons à plusieurs étages et toits découpés. Ce type de construction apparaît souvent sur les papiers peints de la même période³ et, bien qu'ils puissent être d'origine chinoise, on ne peut exclure une représentation des édifices hollandais, très en vogue à l'époque. ➤ TP

² La différence entre les chaussures utilisées par les femmes mandchoues et par les Chinoises-Han s'explique par la taille des pieds de ces dernières. En effet, la tradition voulait que les petites filles de la dynastie Han aient leurs pieds bandés à la naissance, pour les empêcher de grandir et leur permettre de porter de tout petits souliers, appelés « pieds de lotus ». En Mandchourie, cette coutume n'existait pas : les femmes portaient des hauts talons, les traditionnelles chaussures « à semelles en sabot de cheval », « en lingots d'argent » ou « pot de fleurs ». On reconnaissait ainsi les dames mandchoues à leur haute taille et à leur démarche irrégulière et déséquilibrée, marque suprême d'élégance en Chine. Cf. Fundação Oriente, *A Cidade Proibida*, p. 213 et 214.

³ On trouve au château de La Roche-Guyon une salle recouverte de papier peint chinois du XVIIIe siècle, dont les maisons présentent des toits découpés similaires. Cf. Stéphane Castelluccio, Op. Cit, pp. 48–57.



065. RIVERSCAPE WITH DOCKS

Gouache on paper
China (Canton?), 18th century
Dim.: 96.0 × 145.0 cm
D1289

Provenance: Viscounts of Maiorca collection

Of identical dating to the previous works this gouache on paper painting depicts a riverscape with a dock and various buildings.

The composition is defined by an oblique line separating land and the water course, orientated from the dock on the right to the snow covered mountain range on the left.

Of identical colour palette to the other paintings, this work is defined by a sand coloured background, albeit with more intense use of saturated colours in detriment of white. The late afternoon light, opposed to the water flow, reinforces the colour shine.

065. PAYSAGE FLUVIAL AVEC QUAI

Gouache sur papier
Chine (Canton ?), XVIIIe siècle
Dim.: 96,0 × 145,0 cm
D1289

Provenance : collection Vicomtes de Maiorca

Également peint dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, ce travail à la gouache représente un paysage fluvial assorti d'un quai et d'un village.

La composition est régie par une ligne oblique qui sépare la terre du cours d'eau, débutant le long du quai et se terminant dans le fond de l'image, à côté d'un massif montagneux recouvert de neige.

La palette des couleurs est similaire à celle des peintures précédentes : elle privilégie les tons de sable mais s'attarde davan-

A staircase leads to the dock and the courtyard with three buildings and various male figures. The wooden pavilion built on the bank follows the model of indigenous residential structures (*Diao jiao lou*) built on stilts, typical of ancient estuarine villages.

On the open water side, two officials seem to control the river traffic and trade, with the purpose of collecting due taxes that will fill the emperor's coffers. On the side wall a double trellis, under a red sign inscribed 想买 *Xiang mai*, welcoming visitors and wishing them luck.

Towards the back of the yard two white painted brick buildings on a socle. The black on red inscriptions around the door frames allow for an accurate identification of the period depicted — Chinese New Year.

On the building towards the background the inscription 天子万年 (*Tian Zi Wan Nian*), wishes the Emperor a long life. Although we haven't been able to identify the remaining, either because they are incomplete or schematic, it is viable to assume that they all carry well wishes for the New Year ahead.

On the main house front, above a window with iron bars decorated with fabric banners, a sign identifies it as a pawn shop: 當 (*Dang ou Dian Dang*)¹. On the side wall a closed window with trellis shutters on paper or silk.

¹ The origin of pawn shops goes as far back as the 5th century although they reached their peak during the Ming and Qing dynasties. Spreading all over the empire it is estimated that by the mid-17th century there were between 600 and 700 in Peking alone. Cf.: <http://www.chinaknowledge.de/History/Terms/diandang.html>; Hong Fu, Calum G. Turvey, 'Pawn Shops (Dian Dang)' in *The Evolution of Agricultural Credit during China's Republican Era, 1912–1494*, Palgrave Macmillan, 2008, p. 144.

tage sur les couleurs saturées, au détriment du blanc. La lumière de fin d'après-midi, tombant dans le sens opposé à celui du courant, renforce l'éclat des couleurs.

Un large escalier donne accès au quai, installé sur une placette entourée de trois édifices et peuplée de quelques personnages de sexe masculin.

La cabane en bois installée sur la rive correspond au modèle des habitations locales sur pilotis (*Diao jiao lou*) que l'on retrouve dans la majorité des villages anciens construits au bord de bassins hydrographiques. Penchés sur la large baie donnant sur le fleuve, deux autorités surveillent la circulation fluviale et contrôlent le commerce qui s'y déroule, dans le but de collecter les impôts des transactions destinés à rejoindre les coffres de l'empereur. Sur la paroi latérale, une double jalousie est surmontée d'une enseigne rouge portant l'inscription 想买 *Xiang mai*, souhaitant bienvenue et bonne chance aux visiteurs.

Le fond de la placette est occupé par deux habitations en maçonnerie peinte en blanc sur lambris de briques. Les inscriptions noires sur plaques rouges nous permettent d'identifier la période de l'année figurée par la composition : il s'agit du Nouvel An chinois.

Sur la construction la plus reculée, l'inscription 天子万年 (*Tian Zi Wan Nian*) souhaite une longue vie à l'empereur. Bien que les autres inscriptions soient difficiles à déchiffrer, soit parce qu'elles sont incomplètes, soit parce que l'écriture est trop schématique, elles portent certainement des vœux relatifs à la nouvelle année.

Sur la façade la maison principale, au-dessus de la fenêtre à barreaux décorée de bandes de tissu, une pancarte indique qu'il s'agit d'un établissement commercial: 當 (*Dang ou Dian Dang*), littéralement « Magasin de gages »¹. Le mur latéral est percé d'une belle fenêtre fermée à volets de treillis sur papier ou soie.

¹ L'origine de ces établissements de prêt sur gage remonte au Ve siècle. Ils ont connu leur apogée sous les dynasties Ming et Qing. On en trouvait dans tout l'empire ; au milieu du XVIIe siècle, on en comptait entre 600 et 700 rien qu'à Pékin. Cf. <http://www.chinaknowledge.de/History/Terms/diandang.html>; Hong Fu, Calum G. Turvey, « Pawn Shops (Dian Dang) » in *The Evolution of Agricultural Credit during China's Republican Era, 1912–1494*, Palgrave Macmillan, 2008, p. 144.

Close to the river wall two dignitaries, probably state officials, seem to chat under a large tree with roots suspended over the water, a detail that suggests a profound respect by the nature that subjugates the urban development. They both wear Chang pao and one holds an opium pipe; next to them an imperial guard, attired in a short jacket (*Magua*) over a long tunic with ‘horse hoof’ cuffs. Towards a front door two servants clean the courtyard floor.

Anchored close to the customs building, two sampan of sliding, overlapping braided bamboo awnings² that allow for ease of loading and unloading.

Further along, by the water edge, a ceremonial gate topped by a sign that reads *San Kui Fang* identifies the hamlet beyond and defines its urban boundaries.

At the foot of the mountain a large pagoda and on the peak a great tower, probably a campanile. In the middle of the river a sampan with full blown sail carries three officials a sailor and some produce.

The landscape is completed by a snow covered mountain range compatible with the season depicted. As a final note we mention that in this faraway land most villages were built by the foot of mountains close to streams, as it was believed that this location would bring luck and prosperity, as it is illustrated by this as well as the other paintings described.

NOTES

By their quality and rarity, this group of paintings on paper from the Viscounts of Maiorca collection, assumes great importance in Portugal. Their technical and artistic analyses confirms that they were produced in the same workshop during the last third of the 18th century.

The colour palette, the drawing character, the geometric architecture, the nature elements — trees with green and white

² Sampan (三板) is a Chinese type of small, flat bottomed boat of two lateral boards. It can be rowed or sailed with one or more masts. Mainly used for transportation it is used essentially close to the coast or in rivers. They are made in a variety of specifications depending on their purpose: residential, traditional fishing, passenger or agricultural produce carrying. Cf.: <https://www.britannica.com/technology/sampan>.

En bordure de quai, deux dignitaires, probablement fonctionnaires d’État, bavardent près d’un arbre à port élané, dont quelques racines percent la plateforme — signe de grand respect envers la nature, à laquelle se soumet harmonieusement le développement urbain. Les deux personnages sont revêtus d’un *chang pao*; l’un d’eux tient une pipe à opium. Ils sont accompagnés d’un garde impérial habillé d’une courte veste (*magua*) sur une tunique longue à manches terminant en « sabot de cheval ». À proximité de la porte d’entrée de l’un des édifices, deux serviteurs penchés nettoient le sol de la placette.

Amarrés près du poste de douane, on aperçoit deux sampans de transport de marchandises². Ils sont recouverts d’un treillis en bambou, formant des panneaux semi-cylindriques qui coulisent les uns sur les autres pour permettre d’en retirer les marchandises.

Dans le fond, en bordure du quai, une porte cérémonielle délimite l’espace administratif et porte une enseigne informative — *San Kui Fang* — donnant accès au village ainsi nommé.

Plus au fond, au pied de la grande montagne, une pagode et, à son sommet, une tour, probablement un clocher. Sur le fleuve, un sampan à voile navigue sur les eaux, avec à son bord trois officiers, un skipper et quelques vivres.

Le paysage se termine par un ensemble de montagnes recouvertes de neige, que l’on assimile à l’époque de l’année évoquée par la peinture.

Pour finir, rappelons que, dans ce pays lointain, la plupart des villes et des villages étaient construits au pied de montagnes, au bord de cours d’eau, localisation qui, selon la coutume, était signe de bonheur et de prospérité — comme en témoignent cette composition et les autres que nous avons analysées.

² Le sampan (三板) est une petite embarcation à fond plat comportant deux planches latérales. Il est à rames ou à voile et peut avoir un ou plusieurs mats. Essentiellement utilisés pour le transport, les sampans naviguent uniquement sur les zones côtières ou sur les cours d’eau. Il en existe différents modèles, selon leur utilisation : habitation, pêche traditionnelle, transport de passagers ou de produits agricoles. Cf. <https://www.britannica.com/technology/sampan>

traced canopies, suggesting the wind blowing and the light on the foliage, as well as the curved lines of the river banks and of the shadowed mountains, are common to all.

In all the elements is evoked the simplified ancestral calligraphic taste, transmitting the same *qi* or vital force, albeit in an innovative manner, associated to subtle western influences both in perspective and in detail.

Until recently this type of interior architecture ornamentation was unknown in China, although the use of auspicious symbols enliven with texture and colour was common practice. Recently, after the restoration of the *tromp l'oeil* paintings on paper or silk, from the walls and ceiling of the Qianlong emperor's secret garden (*Juanqinzhai*) the parallel between those and the export productions became clear.

The visual beauty and the technical subtlety of this type of work associated to the attraction of this faraway culture, were most certainly responsible for the eccentric and exotic 'fever' and consequent diffusion in the West.

We must thank Dr. Sasha Assis Lima for her valuable cooperation in this research and her guidance and direction in relation to the link between all the characters depicted and the ancestral tale 'Dream of the Red Chamber'. ✍ TP

CONSIDÉRATIONS FINALES :

Cet ensemble de papiers peints de la collection des Vicomtes de Maiorca est d'une qualité et d'une singularité remarquables, qui lui confèrent une grande importance au sein des œuvres existant au Portugal. L'analyse technique et artistique nous confirme qu'ils ont tous été produits dans le dernier tiers du XVIIIe siècle dans le même centre de production.

La palette de couleurs, le trait, les physiologies des personnages, l'architecture tracée à la règle, les éléments naturels — arbres à cime à rayures vertes et blanches pour traduire le rythme du vent et la lumière tombant sur le feuillage, entre autres —, ainsi que le découpage sinueux des rives des cours d'eau et des montagnes, ponctuées de taches d'ombre, sont des aspects que l'on retrouve sur toutes ces compositions.

Toutes évoquent de façon simplifiée le goût calligraphique des érudits ancestraux et transmettent le *ch'i* ou énergie vitale sous un jour innovant, auquel s'associent de subtiles influences occidentales, à la fois dans la représentation de la perspective et dans le détail de la composition.

Jusqu'à peu, on ne connaissait aucune référence à ce type d'ornementation dans les intérieurs chinois, malgré le recours commun en architecture à des symboles de bon augure, soulignés par des jeux de textures et de couleurs. Récemment, après la restauration des peintures en trompe-l'œil sur papier ou soie ornant les murs et le plafond du jardin secret de l'empereur Qianlong (*Juanqinzhai*), nous avons pu constater les similitudes existant entre celles-ci et la production destinée à l'exportation.

La beauté visuelle et la délicatesse technique de ce type de travail, associées à la fascination pour cette culture lointaine, entraînèrent la fièvre de l'exotisme et de l'excentrisme et sa conséquente diffusion en Occident.

Nous souhaitons ici témoigner notre profonde reconnaissance à madame Sasha Assis Lima, pour sa précieuse collaboration à cette étude ; nous lui devons la découverte de la relation entre ces peintures et le roman *Le Rêve dans le pavillon rouge*, dont sont tirés tous les personnages représentés. ✍ TP

066. ENTHRONED GUANYIN, MARIA KANNON, MADONNA

Blanc de Chine Glazed porcelain
 Dehua, Fujian Province, China
 Qing dynasty, Kangxi reign (1662–1722)
 Height: 37.0 cm
 C697

Superb *Blanc-de-Chine* glazed porcelain figure of Guanyin produced during Emperor Kangxi's reign (1661–1722). The white porcelain thinly moulded hollow figure is glazed in a pure translucent cream tinted glaze, and portrayed with an elongated face of serene expression and wide earlobes, alluding to the attributes of Buddha, both physiognomic characteristics of Guanyin depictions dating from the late Ming to early Qing dynasties¹. The Goddess, seated on a rocky throne above waves with the folded right leg resting on the right knee and holding a child on her lap, is attired in voluminous draped robes with a mantle over her elaborately styled hair and seemingly wearing a Christian cross on her chest. The child seems perhaps to be holding an ingot in the right hand and the terrestrial orb in the left.

The figure is flanked, on the left-hand side, by a dove on a rocky ledge and, on the right, by a conical-shaped object. Beneath the throne, standing on either side, Guanyin's two acolytes Shan-ts'ai and Lung-nü with a pair of face-to-face water dragons.

The Goddess, depicted in this instance in her 'Maternal' guise, is surrounded by a number of her attributes and popular associations. The parallel between the figure and the Christian 'Madonna and Child' iconography is evident², even more so due to the presence of the cross and the Dove, the Holy Spirit, resting by her side, both unusual and rare attributes in these representa-

¹ See DONNELLY, P.J., *Blanc de Chine*, Londres: Faber and Faber, 1969, pp.155–158.

² See BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, California: Ten Speed Press, 2002, pp.62–64.

066. GUANYIN INTRONISÉE, MARIE KANNON, VIERGE MARIE

Porcelaine émaillée « Blanc de Chine »
 Dehua, province du Fujian, Chine
 Dynastie Qing, règne de Kangxi (1662–1722)
 Hauteur: 37,0 cm
 C697

Délicate sculpture de Guanyin en porcelaine émaillée « Blanc de Chine », produite sous le règne de Kangxi (1662–1722). Il s'agit d'une figure en porcelaine finement moulée, creuse et revêtue d'émail translucide.

Guanyin est représentée avec une expression sereine, le visage étroit et les lobes d'oreilles allongés, évoquant les caractéristiques de Bouddha. Son visage délicat est surmonté d'une coiffure élaborée. On peut observer ces traits de physiologie sur des représentations de Guanyin datant de la fin de la dynastie Ming et du début de la dynastie Qing¹. La déesse est assise sur un trône de roche au-dessus des vagues. Sur sa jambe droite repliée et s'appuyant sur le genou gauche est installé un enfant. Elle porte d'amples vêtements drapés, complétés par ce qui semble être une croix chrétienne lui retombant sur la poitrine. L'enfant paraît tenir un lingot dans la main droite et le globe terrestre dans la gauche.

Cette figure est accompagnée d'une colombe sur sa gauche et d'un objet à la forme conique sur sa droite. Les deux acolytes de Guanyin, Shan-ts'ai e Lung-nü, sont figurés au pied du trône, d'un côté et de l'autre, et entre eux un couple de dragons d'eau en vis-à-vis.

Sur cette pièce, la déesse est représentée sous son apparence maternelle, entourée de plusieurs attributs et associations populaires. Le parallèle avec l'iconographie chrétienne de la Vierge à l'Enfant est incontestable², renforcé par la présence de la croix au

¹ Voir DONNELLY, P.J., *Blanc de Chine*, Londres, Faber and Faber, 1969, pp. 155–158.

² Voir BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, California, Ten Speed Press, 2002, pp.62–64.





Fig. 1
Similar representation of the Maternal Guanyin from the Victoria & Albert Museum in London.
Représentation similaire de Guanyin maternelle du Victoria & Albert Museum de Londres.

tions. This Guanyin variant, in which a male child is included in the iconography, began appearing in the late Ming period, possibly by the direct influence of Christianity, which spread along Southern China upon the arrival of the Portuguese³.

Similar representations of the Maternal Guanyin can be found at Tokyo's National Museum and the British and the Victoria & Albert Museums (fig. 1), in London. From dated inventories, figures of a woman and child possibly representing Guanyin were also present in the Dresden porcelain collection of Augustus the Strong, King of Poland, and Elector of Saxony (1670–1733).

Guanyin or Kuan Yin is the Chinese Buddhist goddess of mercy and infinite compassion, the feminine manifestation of an Indian male bodhisattva called Avalokitesvara. The goddess came to be incorporated into Chinese religious life, art, and material culture as a relevant figure in the Buddhist pantheon. Guanyin was also worshipped as a protector of mariners and as a bringer of sons⁴. In Japan, she is known as Kannon (or Kanzeon).

Guanyin, in the form of Sung-Tzu, the Maternal, was easily mistaken for the Madonna. Nonetheless, there were some statues, even if rare, deliberately fashioned with Christian iconography. These pieces give evidence of the Jesuit and other congregational missionary work in the Orient, and their influence on the Chinese

cou de Guanyin et par la colombe posée à ses côtés représentant le Saint-Esprit, deux éléments rares sur ce type de représentations. La figuration d'un enfant de sexe masculin accompagnant Guanyin surgit à la fin de la dynastie Ming, sans doute sous l'influence directe du christianisme qui se diffuse dans le sud de la Chine via la présence portugaise³.

Des représentations similaires de Guanyin maternelle peuvent être admirées au Musée national de Tokyo, ainsi qu'au Victoria & Albert Museum (fig. 1) et au British Museum, à Londres. Plusieurs inventaires datés nous indiquent que des statuette de femme avec un enfant, pouvant représenter Guanyin, faisaient partie de la collection de porcelaine de Frédéric-Auguste Ier de Saxe, dit « Auguste le Fort », roi de Pologne et prince-électeur de Saxe (1670–1733), à Dresde.

Guanyin ou Kuan Yin est la déesse bouddhiste chinoise de la miséricorde et de la compassion infinie, trouvant son origine dans une manifestation féminine du bodhisattva Avalokitesvara. Elle est incorporée dans l'art, la culture et la vie religieuse chinoise comme une importante figure du panthéon bouddhiste. Guanyin est également adorée comme protectrice des marins et est associée à la fertilité⁴. Au Japon, cette divinité est connue sous le nom de Kannon (ou Kanzeon).

Dans sa figuration en tant que *Sung-Tzu*, la Maternelle, Guanyin a souvent été associée, parfois erronément, à la figure de la Vierge Marie. Quelques rares statues arborant une iconographie spécifiquement chrétienne ont toutefois été produites. Ces pièces mettent en évidence l'influence des Jésuites et des autres ordres religieux présents en Orient dans la production des porcelaines chinoises.

Ces figures, fabriquées à Dehua, dans la province côtière du Fujian, au sud-ouest de la Chine, sont célèbres pour leurs détails minutieux et mystérieux, ainsi que pour leur finition en émail

³ See HOWARD, David; AYERS, John, *China for the West*, Vol. I, London: Sotheby Parke Bernet, 1978, pp. 90–91.

⁴ See WELSH, Jorge, *Biscuit, Refined Chinese Famille Verte Wares*, London: Jorge Welsh Books, 2012.

³ Voir HOWARD, David; AYERS, John, *China for the West*, vol. I, Londres, Sotheby Parke Bernet, 1978, pp. 90–91.

⁴ Voir WELSH, Jorge, *Biscuit, Refined Chinese Famille Verte Wares*, Londres, Jorge Welsh Books, 2012, p. 206.



porcelain wares bearing Christian images. Amongst the most beautiful and diverse pieces found representing Christian iconography are the religious or devotional figures.

These figures were made in kilns at Dehua, in the south-eastern coastal province of Fujian, southeast China. They were press-moulded and finished by hand. The workmanship demonstrated on these sculptures is of the highest quality, as illustrated by their fine and exquisite details. Dehua porcelain was creamy-white, dense, and quite translucent, and it was known in Europe as Blanc de Chine. The Dehua kilns were close to major export ports such as Amoy (Xiamen) or Canton (Guangzhou). European merchants trading with China appreciated the skilful modelling of such figures, and Gaunyins were often advertised as 'White Santa Marias' to make them more desirable to the Christian market. They were one of the most popular figures subjects produced during the Ming (1366–1644) and early Qing (1644–1911) periods.

These kinds of figures were usually placed on household altars and worshipped as devotional images in China, but may have also been intended for the Christian communities in Japan. As Christian worshiping became prohibited in Japan, Christians adapted Kannon and other Buddhist and Shinto figures and practices to sustain the Christian teachings. Most Christian images were not produced in Japan because of the severe punishment therefore, Japanese Christians imported numerous white ceramics and statues from Fujian Province⁵. ✎ MP

⁵ See BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, pp.62–68.

translucide. Connues en Europe sous l'appellation de porcelaine « Blanc de Chine », elles se caractérisent par leur couleur blanche, leur densité et leur translucidité. Situé à proximité des principaux ports chinois, comme Amoy (Xiamen) ou Canton (Guangzhou), Dehua occupait un emplacement idéal pour exporter sa production. Les marchands européens appréciaient le modelage habile des pièces qui y étaient produites : les représentations de Guanyin, particulièrement courantes pendant la période Ming (1366–1644) et au début de la période Qing (1644–1911), étaient souvent commercialisées comme des « Vierges blanches », afin de les rendre plus attrayantes aux yeux du marché chrétien d'Europe.

La majorité de ces pièces étaient placées sur des autels particuliers et adorées en tant qu'images dévotionnelles en Chine, mais elles pouvaient également être destinées aux communautés chrétiennes nippones. Suite à l'interdiction du christianisme au Japon, les fidèles adaptèrent Kannon et les autres figures et pratiques bouddhistes et shintoïstes afin de perpétuer les enseignements chrétiens. La majeure partie des statues chrétiennes ne furent pas produites au Japon en raison de la répression sévère, ce qui conduisit les Japonais chrétiens à importer de très nombreuses pièces en céramique de la province du Fujian⁵. ✎ MP

⁵ Voir BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, pp. 62–68.

067. GUANYIN AS THE MADONNA AND CHILD

Blanc de Chine glazed porcelain
 Déhua, Fujian Province, China
 Qing dynasty, Kangxi reign (1662–1722)
 Height: 34.0 cm
 C539

Rare *Blanc-de-Chine* depiction of The Madonna and Child, datable to 1680/90, during the reign of Qing dynasty Emperor Kangxi (1662–1722). The Madonna, modelled after the figure of the Chinese Goddess Guanyin, is standing barefoot holding The Child, according to the traditional models of Cristian iconography commissioned by European missionaries. Like Guanyin however, her face is large, rounded and of serene expression, with wide earlobes alluding to the attributes of Buddha and hair styled in ringlets falling over her shoulders. The figure is attired in a long-sleeved robe, tied at the waist by a belt intercepted by a flower.

The Christ Child rests on the Madonna's left arm. Wrapped in a cloth that falls from His left shoulder and wearing anklets, He is shown holding the terrestrial orb in His right hand. Similarly to the Madonna His hair is styled in frontal coiled curls. Due to this clear iconography the sculpture can be identified as Christianity's Madonna carrying the infant Christ, rather than the Buddhist Mother Goddess.

The figure stands on a low plinth moulded as an Imperial Guardian Lion. With frowning eyebrows, large ears, curly beard and an opened mouth of serrated teeth, its merciless expression reveals the beast's monstrous nature. Chinese Guardian Lions, Buddhist symbols of protection, are sacred entities that stand guard to temples and palaces.

Similar Madonna sculptures carrying an infant in swaddling clothes, can be seen at the Guimet Museum, Paris and at the Victoria & Albert and British Museums, London. Porcelain figures of a woman and child, possibly depicting Guanyin, can also be identified in important dated inventories such as those of the Dresden collection of Augustus The Strong, King of Poland and Elector of Saxony (1670–1733) and in the smaller collection of King William III (r. 1689–1702) and Queen Mary II (r. 1689–1694) of England at Kensington Palace, London. ✍

067. VIERGE À L' ENFANT

Porcelaine émaillée « Blanc de Chine »
 Dehua, province du Fujian, Chine
 Dynastie Qing, regne de Kangxi (1662–1722)
 Hauteur: 34,0 cm
 C539

Rare représentation de la Vierge à l'Enfant en porcelaine Blanc de Chine, datée des années 1680–90, du règne de Kangxi, sous la dynastie Qing (1662–1722). La Vierge, modelée d'après la figure de la déesse chinoise Guanyin, tient l'Enfant dans ses bras selon les modèles traditionnels de l'iconographie chrétienne diffusés par les missionnaires européens. Cependant, son visage large, arrondi et à l'expression sereine, ses grandes oreilles (évoquant les caractéristiques de Bouddha) et ses cheveux coiffés en longues mèches tombant sur ses épaules la rapprochent iconographiquement de la figure de Guanyin. Pieds nus, elle porte une tunique à longues manches et une ceinture ornée d'une fleur.

L'Enfant repose sur le bras gauche de la Vierge. Un tissu retombe de son épaule gauche sur sa poitrine. Dans sa main droite, il tient un petit globe terrestre. Comme sa mère, ses cheveux sont composés de mèches ondulées. Cette représentation sans ambiguïté permet d'identifier cette sculpture comme une Vierge à l'Enfant chrétienne, et non comme la déesse-mère bouddhiste.

La statuette se dresse sur un petit piédestal en forme de lion gardien impérial. Ses sourcils froncés, ses grandes oreilles, sa barbe bouclée et sa gueule ouverte montrant des dents aiguës et serrées lui donnent une expression impitoyable, révélant sa nature monstrueuse. Les lions gardiens impériaux, symboles bouddhistes de protection, sont des êtres sacrés gardant les temples et les palais à travers tout le territoire chinois.

Des représentations similaires de la Vierge à l'Enfant peuvent être admirées au Musée Guimet, à Paris, au Victoria & Albert Museum et au British Museum, à Londres. Plusieurs inventaires datés nous indiquent que des statuettes de femme avec un enfant, pouvant représenter Guanyin, faisaient partie de la collection de porcelaine de Frédéric-Auguste Ier de Saxe, dit « Auguste le Fort », roi de Pologne et prince-électeur de Saxe (1670–1733), à Dresde, et de la collection du roi Guillaume III (r. 1689–1702) et de la reine Marie II (r. 1689–1694) d'Angleterre, au palais de Kensington, à Londres. ✍



068. 'CRUCIFIXION' PLATE, CA. 1745

Grisaille and gilt glazed porcelain

China, Qing dynasty, Qianlong reign (1735–1796)

Diam.: 23.5 cm

C723

Chinese export porcelain moulded plate of flat well and mildly oblique lip. Made in a pure white porcelain coated in blueish glaze, it is decorated in Indian-ink (*grisaille*) highlighted in gold.

In the plate well a depiction of Jesus Christ Crucifixion as narrated in the New Testament, at the moment the soldiers gamble with dice for Jesus robes (John 19: 23–24)¹. Jesus, nude but for the loincloth and crown of thorns, displays an exuberant radiant halo beneath the inscription 'INRI' (*Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum* — Jesus of Nazareth, King of the Jews), that is nailed to the cross, and is flanked by the two crucified thieves. At His feet the Virgin Mary and His most beloved disciple John (the gospel's author) being followed by a crowd. At the forefront, a soldier holding a cloth soaked in vinegar torments Christ, while the others, seated on the ground or squatting, throw the dice, gambling for His tunic.

On the lip, a sophisticated border of tendril scrolls (plant of religious associations), ribbons and flowers, interlaced over a golden bar and framed by two friezes of intense gold. The painted decoration, monochrome and applied over the glaze, resorts to fine outlines and shadowing effects that are achieved by the use of black enamels or dark Manganese browns, with some gilt highlighted details.

The *grisaille* decorative technique follows from traditional Indian ink Chinese painting, with its masterly use of shadows that convey texture and light. François Xavier d'Entrecolles (1644–1741), a French Jesuit priest who lived in China for many years, and was proficient in the 'chim' language², reports, in 1722, on the difficulty of fixing *grisaille* to porcelain, which disappeared in the firing. This reference contributed to establishing time frames

¹ *Como a Túnica era tecida, sem costuras, decidiram: 'Não a rasguemos, mas tiremos à sorte sobre de quem será' para que se cumprisse a Escritura citada no Salmo n.º 21:19: 'Dividiram as minhas roupas'. Cf.: 'Evangelho Segundo João' in Frederico Lourenço (translation), *Bíblia (vol. I) – Novo Testamento, Os quatro Evangelhos*, Lisbon, Quetzal Editores, pp. 402–403. [They also took the tunic, which was seamless, woven in one piece from the top. So they said to one another, 'Let's not tear it, but cast lots for it, to see who gets it' (John 19:23–24).]*

² Letter sent to the city of Jingdezhen. The stay of Father d'Entrecolles in Kangxi China (1662–1722). After this reign catholic Missions were forced to close and no other records from Jingdezhen are known. Cf.: <https://gotheborg.com/letters/>.

068. ASSIETTE « CRUCIFIXION », VERS 1745

Porcelaine émaillée décorée en grisaille et or

Chine, dynastie Qing, règne de Qianlong (1735–1796)

Diam.: 23,5 cm

C723

Assiette fabriquée en Chine pour l'exportation, au fond plat et à aile plate, légèrement oblique. Réalisée en porcelaine blanche revêtue d'émail bleuté, elle est décorée à l'encre de Chine (*grisaille*) rehaussée d'or.

Sur le bassin se déploie le thème de la Crucifixion, tiré du Nouveau Testament, plus précisément le moment où les soldats tirent au sort pour décider à qui reviendra la tunique de Jésus¹.

Uniquement vêtu de son périzonium et de la couronne d'épines sur sa tête, Jésus arbore une auréole impressionnante surmontée de l'acronyme INRI (*Jesus Nasarenus Rex Iudaeorum*, « Jésus le Nazaréen, roi des Judéens ») cloué sur la Croix. Il est entouré des deux larrons crucifiés. Aux pieds de la Croix se tiennent la Vierge et son disciple bien-aimé, Jean (auteur de l'Évangile), suivis d'une foule. Au premier plan, un soldat romain défie le Christ, une éponge imprégnée de vinaigre à la main, tandis que quatre autres, assis ou accroupis, lancent des dés afin de tirer au sort à qui reviendra sa tunique.

L'aile est ornée d'une bordure richement décorée, présentant des rinceaux de vrilles (plante liée à la thématique religieuse), des rubans et des fleurs, qui s'entrelacent au milieu de deux bandes dorées. Ces bandes sont encadrées par des filets.

La peinture est monochrome sur l'émail : elle se déploie en fines lignes dessinant les contours et les ombres, au moyen d'émaux noirs ou brun foncé de manganèse, agrémentés de quelques détails rehaussés d'or.

La technique de décoration de la *grisaille* obéit aux règles de la peinture traditionnelle chinoise à l'encre de Chine, créant intelligemment les ombres qui confèrent au résultat texture et lumière. François Xavier d'Entrecolles (1644–1741), prêtre jésuite français ayant vécu de longues années en Chine et possédant une connaissance profonde de la langue chinoise², raconte en 1722 les

¹ *C'était une tunique sans couture, tissée tout d'une pièce de haut en bas. Alors ils se dirent entre eux : « Ne la déchirons pas, désignons par le sort celui qui l'aura. » Cf. Évangile selon Saint Jean, chapitre 19, 23–24.*

² Lettre envoyée de la ville de Jingdezhen. Le Père d'Entrecolles vécut en Chine sous le règne de l'empereur Kangxi (1662–1722). Après ce règne, les missions catholiques furent obligées de fermer, et il n'existe pas d'autres témoignages provenant de Jingdezhen. Cf. <https://gotheborg.com/letters/>.



for the technique appearance, which would be fully developed once this obstacle was surpassed³.

From then on, the quantity of European themed Chinese porcelain pieces decorated in this technique grew exponentially, being perfectly adapted to the replication of prints, which were extensively produced all through the 1740s and 1750s. The Crucifixion scene would become widely popular, as it is attested by the various documental records from the Dutch East India Company — V.O.C., that register commissions for both tea and dinner sets on this theme⁴. Destined to the European market, this decorative technique, adopting shapes and motifs supplied by the client, was often executed with some artistic freedom by the Chinese artisans. Once known as 'Jesuitical porcelain', this attribution did eventually succumb to secular commissions as well as to those from other religious orders⁵.

The iconographic identification of this Christological theme follows a print by the Dutch engraver and poet Jan Luyken (Amsterdam 1649–1712), who was much connected to religious themes. From amongst his works stands out the Lutheran Bible — *Nederduytse Bijbel*⁶, with a 1734 octave (octagonal) edition which, for its low post and ease of transport was popular amongst sailors and travellers, being known as the 'Sailors Bible'⁷. Could it be that a copy of this Bible was the origin for this Crucifixion?

Although identical to the original printed source (see fig. 1)⁸, the scene has been altered by the artist, who added the landscape surrounding the characters, the groups of auspicious clouds (*yun*) of Chinese grammar and the rather feminine breasts, both to Christ and to the two thieves⁹. Certainly not fully aware of the divine figure he was portraying, the painter nonetheless included the clouds, essential elements in the intent of Chinese culture, which symbolise the interaction between earth and the spiritual dimension of heaven, the vital energy (*qi*) created by the cosmic forces of yin and yang¹⁰.

³ Michel Beurdeley and Guy Raindre, *Qing Porcelain, Famille Verte, Famille Rose*, London, 1987, p. 96, pl. 133.

⁴ *Imagens do Cristianismo na Porcelana da China* (Cat.), Lisboa, Jorge Welsh, Porcelana Oriental e Obras de Arte, 2003, p.48.

⁵ François et Nicole Hervouët, Ives Bruneau, *La Porcelaine Des Compagnies Des Indes A Décor Occidental*, Paris, Flammarion, 1986, p. 258.

⁶ Cristiaan Jörg, 'A Pattern of Exchange: Jan Luyken and Chine de Commande Porcelain', *Metropolitan Museum Journal*, New York, vol. 37, 2002, pp. 171-175.

⁷ Cristiaan Jörg, *Op. cit.*, pp. 171, 173 e 174.

⁸ IDEM, *Ibidem*, p. 173, fig. 4.

⁹ François et Nicole Hervouët, Ives Bruneau, *Op. cit.*, p. 266. Fig. 11.22 (1975) Collection A. Sorion, Nantes.

¹⁰ In the Qing (1644–1911) dynasty clouds assume a more linear and curvilinear shape. Cf.: Eva Ströber, *Symbols on Chinese Porcelain — 10000 Times Happiness*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, p. 26.

problèmes de fixation sur la porcelaine de la grisaille, qui disparaissait à la cuisson. Cette missive contribua à établir des balises temporelles concernant l'apparition de cette technique, qui put pleinement se développer après la résolution de cette difficulté³.

Le nombre de porcelaines décorées de motifs européens en grisaille augmenta exponentiellement à partir de cette époque, car cette technique s'adaptait parfaitement à la reproduction des gravures produites en grand nombre dans les années 1740 et 1750. La scène de la Crucifixion était très populaire, comme en attestent plusieurs documents de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales — VOC mentionnant des commandes de services à thé et de table sur ce thème⁴.

Cette technique de peinture se destinait au marché européen : les artisans locaux utilisaient les formes et les décorations fournies par les commanditaires, tout en faisant preuve d'une certaine liberté dans l'exécution. Surnommées dans un premier temps « porcelaine jésuite », ces pièces furent rapidement l'objet de commande d'autres ordres religieux et civils et l'appellation fut abandonnée⁵.

La source iconographique de cette assiette est la gravure de l'illustrateur, graveur et poète hollandais Jan Luyken (Amsterdam, 1649–1712), fortement rattaché aux thèmes religieux. Parmi ses œuvres, on trouve une Bible de Luther — *Nederduytse Bijbel*⁶, avec une édition in-octavo de 1734 qui se popularisa en vertu de son bas prix et de son transport facile. Elle fut très utilisée par les marins et les voyageurs, et fut pour cela surnommée la « Bible des marins »⁷. C'est certainement dans l'un de ces exemplaires que l'artisan a puisé le modèle de cette Crucifixion.

La scène est identique à la gravure originale (voir fig. 1)⁸, bien que l'artisan y ait ajouté le paysage qui entoure les figurants, les nuages de bon augure (*yun*), de style chinois, et une poitrine plus féminine au Christ et aux deux larrons⁹. Si l'on admet que l'artisan n'avait pas tout à fait conscience du caractère divin de la figure qu'il reproduisait, les nuages constituent un élément essentiel de la symbolique chinoise, représentant l'interaction entre la terre

³ Michel Beurdeley et Guy Raindre, *Qing Porcelain, Famille Verte, Famille Rose*, Londres, 1987, p. 96, pl. 133.

⁴ *Imagens do Cristianismo na Porcelana da China* (cat.), Lisbonne, Jorge Welsh, Porcelana Oriental e Obras de Arte, 2003, p. 48.

⁵ François et Nicole Hervouët, Ives Bruneau, *La Porcelaine Des Compagnies Des Indes à Décor Occidental*, Paris, Flammarion, 1986, p. 258.

⁶ Cristiaan Jörg, *A Pattern of Exchange: Jan Luyken and «Chine de Commande» Porcelain*, *Metropolitan Museum Journal*, New York, vol. 37, 2002, pp. 171-175.

⁷ Cristiaan Jörg, *Op. cit.*, pp. 171, 173 et 174.

⁸ IDEM, *Ibidem*, p. 173, fig. 4.

⁹ François et Nicole Hervouët, Ives Bruneau, *Op. cit.*, p. 266. Fig. 11.22 (1975), collection A. Sorion, Nantes.



Fig. 1
Cristiaan Jörg, *A Pattern of Exchange: Jan Luyken and 'Chine de Commande' Porcelain*, in *Metropolitan Museum Journal*, New York, vol. 37, 2002, fig.4.
Cristiaan Jörg, *A Pattern of Exchange: Jan Luyken and «Chine de Commande» Porcelain*, in *Metropolitan Museum Journal*, New York, vol. 37, 2002, fig. 4.

Following from the 1724 edict banning Christianity from the whole of the Manchu Empire — only the mathematicians and astronomers of the Peking mission being allowed in their unique quality as state employees — the anti-Christian fervour and Imperial laws were often transgressed and pieces portraying religious iconography remained in production, possibly for the simple reason that the Chinese artisans were not aware of the religious meaning of some iconographies destined for exporting to Europe¹¹.

Chronologically this plate belongs to the first of the three classical series made in China dedicated to the Life of Christ — second quarter of the 18th century — which adopt tendrils as a decorative element¹². European demand for 'grisaille' porcelain will eventually succumb from the 1780s onwards.

Even though drawings for Holy Thursday Banquet Tables (1667/8), made for the Pope by Pierre Sevin, show small edible sugar made figurines¹³, it is fair to assume that in Catholic countries it would not be accepted practice to eat from Crucifixion decorated porcelain. In this context, possibly used exclusively for displaying in the most important religious celebrations, it is thus justified that this, as well as other identical plates dispersed for various public and private collections worldwide, survive in such excellent condition. ✍ TP

¹¹ Maria Antónia Pinto de Matos, *Cerâmica da China — Coleção RA*, UK, Jorge Welsh Books — Publishers and Booksellers, 2011, p.169.

¹² François et Nicole Hervouët, Ives Bruneau, *Op. Cit.*, p. 263 e 266.

¹³ Maria Antónia Pinto de Matos, *Op. Cit.*, pp. 169–171.

et les sphères spirituelles du ciel, l'énergie vitale (*qi*) créée par les forces cosmiques du *yin* et du *yang*¹⁰.

Après l'édit de 1724 qui bannit la religion chrétienne de l'empire mandchou — seuls les mathématiciens et les astronomes des missions étaient autorisés à Pékin, en tant que serviteurs de l'État chinois —, et malgré la ferveur anti-chrétienne, les lois impériales furent transgressées et l'on continua de fabriquer des pièces ornées de thèmes religieux, sans doute parce que les artisans chinois n'avaient pas conscience du caractère religieux de certains thèmes destinés à l'Europe¹¹.

D'un point de vue chronologique, cette assiette appartient à la première des trois séries classiques fabriquées en Chine et consacrées à la vie du Christ — deuxième quart du XVIIIe siècle —, ornée de branches de vigne sur la bordure¹². À partir des années 1780, le goût européen pour la porcelaine en grisaille tombe en désuétude.

Bien que l'on puisse, à certaines époques liturgiques, décorer la table de figurines comestibles en sucre représentant des scènes religieuses, comme on le voit sur les dessins de tables de banquet du Jeudi saint (1667–8) créés par Pierre-Paul Sevin pour le Pape¹³, dans les pays catholiques on n'utilisait habituellement pas à table de porcelaine à motifs de Crucifixion, ce qui explique que cette assiette et d'autres pièces semblables à celle-ci, actuellement conservées dans des collections publiques et privées, soient en excellent état de conservation. Elles se limitaient sans doute à un usage d'exposition lors des festivités religieuses. ✍ TP

¹⁰ Sous la dynastie Qing (1644–1911), les nuages adoptent une forme plus linéaire et curviligne. Cf. Eva Ströber, *Symbols on Chinese Porcelain — 10000 Times Happiness*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, p. 26.

¹¹ Maria Antónia Pinto de Matos, *Cerâmica da China — Coleção RA*, Royaume-Uni, Jorge Welsh Books — Publishers and Booksellers, 2011, p. 169.

¹² François et Nicole Hervouët, Ives Bruneau, *Op. Cit.*, p. 263 et 266.

¹³ Maria Antónia Pinto de Matos, *Op. Cit.*, pp.169-171.

069. A PAIR OF 'PINTO' ARMORIAL PLATES

Glazed porcelain
 China, Qing dynasty, ca. 1690
 Kangxi period (1662–1722)
 Diam.: 26.8 cm
 C595+C595a

Provenance: M.F.C. collection, Cascais

069. PAIRE DE PLATS PORTANT LES ARMOIRIES « PINTO »

Porcelaine glaçurée
 Chine, dynastie Qing, c. 1690
 Règne de Kangxi (1662–1722)
 Diam : 26,8 cm
 C595+C595a

Provenance : Collection M.F.C., Cascais



Rare Kangxi period plates of rounded well, fluted lip and waved rim, decorated in cobalt-blue and white underglaze with 'Pinto' family heraldry.

In the centre of each plate, framed by a Greek key pattern ring, the Arms of the 'Pinto' family from The Hague. On the rim, ten equal canopied ogive panels densely decorated with naturalistic flower stem motifs, the whole composition encircled by an arrangement of geometric grid motifs. On the reverse of the larger plates a decorative detail of three cobalt-blue floral stems and an Artemisia leaf (*Ai-Yeh* — a symbol for good fortune). The smaller plates with only two similarly arranged motifs.

The armorial is unquestionably that of the 'Pinto' family from The Hague and depicts the crest attributed to Manuel Álvaro Pinto (1629–?), a Portuguese Jew, forcibly converted to Catholicism, that emigrated to Holland with his family. His grandson Isaac Pinto (1717–1787), a renowned philosopher, would become shareholder and director at the Dutch East India Company (V.O.C.).

For a variety of reasons the correct identification of Chinese porcelain armorials can be challenging. It can sometimes happen

Rares plats en porcelaine de Chine de la période Kangxi, peints en bleu de cobalt et blanc sur glaçure, et décorés des armoiries « Pinto », à bassin rond, aile droite et rebord découpé, moulé en cannelures.

Au centre du bassin, délimité par une frise de grecques, sont représentées les armoiries de la famille « Pinto » de La Haie. La descende et l'aile sont occupés par une décoration dense, divisée en panneaux ogivaux en accolade. Ces registres sont remplis de branches fleuries et surmontés dans l'aile de motifs géométriques. L'envers des plus grands plats présente, en bleu de cobalt, trois branchages fleuries et une feuille d'armoise au centre (*ai-yeh* : symbole de bon augure), et seulement deux branchages fleuries sur les autres plats.

Les armoiries sont clairement celles des « Pinto » de La Haie, dont le blason est attribué à Manuel Álvaro Pinto (1629–?), un Marrane – juif portugais converti au Christianisme – ayant émigré avec sa famille en Hollande. Son petit-fils, Isaac Pinto (1717–1787), célèbre philosophe, deviendrait actionnaire et administrateur de la Compagnie néerlandaise des Indes Orientales (V.O.C.).





that the Chinese painter wasn't able to replicate the correct original colours, or that the pattern supplied by the client has been unwittingly fantasized, or even that the correct interpretation was impossible because the pattern arrived damaged or discoloured after the long voyage.

In the present examples it is noticeable that the supposedly silvered crescents have been replaced by the brilliant white of the porcelain, while the helmets, mantling and crest of three ostrich feathers, were freely reinterpreted by the Chinese artist.

Independently of their rarity, this pair of plates stands out for the exceptional quality of the paste and for the mastery of their painted details.

Identical plates are known in public and private Portuguese and overseas collections such as at the Museu Nacional de Arte Antiga (formerly from in the Alpoim Calvão Collection) and at the Foundation Carmona e Costa (Inv. CER 54A e 54B) both in Lisbon, and at the former Mottahedeh Collection (Cf. Howard and Ayers, p. 63, fig. 17). ↪ TP

L'identification des armes n'est pas toujours aisée, car il arrivait que l'artisan chinois n'utilise pas les bonnes couleurs ou qu'il transforme le dessin fourni par le client – comme nous l'avons vu, les images lui parvenaient souvent fortement dénaturées par la durée du voyage. On en trouve l'illustration dans les plats que nous examinons ici : les croissants d'argent sont remplacés par le fond blanc de la porcelaine, tandis que le heaume, le lambrequin et le timbre à trois plumes d'autruche sont interprétés par l'artisan chinois à sa manière.

Ces plats présentent ainsi une décoration rare, pâte de qualité très élevée et une peinture démontrant un savoir-faire exceptionnel.

D'autres exemplaires identiques existent dans des collections publiques et privées, portugaises et étrangères, notamment au Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne, provenant de la collection d'Alpoim Calvão, à la fondation Carmona e Costa (inv. CER 54A et 54B) et dans l'ancienne collection Mottahedeh (Cf. HOWARD et AYERS, p. 63, fig 17). ↪ TP



070. PILGRIM'S BOTTLE WITH THE INSIGNIA OF THE
FRANCISCAN ORDER

Blue and white glazed porcelain
Qing Dynasty, Kangxi reign (1662–1722)
Height: 32.0 cm
C297

Provenance: Noronha de Andrade collection, Lisbon

Rare, white porcelain Kangxi period pear shaped bottle of tall cylindrical neck, decorated in various shades of underglaze blue and resting on a short flaring base of cylindrical profile.

The body is painted with three curved and counter curved rococo, foliage framed cartouches. The first, and main frame, features the insignia of the Order of Saint Francis or of The Friars Minor, consisting of two stretching arms emerging from Chinese clouds — the naked arm being Christ's and the burel sleeved arm belonging to Saint Francis — both with hand stigmata wounds that correspond to the nailing to the cross which, in turn, features a label inscribed *INRI* — *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum* (Jesus of Nazareth King of the Jews); in the second cartouche the five wounds of Christ, arranged in the shape of a cross, a depiction often seen in Franciscan symbology. The third cartouche was left unfilled.

Surrounding the bottle base a band of petals that is mirrored in the shoulder, where it supports a frieze of large scalloped and pointed leaves, that alternate with smaller fleur-de-lis like foliage elements. Later made bulbous silver stopper of identical engraved foliage motifs.

In His final days, Saint Francis summoned His brothers for blessing by crossing arms in His usual gesture, which would be adopted as the symbol for this mendicant religious Order, founded in 1209 by Saint Francis of Assisi. Established in Portugal in 1217, their first convent would be built only a few years later in 1224. Its disciples were the first missionaries to depart in the Portuguese ships heading to India. In 1579, they settled in Macao where they found the Convent of Saint Francis and the Church of our Lady of Angels.

070. BOUTEILLE DE PÈLERIN PORTANT LES INSIGNES DE
L'ORDRE DE SAINT-FRANÇOIS

Porcelaine émaillée à décor bleu et blanc
Dynastie Qing, règne de Kangxi (1662–1722)
Hauteur: 32,0 cm
C297

Provenance: Collection Noronha de Andrade, Lisbonne

Rare bouteille datant de la période de Kangxi, en porcelaine blanche décorée de plusieurs teintes de bleu sur l'émail blanc, avec panse piriforme, col haut et cylindrique, reposant sur une base étroite et cintrée, au rebord cylindrique.

Le corps de l'objet présente trois registres peints, entourés de cartouches rococos formés de rinceaux disposés en C et en S. Le premier cartouche contient les armoiries de l'Ordre de Saint-François ou des Frères mineurs — deux bras croisés surgissant de nuages de style chinois (le bras dénudé est celui de Jésus-Christ et celui revêtu d'une bure appartient au Saint protecteur des pauvres), dont les mains portent une plaie marquant l'endroit où elles ont été crucifiées et sont placées devant une croix surmontée d'une enseigne portant l'acronyme *INRI* (« Jésus le Nazaréen, roi des Judéens »); le second cartouche représente les cinq plaies du Christ organisées en forme de croix, iconographie récurrente dans la symbolique franciscaine, tandis que le troisième est dépourvu de décoration.

La base est entourée d'une frise de pétales, qui est reprise en miroir sur le col de la bouteille, où elle sert de support à une frise de grandes feuilles découpées et pointues, alternant avec d'autres plus petites rappelant des fleurs de lys.

L'objet comporte un bouchon en argent de fabrication postérieure, orné de motifs végétaux identiques gravés.

Quelques jours avant sa mort, Saint François appela ses frères pour qu'ils le bénissent et il fit son geste habituel qui consistait à croiser les bras. Ce geste fut adopté comme symbole de cet Ordre mendicant, fondé en 1209 par Saint François d'Assise. Il s'établit au Portugal en 1217, où son premier couvent remonte à 1224. Ses disciples furent les premiers missionnaires à partir dans les nefes portugaises vers l'Inde et, en 1579, ils s'installèrent à Macao, où ils fondèrent le couvent de Saint-François et l'église de Notre-Dame-des-Anges.

Les porcelaines fabriquées pour les Franciscains incluent une grande variété d'objets peints en bleu sous la glaçure, produites sous le règne de l'empereur Kangxi. Grand protecteur des arts, il fit reconstruire Jingdezhen (1682), désignant notamment un contrôleur responsable de tous les aspects de la production im-



Dating from the 17th to 18th century transition, this bottle was most certainly a Franciscan commission, possibly to be used in one of the Order's monasteries in the Orient.

Similar examples are recorded at the Museu Nacional de Arte Antiga, in Lisbon and at the Abel de Lacerda Collection in Caramulo. ↗



périale, qui se poursuit pendant les règnes suivants. Sous son patronage, la porcelaine atteignit le summum de la perfection, profitant d'innovations techniques importantes, principalement sur le plan de la matière, très blanche, sans impuretés, de la glaçure limpide et brillante, du cobalt chinois, raffiné et produisant une grande variété de bleus, et du contrôle du feu, donnant lieu à des cuissons parfaites .

Cette rare bouteille, datant du tournant entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, serait le fruit d'une commande franciscaine pour un monastère situé dans l'un des domaines de l'ordre en Orient.

On trouve des exemplaires similaires au Musée national d'Art ancien de Lisbonne et dans la collection Abel Lacerda, à Caramulo. ↗

— JAPAN

Lacquerware and Namban Art

The Portuguese or *namban-jin* (Southern Barbarians as the Japanese called them) were the first Europeans to reach the Japanese archipelago. The two countries established an intense cultural and artistic relationship between 1543 and 1639, until the expulsion of the Portuguese. Namban art was thus born, a style which, in the strict aesthetic level, reflects the contacts between these two peoples and the resulting artistic exchange, an artform where the Southern Barbarians are often portrayed as theme and motif.

Trade and Christianity are inextricably linked. The commissioning of luxurious objects by Europeans and the adherence of Japanese society to Christianity, which gave rise more specifically to *kirishitan* (Christian) art — an extension of Namban art itself —, contributed to the prosperity achieved by the so-called ‘Japan Run’.

It was during the Momoyama period (1573–1603), that the Jesuits had one of their greatest successes in Japan. Skilfully, they began to convert the elites: they knew that by convincing the *daimyos* (warlords and rich landowners) to embrace Christianity, all of their subjects would soon follow. To reach greater acceptance, the Jesuits strive to adapt the needs of the Christian cult to Japanese traditions, a flexibility that contributed fruitfully to the further strengthening of the connections between the two peoples.

The symbiosis between the objects brought by the Portuguese, some very different from the ones used in Japanese households, and in reverse, the Japanese objects, shapes and materials, such as lacquerware and their sophisticated decorations, which the Portuguese admired, gave rise to very particular artworks, which stem from an artisanal production circumscribed to the Japanese archipelago.

The millenary art of Japanese painted and lacquered screens would soon adopt the representation of the *namban-jin*, while Japanese-style painting became deeply influenced by the modes and representation as seen from European prints. Liturgical implements and devotional statuettes — such as Japanese-Portuguese (in the so-called ‘Nippo-Portuguese’ style) carved ivory figurines of Christ such as the one discussed here — include caskets, chests, the well-known lecterns and pyxes, European in design and Japanese in decoration, coated in lacquer and featuring Japanese decorative schemes, with some featuring the emblem of the religious orders which commissioned them, all highlight the artistic and cultural links between these two cultures. ✎

— JAPON

Art Namban et Laques

Les Portugais — ou *Namban-jin* (« Barbares du Sud »), comme les appelaient les Japonais — furent les premiers Européens à arriver à l'archipel du Japon. Les deux pays établirent d'intenses relations culturelles et artistiques entre 1543 et 1639, date de l'expulsion des Portugais. Ainsi naquit l'art *Namban* dont l'esthétique reflète les contacts entre les deux peuples et le dialogue artistique conséquent, donnant lieu à des ouvrages où les « Barbares du Sud » sont fréquemment représentés.

L'activité commerciale et la christianisation étaient intrinsèquement liées. Les commandes de luxueux objets faites par les Européens et l'implantation du Christianisme dans la société japonaise, qui donna notamment naissance à l'art *Kirishitan* (chrétien) — une extension de l'art *Namban* —, participèrent à l'essor de la « Route du Japon ».

C'est à l'époque Momoyama (1573–1603) que les Jésuites connurent au Japon un de leur plus grands succès. Ingénieusement, ils commencèrent par convertir les élites, sachant qu'une fois les *daimyos* (grands seigneurs de la guerre et propriétaires terriens) convaincus d'embrasser le Christianisme, les autres sujets suivraient tous l'exemple. Afin de garantir l'adhésion des autochtones, les prêtres de la Compagnie de Jésus adaptèrent les nécessités du culte aux traditions japonaises. Cette perméabilité contribua fructueusement au resserrement des liens entre les deux peuples.

La symbiose entre les pièces amenées par les Portugais, bien différentes de ce qui existait jusque-là au Japon, et, inversement, les objets, les formes et les matériaux nippons, comme la laque et les décorations raffinées très admirées des Portugais, engendra des œuvres très particulières, fruits d'une production artisanale circonscrite à l'archipel du Japon.

Ainsi, l'art millénaire japonais de la peinture des paravents laqués se mit à inclure la représentation des *Namban-jin*, tandis que la peinture nipponne assimilait les modes de représentations des gravures européennes. Cet étroit dialogue entre les deux cultures surgit également sur les instruments de culte, qu'il s'agisse de statuettes d'ivoire — comme le Christ nippo-portugais que nous présentons ici —, de coffrets ou des fameux lutrins d'autel et boîtes à hosties au dessin européen et à la décoration japonaise comprenant laques et ornements nippons, et souvent pourvus de l'emblème des ordres commanditaires. ✎

071. SLEEPING BABY JESUS

Painted ivory
Nippo-Portuguese, 17th century
Length: 18.0 cm
F842

A seventeenth-century century Japanese ivory carved figurine depicting the Sleeping Baby Jesus, an example of a group of similar statuettes known as 'Sleeping Baby Jesus'.

The Baby, featuring a more babylike than baby-like anatomy, sculpted all around, is depicted asleep and slightly inclined towards his right. His delicate attitude and serene expression evoke Buddhist representations.

He has wavy hair underlining a high and clear forehead, well-defined ears, an aquiline nose and slightly opened mouth. His body is stretched, his arms and legs short and chubby, as seen from the folds of the flesh, his hands and feet. He has his right arm folded as if he was lifting his thumb on to his mouth.

There are traces of polychromy on his eyes and mouth.

These small devotional objects were produced in large quantities throughout the 16th and 17th centuries, in response to a strong demand by the Iberian market.

The fundamental role of the Society of Jesus for these devotional productions must be emphasized as a responsible for the conversion effort in Japan, which encouraged the local production of carved figurines as a visual aid to the spread of the Christian faith.

The appearance of this type of carved figurines coincides with the development in Europe of the decorative theme of Italian *putti*. ✍

071. ENFANT JÉSUS ENDORMI

Ivoire avec polychromie
Nippo-portugais, XVIIe siècle
Longueur : 18,0 cm
F842

Sculpture représentant l'Enfant Jésus couché, en ivoire, travail japonais du XVIIe siècle faisant partie de l'ensemble d'ouvrages désignés comme « Enfants Jésus endormis ».

L'Enfant, présentant une anatomie plus juvénile qu'infantile, sculpté sur toutes ses faces, est endormi, légèrement incliné vers sa droite. Son attitude délicate et son expression sereine évoquent les représentations bouddhistes.

Il a les cheveux ondulés soulignant un front haut et dégagé, des oreilles bien définies, un nez aquilin et la bouche à peine entrouverte.

Son tronc est étiré, alors que ses membres, marqués par les plis de la chair, sont courts et dodus et se terminent par des mains et des pieds grassouillets. Il a le bras droit replié, comme s'il portait son pouce à la bouche.

On constate des vestiges de peinture sur ses yeux et sa bouche.

Ces objets dévotionnels de petite dimension furent produits en grande quantité au long des XVIe et XVIIe siècles, en réponse à la forte demande du marché ibérique.

Rappelons le rôle fondamental de la Compagnie de Jésus : principale responsable de la conversion au Christianisme au Japon, elle encouragea la production statuaire locale dans le but de propager la foi chrétienne.

L'apparition de ce type de sculptures coïncide avec le développement en Europe du thème décoratif des *putti* italiens. ✍



072. A NAMBAN RELIQUARY CROSS

Copper alloy, lacquer and gold
 Japan, late-16th – early-17th century
 Dim.: 15.0 × 10.0 × 2.5 cm
 F1281

A rare Momoyama period Namban *Sawasa* reliquary cross, most certainly commissioned under the patronage of Japan's Jesuit Community.

*Sawasa*¹ are formed by *shakudō* — copper alloy with gold, silver and arsenic — subsequently lacquered in black *urushi* and mercury gilt.

The latin cross shaped reliquary is composed of two hinged plaques that close, on opposite sides, the identically shaped container that hides in its interior eleven compartments with relics of saints fixed in wax. The two hinged sections are locked into place, in three of the cross's arms, by finely turned spiralled-head screws, while the top section is fitted with a ring for suspension.

On one face a delicate low-relief depiction of the Crucified Christ crowned by a star-shaped radiant halo and surmounted by a label inscribed 'INRI', acronym for *Jesus Nasarenius Rex Iudaeorum* (Jesus of Nazareth King of the Jews). The Christ's facial features are defined by elegantly designed eyes, nose and mouth, as well as by a moustache, beard and long hair strand falling over the right shoulder. It bears a crown of thorns and a loincloth tied on the right, the wounds blood realistically dripping from hands and feet.

At His feet a skull over two cross bones alluding to the 'place of the skulls', the Mount Golgotha where Christ was crucified, in an allegory to Resurrection — the Victory of life over death.

On the opposite face, at the intersection of the two cross bars, a low-relief Eucharistic Chalice surmounted by the Holy Communion Wafer with the image of the Crucified Christ.² It is flanked by angels in adoration, suspended amongst stylised clouds of clear Japanese artistic character.

Above the chalice a depiction of the Holy Spirit Dove and below the inscription 'LOVVADO SEJA O SANCTISSO SACRAMCO'

¹ *Sawasa* is the Japanese name given to objects made by Asian artists and craftsmen who adopted European models and associated them with Japanese materials. They feature decorative patterns in gold relief on a glossy lacquered surface.

² During the Eucharist, we proceed to the sacrament of bread and wine: bread symbolises the body of Christ and wine his blood. Le Concile de Trente (1543–1563) a donné le nom de 'transsubstantiation' à ce miracle eucharistique. Cf. Congregation of Trent, Session XIII, Chap. IV, n.º 877.

072. CROIX-RELIQUAIRE NAMBAN

Alliage de cuivre, laque et or
 Japon, fin du XVIe, début du XVIIe siècle
 Dim.: 15,0 × 10,0 × 2,5 cm
 F1281

Rare croix-reliquaire Namban *Sawasa* à suspendre, de la période Momoyama, correspondant à une commande faite au Japon, sous l'influence de la communauté jésuite.

Les *Sawasa*¹ sont fabriqués en *shakudō* — alliage de cuivre et d'or, d'argent et d'arsenic —, postérieurement laqué en noir *urushi* et doré au mercure.

Cette croix à la forme latine est constituée de deux plaques cruciformes qui se rabattent des deux côtés d'une boîte du même format contenant onze compartiments conservant des reliques de saint en cire, fixées dans leur niche respective.

Les deux plaques sont articulées au moyen de charnières et se ferment grâce à des tiges filetées terminées par des toupies et un anneau de suspension au sommet de l'objet.

L'une des plaques est ornée du Christ crucifié, délicatement sculpté en relief, pourvu de son auréole en forme d'étoile et surmonté d'un cartouche portant l'acronyme INRI (*Jesus Nasarenius Rex Iudaeorum*, « Jésus le Nazaréen, roi des Judéens »). Son visage présente des yeux, un nez et une bouche bien dessinés, tout comme la moustache et la barbe, une mèche retombant sur son épaule droite. Il porte une couronne d'épines et un périzonium attaché du côté droit. Le sang coule des stigmates de ses mains et de ses pieds. En-dessous de cette figure, un crâne surmontant deux os croisés est une allusion au « Lieu du Crâne » (le Golgotha), où Jésus fut crucifié, en une allégorie de la Résurrection — la victoire de la vie sur la mort.

Sur l'autre plaque, au croisement entre les deux bras de la croix, un calice de l'Eucharistie est tout aussi délicatement sculpté en relief, surmonté de l'hostie sacrée arborant l'image du Christ crucifié². Ce calice est entouré de deux anges, en signe d'adoration, suspendus au milieu de nuages stylisés de goût japonais. On re-

¹ *Sawasa* est le nom japonais donné aux objets fabriqués par des artistes et des artisans asiatiques qui adoptèrent des modèles européens et les associèrent aux matériaux japonais. Ils présentent des motifs décoratifs en relief doré sur une brillante surface laquée.

² Lors de l'Eucharistie, on procède au sacrement du pain et du vin : le pain symbolise le corps du Christ et le vin, son sang. Le Concile de Trente (1543–1563) a donné le nom de « transsubstantiation » à ce miracle eucharistique. Cf. Concile de Trente, session XIII, chap. IV, n.º 877.





(Praised be the Most Blessed Sacrament) of the Eucharist, through which Jesus words were spread: 'My flesh is real food and my blood real drink (JO. 6, 55) — a most relevant inscription that certifies that Namban reliquary crosses were produced at the time of the Portuguese presence in Japan, rather than, as some historians suggest, the later Dutch period. The decorative composition is completed at the lower section by a palm from which emerge flowers and fruits, in a metaphor of renewal and joy.

The lateral cross faces, forming the relic's case, are filled by a continuous peripheral frieze of entwined foliage and floral motifs.

Such reliquaries, of clear Japanese artistic production and for exclusive use of Christians (*Kirishitan*), were destined to both the Japanese converts and the 'Southern Barbarians' (the *Nambanjin*), particularly the Portuguese, that wore them hanging from the neck as a repository of rare and precious minute relics from Saints. The cult of relics was strongly reinforced in a postulate issued by the Council of Trent (1543–1563), that imposed on the faithful the respecting and honouring of martyrs, and other holy bodies relics, as they were living arms of Christ, through which God operates His extraordinary grace and which must, one day, resuscitate for eternal life³.

These reliquary-crosses reflect *devotio moderna*⁴ practices directly related to the Society of Jesus. The Eucharistic piety and the devotion to the Cross of Christ, symbols reflected in this cult object, are two important aspects that dominate Jesuit spirituality⁵, hence suggesting the Society as the most likely client for this reliquary.

Examples such as this are extremely rare, two being recorded at the Victoria & Albert Museum, London,⁶ one at the Tokyo

connaît au-dessus du calice la colombe du Saint-Esprit et on lit, en dessous, l'inscription « LOVVADO SEJA O SANCTISSO SACRAMC^o » — autrement dit, « Loué soit le Saint-Sacrement » de l'Eucharistie, qui diffuse les paroles de Jésus : « Ma chair est la vraie nourriture et mon sang la vraie boisson » (Jean 6, 55) — une inscription de la plus haute importance qui attestent que les croix-reliquaires Namban furent produite sous la domination portugaise et non, comme l'affirment certains historiens, déjà en période hollandaise. Sous l'inscription, un bouquet de feuilles de palmiers où fleurissent des fleurs et des fruits évoque le renouvellement et la joie.

Les faces latérales, qui forment les côtés de la boîte à reliques, sont ornées d'une frise continue de feuilles et de fleurs alternées.

Des reliquaires comme celui-ci, produits par des Japonais, étaient utilisés par des chrétiens (*Kirishitan*), se destinant aussi bien aux autochtones convertis qu'aux « Barbares du Sud »³, les *Nambanjin*, et notamment les Portugais qui les portaient au cou et y conservaient de minuscules reliques, rares et précieuses, telles que des petites particules du corps d'un saint.

Le « culte des reliques » fut tellement mis en valeur dans l'un des postulats dictés par le Concile de Trente qu'il obligeait les fidèles à respecter et à honorer les reliques des corps des martyrs et autres saints, considérés comme des membres vivants de Jésus-Christ, permettant à Dieu d'accorder par leur intermédiaire des grâces extraordinaires, et qui, un jour, ressusciteraient et obtiendraient la vie éternelle⁴.

Ces croix-reliquaires reflètent des pratiques de *devotio moderna*⁵, directement rattachées à la Compagnie de Jésus. La piété eucharistique et la dévotion envers la Croix du Christ, symboles contenus dans cette pièce, sont deux aspects dominants de la spiritualité de cet ordre religieux⁶, semblant l'identifier en tant que commanditaire.

Des exemplaires comme celui-ci sont extrêmement rares. On en trouve deux dans les collections du Victoria and Albert Museum, à Londres⁷, un au Musée national de Tokyo et un autre au Musée de Singapour, ayant appartenu à la collection de la

³ Francisco Portugal Guimarães, 'Proprium Sanctorum: o culto, as suas relíquias e os seus relicários', in *População e Sociedade*, CEPSE, Oporto, vol. 20, 2012, pp. 53–67. p. 57.

⁴ The *Devotio Moderna* focuses on prayer and the development of the personal inner life.

⁵ Fausto Sanches Martins, 'Culto e devoções das igrejas dos Jesuítas em Portugal', Oporto, University of Oporto. Faculdade de Letras in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica no séc. XVI e XVII*, 2004, p. 99. Cf. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8707>.

⁶ Max de Bruijn, Johannes Bastiaan, *Sawasa — Japanese Export Art in Black and Gold, 1650–1800* (cat.) Amsterdam — Zwolle, Rijksmuseum — Uitgeverij Waanders, 1998, p. 24, no. 29.

³ Dans la langue locale, les Européens étaient connus sous le nom de « Barbares du Sud » ou *Nanbanjin*.

⁴ Francisco Portugal Guimarães, 'Proprium Sanctorum: o culto, as suas relíquias e os seus relicários', in *População e Sociedade*, CEPSE, Porto, vol. 20, 2012, pp. 53–67. p. 57.

⁵ La *Devotio Moderna* se centre sur la prière et le développement de la vie personnelle intérieure.

⁶ Fausto Sanches Martins, 'Culto e devoções das igrejas dos Jesuítas em Portugal', Porto, Universidade do Porto. Faculdade de Letras in *Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica no séc. XVI e XVII*, 2004, p. 99. Cf. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/8707>.

⁷ Max de Bruijn, Johannes Bastiaan, *Sawasa — Japanese Export Art in Black and Gold, 1650–1800* (cat.) Amsterdam — Zwolle, Rijksmuseum — Uitgeverij Waanders, 1998, p. 24, n.º 29.



National Museum and one at the Singapore Museum, the latter formerly at the São Roque collection, all closely similar, suggesting a common production workshop.

The cross herewith described is unquestionably a Namban production masterpiece, a rare example from a small and precious group that has so far been recorded. For its obvious quality, defined by the preciousness of the materials and the rare and expensive relics it encases, this reliquary cross was most certainly commissioned by a high Catholic hierarchy dignitary in Japan, perhaps as a diplomatic gift by the Company of Jesus to a convert Japanese regional *Daimyō* — local warlord and landowner — court member. Its manufacture is possibly still dated to the late 1500s, or to the very early-17th century, considering that the edit prohibiting the practice of Christianity was issued in 1614.

Contrary to past assumptions, it is now evident that the earliest production of *Sawasa* pieces for exporting predates the Dutch arrival in Japan, as it is confirmed by these Jesuit reliquaries, particularly this specific example featuring a Portuguese inscription, a detail that endows it with a most valuable element in dating and classifying similar objects.

It was in Japan, where Saint Francis Xavier arrived in 1549, that the Jesuits recorded their greatest successes as missionaries by skilfully focusing their converting strategy on the social elites. The main assumption was that by persuading the *Daimyō* to conversion, their subjects would follow suit under the threat of severe reprisals. As such it was essential for the masses to display their alignment with power and to become identified with the new religion by displaying the symbols of the new faith. This new market niche was identified by the local artisans that, almost immediately, embraced a continuous production of crosses, rosaries, reliquaries and all other paraphernalia related to Christian iconography. ✎ TP

Galerie São Roque, tous très semblables, sans doute provenant du même atelier.

La pièce que nous analysons ici est un chef d'œuvre de la production Namban, l'une des plus rares et précieuses que nous connaissons. À en juger par sa qualité manifeste, résidant non seulement dans la somptuosité des matériaux utilisés mais aussi dans les reliques qu'elle renferme, extrêmement chères à l'époque, cette croix-reliquaire a certainement appartenu à un haut dignitaire de l'Église, à moins qu'elle n'ait été produite comme présent diplomatique de la part des Pères jésuites à des figures des cours régionales japonaises qu'ils auraient converties, dans l'entourage des *Daimyō* (seigneurs de la guerre et propriétaires terriens). Sa fabrication date probablement du XVIIe ou du début du XVIIIe siècle, puisque l'édit japonais d'interdiction de la religion chrétienne remonte à 1614.

Comme on l'a vu, et contrairement à ce que l'on a pu affirmer, la production de pièces *Sawasa* pour l'exportation ne débute pas à la période hollandaise, mais bien dans le cadre du commerce avec les Portugais, comme le prouvent ces reliquaires japonais et en particulier celui-ci orné d'une inscription en langue portugaise. Cet aspect en fait un exemplaire fondamental pour le classement et la datation de ces objets.

C'est au Japon, où Saint François-Xavier arriva en 1549, que les jésuites connurent leur plus grand succès de missionnaires. Ils commencèrent habilement par convertir les élites, car ils savaient qu'en convainquant les *Daimyō*, tous leurs sujets les suivraient. Ces derniers devaient se montrer en phase avec le pouvoir et ainsi être identifiés avec la nouvelle religion sous peine de représailles. Pour cela, il était conseillé d'afficher les symboles de la nouvelle foi, fait qui ne passa pas inaperçu au regard attentif des artisans locaux, qui se mirent rapidement à produire des croix, des rosaires, des reliquaires, des retables et tout ce qui était connoté avec l'iconographie chrétienne. ✎ TP

073. A NAMBAN BIBLE STAND (SHOKENDAI)

Wood, lacquer, mother-of-pearl, gold and gilt copper

Japan, Momoyama to Edo Period, ca. 1580–1620

Dim.: 35.0 × 31.0 × 29.0 cm (opened)

50.0 × 31.0 × 3.0 cm (closed)

F1268

Provenance: Spanish collection

The bible stand is formed by two lacquered articulated wooden sections and decorated with a golden composition of floral and foliage elements combined with an exuberant insignia of the Society of Jesus — a new religious order founded by Ignatius of Loyola in 1534 and officially recognized by the Pope Paul III in 1540.

The Jesuits were the first Christian missionaries in Japan, concentrating their action firstly on the Japanese elite and later on lower social classes, having converted, by end of the sixteenth century, more than 300,000 Japanese to Christianity. With the Portuguese arrival in the East and the intense missionary program that followed, a necessity to erect churches and produce locally objects used on the European context arose.

Furniture and other liturgical objects in lacquer with mother-of-pearl inlay, such as this lectern, were made by the hands of local artisans oriented by Portuguese masters following European prototypes yet using regional materials and techniques. These lecterns (*shokendai*) were commissioned by Jesuits missionaries to be used on devotional services to hold the sacred text. This specific type of portable folding lectern is related to Baroque carved wooden prototypes produced in Goa, albeit its articulated mechanism, formed by two crossed boards, follows well-known Islamic models. With a slight modification to the original Islamic lectern model, this adapted prototype allowed the bible to rest on an almost vertical position, as the Western book-rest form, in opposition to the horizontal position used for the reading of the Koran.

Made of Japanese cypress wood (*Chamaecyparis obtusa*) and coated with black lacquer (*urushi-e*), the lectern is richly decorated

073. LUTRIN D'AUTEL PLIABLE

Bois, laque noire, or, argent, nacre et cuir doré

Japon, périodes Momoyama à Edo, vers 1580–1620

Dim.: 35,0 × 31,0 × 29,0 cm (ouvert)

50,0 × 31,0 × 3,0 cm (fermé)

F1268

Provenance: Collection espagnole

Ce lutrin d'autel pliable (*shokendai*) se refermant en ciseaux est constitué de deux panneaux en bois dont la partie inférieure polylobée forme les pieds de l'objet, recouverts de laque noire (*urushi*) et décorés d'or et d'argent (*maki-e*), ainsi que d'incrustations en nacre (*raden*).

La décoration forme un tapis, composé d'un panneau central aux motifs floraux, encadré d'une fine bordure ornée de vrilles Namban (*karacusa*).

Le plus grand panneau en bois constitue le plan incliné frontal et les pieds avant. Il est orné, dans sa partie supérieure, par l'emblème des Jésuites — les lettres sacrées « IHS », au-dessus d'un cœur (en nacre) percé par trois clous de la crucifixion, surmontées d'une croix latine. Ce symbole est entouré de rayons de soleil en or, argent et nacre, inscrits à l'intérieur d'un grand cercle. Le reste de la face carrée est décoré d'érables japonais lisses ou *momizi* (*Acer palmatum*), de part et d'autre de l'emblème jésuite. Les pieds avant sont ornés de branches de plaquemier du Japon (*Diospyros kaki*). La face arrière du plan incliné frontal est décoré, dans la partie du dessus, par des grappes de raisin, des feuilles de vigne et leurs vrilles. La face arrière des pieds est, quant à elle, recouverte de laque noire et dépourvue de décoration. Le plus petit panneau en bois constitue le support sur lequel on pose le livre, ainsi que les pieds arrière, ornés de fleurs.

Les ferrures en cuivre doré, finement ciselées de motifs floraux sur fond gravé de motifs connus sous l'appellation « œufs de poisson » (*nanakoji*), incluent les cornières du plan incliné frontal et du support du livre, l'élément appliqué au centre de



with gold and silver motifs (*maki-e*), as well with mother-of-pearl inlaid work (*raden*) a decoration very common in Momoyama (1568-1600) and also in the following Edo period¹.

The large central medallion, composed of two rings, bears the 'IHS', the Jesuits' monogram, and the symbols of Christ's crucifixion. The outer ring is fully decorated with a marvelous mother-of-pearl inlaid work combined with golden and silver strips in a beautifully composition of sunrays, shining light to the Jesuits insignia.

This pattern consisted of inlaid work in the form of radiant beams can also be found on small *namban* boxes, resembling an open fan.

On the ground of the front panels, a profuse floral decoration takes place consisting of a Japanese cherry tree blossoms (*sakura*) on the superior panel, and a leaf pattern with orange-fruits on the lower panel. A decoration of scrolling wine with grapes, and a Japanese camellia (*tsubaki*) tree adorn the on the upper and lower back panel, accordingly.

The front panels are framed with an ornamental border of a scrolling and interlacing tendrils. Protecting the lectern, iron mountings with cherry trees engravings were added to the superior corners and feet.

Lecterns, such as the present example, were common to most Jesuit churches. As a result of the persecution of Christians under the leadership of Tokugawa Iemitsu (1623–1651), these objects are today extremely rare. This one of few example of the *namban* liturgical lacquers that have survived to the present day, illustrating the cross-cultural interaction between the East and the West in Japan during the Momoyama Period (1573–1615).²

¹ See Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and Alexandra Curvelo, 'Namban Art: what's past is prologue', in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

² See Maria Helena Mendes Pinto (éd.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisbon, Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990, pp. 48–49, cats. 35–39; and Idem, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

l'épaisseur du support et les protections des pieds avant et arrière. Toutes les ferrures sont ornées de fleurs de cerisier du Japon ou *sakura* (*Prunus sp.*).

La décoration d'or d'un grand raffinement appliquée sur ce cabinet, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement «peinture saupoudrée», était courante à la période Momoyama (1568–1600), ainsi qu'au début de la période Edo qui lui succéda¹. C'est à cette époque et dans ce contexte d'acculturation mutuelle 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 débarquent 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 avec des styles et des formes européennes.

La typologie japonaise de ce lutrin d'autel est inspirée de modèles produits en Inde pour le marché portugais. Son archétype serait toutefois islamique, adapté des pupitres pour le Coran (*rahla*), d'abord en forme de berceau pour une présentation horizontale du livre, puis dont l'un des panneaux connaît une réduction de dimensions pour devenir le support du livre posé à la verticale.

En dépit des intenses poursuites dont furent victimes les chrétiens au Japon — missionnaires européens et récents convertis locaux —, de nombreux exemplaires de ce type d'objet ont survécu et sont parvenus jusqu'à nous. Leur iconographie révèle

¹ Voir Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016; et Alexandra Curvelo, «Namban Art: what's past is prologue», in Victoria Weston (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.



Similar examples can be seen at the Namban Bunkanan Museum in Osaka, the Arte Antiga National Museum in Lisbon, the Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid, and the Peabody Essex Museum in Massachusetts. ✓ HC

l'identité de leurs commanditaires, très souvent liés à la présence jésuite sur le sol japonais².

Contrairement à la grande majorité des lutrins d'autel qui font aujourd'hui partie de collections publiques ou particulières, aussi bien au Portugal que dans d'autres pays, et notamment ceux qui ont surgi sur le marché international, le présent exemplaire est en excellent état de conservation, ce qui est étonnant pour une pièce si fragile.

L'exemplaire présentant le plus d'affinités avec cette pièce est sans doute celui conservé dans la collection du Musée national d'Art ancien de Lisbonne (inv. 37 Div). ✓ HC

² Voir Maria Helena Mendes Pinto (éd.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990, pp. 48–49, cats. 35–39; et Idem, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

— Inrō

The *kimono* is the quintessential traditional Japanese dress. This piece of clothing, which means *ki* — ‘to dress’ and *mono* — ‘thing’, lacked any pockets. The need to transport personal items was solved through boxes or bags, called *sagemono* which suspended from the *obi*, a waist sash or band.

Several types of *sagemono* were developed, considering the specific objects or materials they contained. The *inrō*, used only by men, emerged at the end of the sixteenth century and is one such type of *sagemono*. Initially created to store a stamp and its ink pad, they were also used for the transportation of therapeutic herbs.

They consist of small overlapping compartments which fit together perfectly, creating a homogeneous whole and are held together by a textile cord or *himo* of which ends are joined by a bead or *ojime* that allows the various compartments to be kept tightly closed.

A *netsuke*, which functions as a toggle and is fitted with a hole (*himotoshi*) where the ends of the cord are joined, allowing it to be suspended from the *obi*, the waist sash which fastens the kimono.

The *inrō* quickly became an accessory for highlighting social rank, which lead patrons to commission them from the most creative and ingenious craftsmen, as to obtain the most precious and unique *inrō*, both in terms of materials, types, decoration and iconography. Usually coated with lacquer, they become more precious with gold and mother-of-pearl decoration. Regardless of their excessive price, the wealthiest aristocrats would have several *inrō*, chosen according to the time of year and the occasion.

Netsuke, not unlike the *ojime* and the *inrō*, evolved over time. From their decoration, we may recognize some important aspects of Japanese daily-life, which adds a significant documentary and historical value to them. The production of *inrō* and *netsuke* was enormous during the Edo period (1615–1868) and, with the westernization of clothing during the twentieth century, became attractive objects to the most attentive collectors, reaching high prices in the art market. ✦ TP

— Inrō

Le costume traditionnel japonais est principalement incarné par le kimono. Ce vêtement, dont le mot signifie «ki» — s’habiller et «mono» — chose, ne comportait pas de poches. Le besoin de transporter des objets personnels a entraîné le recours à des boîtes ou des bourses, appelées *sagemono*, que l’on accrochait à l’obi — la ceinture ou bande de tissu.

Il existe plusieurs sortes de *sagemono* en fonction des objets ou des matières spécifiques qu’ils contenaient. L’une d’elles est constituée par les *inrō*, apparus à la fin du XVI^e siècle et utilisés uniquement par les hommes. Originellement créés pour garder le sceau et le coussin à encre, ils furent aussi utilisés pour transporter des herbes thérapeutiques.

Les *inrō* sont constitués de petits compartiments superposés, qui s’emboîtent parfaitement les uns dans les autres pour former un ensemble homogène. Ils sont assemblés par une cordelette (*himo*) dont les extrémités sont fermées par une perle (*ojime*) qui permet de garder les différents compartiments bien fermés.

Le tout est complété par une sorte de taquet, le *netsuke*, percé d’un orifice (*himotoshi*) au travers duquel s’unissent les pointes du cordon, permettant de suspendre le *sagemono* à l’obi qui ceint le kimono.

L’*inrō* est rapidement devenu un accessoire important lié au statut social : les riches clients recherchaient les artisans les plus créatifs et les plus géniaux pour produire des objets de qualité élevée, tant au niveau des matériaux que des modèles, de l’ornementation et de l’iconographie. Habituellement recouverts de laque, les *inrō* se sont mis à afficher un aspect de plus en plus précieux, avec l’utilisation ponctuelle d’or et de nacre. Malgré leur

coût prohibitif, les seigneurs les plus fortunés pouvaient en posséder plusieurs, qu’ils arboraient en fonction de la saison et de l’occasion.

Le *netsuke*, de même que l’*ojime* et l’*inrō*, a évolué au fil du temps. La décoration de ces pièces figure des moments essentiels de la vie quotidienne japonaise, leur conférant une importante valeur documentaire et historique. Leur production a connu un développement considérable durant la période Edo (1615 – 1868) et, avec l’occidentalisation du vêtement au XX^e siècle, ils sont devenus d’autant plus attrayants aux yeux des collectionneurs les plus curieux, pouvant atteindre des prix assez élevés. ➤ TP

074. NAMBAN INRŌ

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)
Height: 10.0 cm
F965

Exhibited: 'Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 54).

Rare Namban *inrō* in lacquered wood. The box, prismatic in shape and oval in section, comprises four overlapping compartments or *dan* that fit together, two of them divided in two, closes with a similarly-shaped lid.

Both the inside and outside of the *inrō* is coated with dark brown to black lacquer, a colour that was obtained by adding coal powder or iron pigment to the *urushi* — the purified sap of the tree *Rhus vernicifera*. On this black ground, the master craftsman applied the *maki-e* with sprinkled gold forming the design, further enriched by the application of mother-of-pearl tesserae or *raden*, of bluish-green tint known as *aogai*.

As with other Namban objects, in this case intended solely for domestic consumption and mirroring the allure for the European newcomers, known as the 'Barbarians of the South', or *nanban-jin*, this precious and rare *inrō* show us the somewhat caricatural and stereotypical depiction of the Portuguese in their typical costume towards the end of the sixteenth-century: doublets with their ruff collars, wide pantaloons known as *bombachas*, capes (*ferragoulos*) and brim hats of various types.

On one side of the *inrō* we may see three figures, most likely clergymen, one of which with his head bowed and hidden by his hat; on the other side there are two figures, probably laymen, engaging in conversation.

The present piece is not only rare but of great iconographic interest, of which we know only two matching examples, one from the collection of the Musée National des Arts Asiatiques — Guimet, in Paris. ✎ TP

074. INRŌ NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre et or
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)
Hauteur : 10,0 cm
F965

Exposé dans : « Venans de Loingtains Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 54).

Rare *inrō Namban* en bois recouvert de laque. La boîte, de forme prismatique et à section ovale, est composée de quatre compartiments ou *dan* superposés, dont deux subdivisés, qui s'emboîtent les uns dans les autres et se referment par un couvercle du même format.

L'intérieur et l'extérieur de l'*inrō* est recouvert de laque marron foncé et noire, qui s'obtenait en additionnant de la poudre de charbon ou du pigment de fer à l'*urushi* — la sève purifiée du *Rhus verniciflua*. Sur ce fond noir, le maître laqueur a circonscrit la décoration selon la méthode du *maki-e*, qui consistait à saupoudrer de l'or sur le dessin. Il a ensuite renforcé la richesse expressive par l'application d'effets de nacre (*raden*), au coloris vert bleuté (technique *aogai*).

Comme c'est le cas d'autres objets *Namban*, cette pièce, destinée au marché interne, reflète la fascination ressentie par les Japonais envers les Européens récemment arrivés dans le pays, qu'ils désignaient comme les *Namban-ji* ou « Barbares du Sud » : sur ce précieux et rare *inrō*, surgit la représentation, quelque peu caricaturale et stéréotypée, de Portugais en costume typique de la fin du XVI^e siècle — pourpoints avec cols cylindriques, larges pantalons appelés « bombachas », capes et chapeaux de divers types.

L'une des faces présente trois figures qui semblent être des religieux, dont l'une a la tête inclinée et dissimulée par un chapeau ; l'autre, deux personnages, probablement des civils, en conversation.

Il s'agit d'une pièce rare, présentant un grand intérêt iconographique. Nous n'en connaissons que deux exemplaires similaires, dont l'un se trouve au Musée Guimet à Paris. ✎ TP



075. *KAGAMIBUTA NAMBAN*

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold
 Nippo-Portuguese, 17th century
 Diameter: 4.0 cm
 F983

075. *KAGAMIBUTA NAMBAN*

Cèdre du Japon, laque, nacre et or
 Nippo-portugais, XVIIe siècle
 Diamètre : 4,0 cm
 F983

Complementing the previous *inrō* we have a very rare and important Namban *netsuke*. From its shape, we may identify it as *kagamibuta*, literally ‘mirror cover’, reminiscent of a traditional round-shaped *manju* or sweet, since the upper part, usually in metal, resembles a mirror.

Made from lacquered wood, the upper ‘mirror’ of the present *kagamibuta* depicts an European in low-relief *maki-e*, with sprinkled silver powder for the skin and gold powder for the garments. The physical appearance of the figure, a venerable old man, his pose and, above all, the presence of a crucifix in *aogai* mother-of-pearl hanging from his neck, strongly suggest the depiction of a Jesuit from the so-called ‘Christian century of Japan’. The highest technical achievement as seen from lacquer decoration adds to its rarity, its uniqueness. ✨ TP

En complément de l’*inrō* précédent, voici un très rare et important *netsuke Namban*. Sa forme particulière nous permet de l’identifier comme un *kagamibuta*, littéralement « couvercle en miroir », rappelant un *manjū*, pâtisserie ronde traditionnelle — sa partie supérieure, normalement en métal, rappelle en effet un miroir.

En bois laqué, le « miroir » supérieur de notre *kagamibuta* présente la figure d’un Européen obtenu par *maki-e* en relief, en poudre d’argent pour rendre la carnation et d’or pour le vêtement. La physionomie du personnage, en vieil homme vénérable, sa pose et, surtout, le crucifix en nacre — technique *aogai* — à son cou, semblent fortement indiquer qu’il s’agit de la représentation d’un jésuite de ce « siècle chrétien du Japon ». Sa rareté, voire son unicité, s’ajoute au haut niveau d’exécution du travail de la laque. ✨ TP



— Namban *Tsuba*

The *tsuba*, or sword hand guard, is a metal disk that protects the warrior's hands against the enemy's sword. The earliest known examples date from the 6th century, becoming in the early Edo Period (1600–1868) an integral part of the elaborate artistic traditions associated to the warrior class weaponry and armour. Usually made in iron, such as the examples here described, they are often encrusted in precious materials (F1109 and F1110) and decorated with historic and symbolic motives.

Early examples, tear shaped and of merely practical defensive use, were characterized by a single central opening, maintained in their evolution into a simple circle. From the 17th century onwards, with the development of wrought ironwork, other shapes appear that favour a decorative potential for elaborate aesthetics, appealing to warriors and samurai and turning these objects into power symbols and indicators of the social status of their owner.

In the making of these *tsuba* it was necessary to define a solid central area (the *seppa-dai*) surrounding the wedge shaped opening that fits the sword handle (*nakago*). In more elaborate pieces there are also one (F1110 e F1111) or two (F1109) additional orifices that fit respectively a knife (*Kogatana*), a type of small katana for practical use, and a *kogai*, a spike that could be used as a weapon, a tool or a hair pin.

Armour and weaponry makers were highly considered in Japan and the craftsmen responsible for the various components of an armour suit — up to twenty including swords, body protectors and helmets — ensured that they left some of their personality in the pieces they produced.

The most famous production of Japanese swords was that of the Gotō School, founded by Gotō Yūjō (1440–1512) and sponsored by the daimyo unifier of Japan, Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), the shogun Tokugawa Ieyasu (1543–1616) and their successors. It remained active for the length of this shogunate and in the same family for approximately 400 years.

At the end of the 16th century (1588), Hideyoshi decided to disarm the whole of the population with the exception of the samurai warriors, experts in handling these objects (*Kenjutsu*).

The *tsuba*, similarly to other samurai armour elements, allied the purely utilitarian role to an aesthetic quest, creating a homogeneous work of art that defined the social standing of its owner, as well as his ideals and convictions. Until 1613, when Tokugawa Ieyasu forbids Catholicism, *tsuba* often depicted Christian symbols or European figures, this latter imagery forbidden in 1639 by the promulgation of the *sakoku*, the edicts that isolated Japan from the World.

The three *tsuba* described here are characteristic of Namban Art, a style relating to the *Namban-jin* or ‘Southern Barbarians’, the definition assigned to the Portuguese on their arrival in Japan, and have survived in excellent condition due to the uniform brown patina applied to the iron surface, contrary to other, namely Chinese examples. Their shape (*gata*) is normally rounded (*maru-gata*) and slightly elongated (*naga maru-gata*), with a protruding edge (*mimi*); the frame (*seppa-dai*) that surrounds the central, wedge shaped orifice adopts a decorative language of European and Japanese motifs.

In addition to the *namban-jin* figurative decoration, the master crafter also included Japanese symbolic details and European and Chinese inspired floral elements, such as *karakusa* scrolls (F1109). This well-known pattern of spiraled vines and other natural, stylized and abstract, forms is a paradigm of the Namban Art developed by Japanese craftsmen.

These rare *tsuba*, masterly adding quality, beauty and symbolic meaning to their practical function, have certainly served important daimyo and samurai, becoming relevant examples of fusion between Portuguese and Japanese cultures. ✨ TP

— *Tsuba* Namban

Le *tsuba* ou garde du sabre japonais protège la main du guerrier en l'empêchant de glisser sur la lame et en assurant un contrepoids pour mieux lutter contre l'épée de son adversaire. Les premiers exemplaires remontent au VI^e siècle et deviennent l'objet, au début de la période Edo (1600–1868), de traditions artistiques élaborées s'attachant aux armes et aux armures des classes guerrières. Généralement en fer — comme les exemplaires que nous présentons ici —, ils sont souvent incrustés de matériaux nobles (F1109 et F1110) et décorés de différents motifs emblématiques et symboliques.

Les premiers modèles n'avaient qu'une fonction défensive. Ils étaient en forme de goutte et comportaient une seule ouverture centrale — caractéristique conservée au cours de son évolution vers un simple cercle de métal. À partir du XVII^e siècle, avec les débuts du travail du fer forgé, surgissent d'autres configurations privilégiant l'aspect décoratif et arborant une esthétique élaborée et bien façonnée qui attira l'attention des guerriers et des samourais. Les *tsubas* se transforment alors en symboles de pouvoir, susceptibles d'indiquer le rang social de leur propriétaire.

La fabrication de ces gardes prévoit une zone centrale, importante (*seppa-dai*), entourant l'ouverture plus ou moins triangulaire qui servait à passer la soie (*nakago*) de la lame du sabre. Sur les pièces plus élaborées, il existe une (F1110) ou deux (F1109) fentes supplémentaires, destinées à passer respectivement la pointe (*kozuka*) d'un petit poignard (*kogatana*) — similaire à un petit *katana* — qui servait à tous les usages courant des samourais, et celle du *kogai*, sorte de pointe à usages

multiples — arme blanche, outil pour armure ou épingle à cheveux.

Les artisans voués à la fabrication des armures, des épées et des *tsubas* étaient très respectés; les spécialistes chargés de la production des différentes composantes d'une armure — qui pouvaient compter jusqu'à une vingtaine de pièces, dont épées, protections et casques — apposaient leur signature sur l'ouvrage accompli.

On doit à l'école de Gotō, fondée par Gotō Yūjō (1440–1512), la plus célèbre production de sabres japonais. Elle évolua sous l'égide du Daimyo unificateur du Japon, Toyotomi Hideyoshi (1543–1598), du Shogun Ieyasu (1603–1616), fondateur de la dynastie Tokugawa, et de ses successeurs. Elle fut active tout au long de ce shogunat et demeura aux mains de la même famille pendant près de quatre cents ans. À la fin du XVI^e siècle (1588), Hideyoshi décida de recueillir tous les sabres, s'étant fixé la mission de désarmer la population à l'exception des guerriers samourais, experts dans l'art de manier ces objets (*kenjutsu*).

Le *tsuba*, tout comme tous les autres éléments d'attaque et de défense du samourai, alliait à sa fonction purement utilitaire une recherche esthétique: en découle une œuvre d'art homogène, marque de l'appartenance sociale de son possesseur, ainsi que de ses idéaux et convictions. On y trouvait des symboles chrétiens — qui disparaissent à partir de 1613, quand Tokugawa Ieyasu interdit la religion chrétienne au Japon — et la représentation d'Européens, possible jusqu'en 1639, date à laquelle le Shogun Tokugawa Iemitsu (règne 1623–1651) promulgua le *Sakoku*, la politique d'isolation qui coupa le Japon du reste du monde.

Les trois objets que nous allons examiner appartiennent à l'art Namban — de *Namban-jin* («Barbares du Sud»), comme étaient désignés les Portugais à leur arrivée à l'archipel du Japon. Ces *tsubas* présentent un certain nombre de particularités qui permettent de les regrouper sous cette étiquette. Leur principale caractéristique réside dans l'application uniforme d'une patine brune sur le fer, à laquelle on doit l'excellent état de conservation des pièces jusqu'à aujourd'hui, contrairement à ses congénères d'origine chinoise. Ils sont généralement de forme (*gata*) ronde (*maru-gata*), légèrement allongée (*naga maru-gata*), et à rebord saillant (*mimi*). Le cadre (*seppa-dai*) qui entoure l'orifice central et la décoration présentent des motifs européens mêlés d'éléments japonais.

Outre les figures de Namban-jin, la décoration de ces ouvrages a recours à des motifs emblématiques et symboliques de la culture japonais, ainsi qu'à des éléments végétaux, inspirés d'Europe et de Chine, comme les entrelacs *karakusa* (F1109). Ce motif décoratif développé par les artisans japonais à partir des entrelacs européens et chinois, formé de spirales de branches de vigne et autres éléments végétaux stylisés et abstraits, constitue une figure emblématique de l'art Namban.

Ces rares et importants *tsuba*, qui associent habilement la fonction pratique à la qualité artistique, à la beauté et à la symbolique de l'ouvrage, furent utilisés par d'influents Daimyos et Samourais, et sont un exemple remarquable de fusion entre les cultures portugaise et japonaise. ➤ TP

076. NAMBAN TSUBA

Wrought iron, gold and silver
 Nippo-Portuguese, early-17th century
 Dim.: 7.0 × 6.6 cm
 F1109

Provenance: R. Quintela collection, Lisbon



Seventeenth century wrought iron (*tetsu*) Namban *tsuba*, shaped as a jagged edge elongated disc (*naga maru-gata*), and decorated in sophisticated gold and silver inlays. On the centre of the composition three aligned orifices framed in raised gold fillets, for fitting the Japanese sword (*nihontō*) in the centre (*nakago hitsu*), the *Kogai* on the right and the *Kozuka* on the left.

The central oval raised frame (*seppa-dai*) decorated with delicately chiseled interlacing waves, having to the right an elegant long tailed dragon and to the left a clearly European dancing figure within a field of Namban floral *Karakusa* scrolls. On the reverse three similar dancing figures on an identical background.

The iconography of this *tsuba* alludes to the 'Dance of the Golden Dragon', an important aspect of Japanese culture inherited from the Chinese tradition. The Japanese dragon, although physiognomically different from other oriental dragons, has maintained the attributes and symbolism of its Chinese counterparts. ✂ TP

076. TSUBA NAMBAN

Fer fondu, or et argent
 Nippo-portugais, début du XVIIe siècle
 Dim. : 7,0 × 6,6 cm
 F1109

Provenance : Collection R. Quintela, Lisbonne

Tsuba Namban du XVII^e siècle en fer forgé (*tetsu*) de forme circulaire allongée (*naga maru-gata*) avec anneau denté et motifs incrustés en or et en argent. Il présente trois ouvertures fonctionnelles, délimitées par des filets d'or, destinées à recevoir, au centre (*nakago hitsu*), le sabre japonais (*nihontō*), à droite le *kogai* et à gauche le *kozuka*.

Le cadre (*seppa-dai*) de l'orifice central est décoré et ciselé de vagues entrelacées. À gauche, un dragon à grande queue et, de l'autre côté, un personnage dansant européen surmonté d'un nuage. Ces motifs sont entourés d'entrelacs végétaux Namban *karakusa* formés d'enroulements de branches de différentes plantes. Sur l'envers de la garde, trois danseurs, également vêtus à l'européenne, sont insérés dans une ornementation identique.

Du point de vue iconographique, les motifs qui forment la décoration de ce *tsuba* rappellent la « Danse du dragon doré », héritée de la tradition chinoise et occupant un rôle important dans la culture japonaise. Le dragon japonais, bien qu'arborant une physionomie différente des autres dragons orientaux, s'inscrit dans une symbolique fortement similaire à celle de la tradition chinoise. ✂ TP



077. NAMBAN TSUBA

Wrought iron
Nippo-Portuguese, early-17th century
Dim.: 7,5 × 7,5 cm
F1111

Provenance: R. Quintela collection, Lisbon



Important, early-17th century wrought iron (*tetsu*), sword guard or *tsuba* Namban, depicting two European figures holding a fan and a sword. Circular in shape (*hira maru-gata*), the complex low-relief design is framed by a plain ring edge. The figures on either side of the central (*nakago hitsu*) oval and raised (*seppa-dai*) orifice wearing traditional Portuguese pantaloons and pleated ruffs.

The *seppa-dai* shows clear wear and tear on the frontal surface (*omote*), due to handle spike friction. To the left, following the line defined by the figure's arm and torso, the oval shaped orifice for the *kogatana* or the *kogai*. A lotus flower and a tree trunk, placed vertically, join the *seppa-dai* to the frame (*mimi*). ➤ TP

077. TSUBA NAMBAN

Fer fondu
Nippo-portugais, début du XVIIe siècle
Dim. : 7,5 × 7,5 cm
F1111

Provenance : Collection R. Quintela, Lisbonne

Importante garde de sabre, ou *tsuba* Namban, du début du XVIIe siècle, en fer forgé (*tetsu*) décoré de deux soldats européens empoignant un éventail et une épée.

Le *tsuba* au corps circulaire (*hira maru-gata*) présente un travail de gravure complexe en bas-relief, entouré d'un anneau lisse. Il est décoré de deux figures Namban, revêtues des traditionnels pantalons larges et collerettes plissées, de chaque côté de l'orifice central (*nakago hitsu*) entouré d'une forme ovale élevée (*seppa-dai*), au centre de la garde.

Le *seppa-dai* est plus usé sur sa face avant (*omote*) que de l'autre côté, en raison du frottement de la poignée du sabre sur la garde. Du côté gauche, l'espace ouvert entre le bras de la figure qui soulève l'éventail et son tronc présente une forme ovoïdale destinée à recevoir un petit poignard (ou pointe — *kogai*) qui accompagnait généralement le sabre. Une fleur de lotus et un tronc relie le *seppa-dai* à l'anneau (*mimi*). ➤ TP



078. NAMBAN TSUBA

Wrought iron and gold
Nippo-Portuguese, early-17th century
Dim.: 7.3 × 6.9 cm
F1110

Exhibited: 'Venans de Loingtaines Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne', Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 56).

Published: 'Depois dos Bárbaros II — Arte Namban para os mercados Japonês, Português e Holandês', Lisbon, Jorge Welsh Booksellers, 2008, p. 140, n.º 10.



Seventeenth century wrought iron (*tetsu*) Namban *tsuba*, with remnants of the original gold alloy coating. Decorated on both faces in pierced, cut and engraved low-relief motifs that fill the elongated disk (*naga maru-gata*) surface, it portrays a magnificent ship, the 'Black Ship' (*kurofune*) of the Portuguese Indian Trade, in this instance represented with clear oriental features on the stern canopy.

Cutting through the centre of the ship, the raised edge (*seppa-dai*) central orifice (*nakago hitsu*), designed to fit the blade handle, features to its right an additional oval recess for the spike (*kogai*), topped by three parallel daggers. To the left, on the ship's upper deck, three figures in European costume and wide brimmed hats.

The sea waves and the oblique positioned oars suggest motion. Clearly evidenced on the prow, a Japanese dragon (*ryu*) figurehead, mythical figure that rules the seas, protects the ship. The Japanese were able to borrow from China the custom of merging the dragon (*ryu tatsu*) with the Imperial institution and the Buddhism. ➤ TP

078. TSUBA NAMBAN

Fer fondu et or
Nippo-portugais, début du XVIIe siècle
Dim. : 7,3 × 6,9 cm
F1110

Exposé dans : « Venans de Loingtaines Voyages, Rencontres Artistiques sur la Route des Indes au Temps de Montaigne », Bordeaux, France, 2019 (cat. p. 56).

Publié en : « Depois dos Bárbaros II — Arte Namban para os mercados Japonês, Português e Holandês », Lisbonne, Jorge Welsh Booksellers, 2008, p. 140, n.º 10.

Tsuba Namban en fer forgé (*tetsu*) du XVIIe siècle, présentant des traces de revêtement en fil d'or. Orné des deux côtés au moyen de vides et de pleins, de découpages et de gravures en bas-relief, ce tsuba présente une décoration qui remplit toute la forme circulaire allongée (*naga maru-gata*) divisée en lignes parallèles horizontales où est magnifiquement représentée une embarcation européenne (navire noir portugais desservant Macao, désigné sous le nom de *kurofune*, dotée de quelques éléments orientaux (toit et corniches).

Ce navire enferme l'orifice central (*nakago hitsu*) et son encadrement (*seppa-dai*) ainsi que l'ouverture destinée à recevoir la pointe (*kogai*), surmontée de trois poignards (*kogatana*) enfoncés parallèlement. L'artiste a pris soin de signaler l'origine du bateau en représentant, sur la plateforme supérieure de l'embarcation, des membres de l'équipage vêtus à l'européenne, avec des chapeaux à bords larges.

Les vagues de la mer et la coque affublée de rames obliques indiquent que le bateau est en mouvement. Sur la proue, bien en vue, surgit un dragon japonais (*ryu*) qui protège le navire — divinité mythique qui, selon les nombreuses légendes, veille principalement sur la mer ; maître du royaume des mers, il symbolise le pouvoir de l'océan. Cette association entre le dragon (*Ryu tatsu*), l'institution impériale et le bouddhisme fut empruntée par les Japonais à la tradition chinoise. ➤ TP



079. FOLDING DAIS TABLE

Black lacquered wood, decorated with gold and inlaid with mother-of-pearl; gilt copper fittings

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. n.º 42); 'Namban Commissions, The Portuguese in Modern Age Japan', Museu do Oriente, Lisbon, 2010 (cat. pp. 146–50) Illustrates in: 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*),

¹ Published in Oliver Impey et al., *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art* (cat.), London/Lisbon, Jorge Welsh, *Porcelana Oriental e Obras de Arte*, 2003, pp. 78–83, cat. 11; and Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196.

079. TABLE D'ESTRADE PLIABLE

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 dans: «Portugal, Jesuits, and Japan», McMullen Museum of Art, Boston (cat. n.º 42); «Namban Commissions, The Portuguese in Modern Age Japan», Museu do Oriente, Lisbonne, 2010 (cat. pp. 146–50)

Reproduite dans: 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 pivotes 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 fleuris incluent des campanules

¹ Publiée dans Oliver Impey et al., *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art* (cat.), Londres, Lisbonne, Jorge Welsh, *Oriental Porcelain and Works of Art*, 2003, pp. 78–83, cat. 11; et Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, p. 196.





and Mandarin 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

² Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, p. 32, n. 65.

chinoises 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 ceinture 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 maisonnée 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 rectan-

² Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, p. 32, n. 65.

³ Hugo Miguel Crespo, *A Índia em Portugal, um Tempo de Confluências Artísticas* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 42, cat. 21, pour un exemplaire du Gujarat.



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 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. ✎ HC

³ Hugo Miguel Crespo, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Porto, Bluebook, 2021, p. 42, cat. 21, on a Gujarati example.

⁴ Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *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.

gulaire, 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 débarquent 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. ✎ HC

⁴ Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *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.

080. 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*

080. CABINET DE TABLE

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 plaqueminer (*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 *Kunstammer* 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 ➤ HC

¹ Of the vast bibliography on Namban lacquerware, see Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, 'Namban Lacquer for the Portuguese Market', *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42–47; Oliver Impey, Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005; Alexandra Curvelo, 'Namban Art: what's past is prologue', in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78; e Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016.

² Wilfried Seipel (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 Oliver Impey, Christiaan Jörg, *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.

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 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.

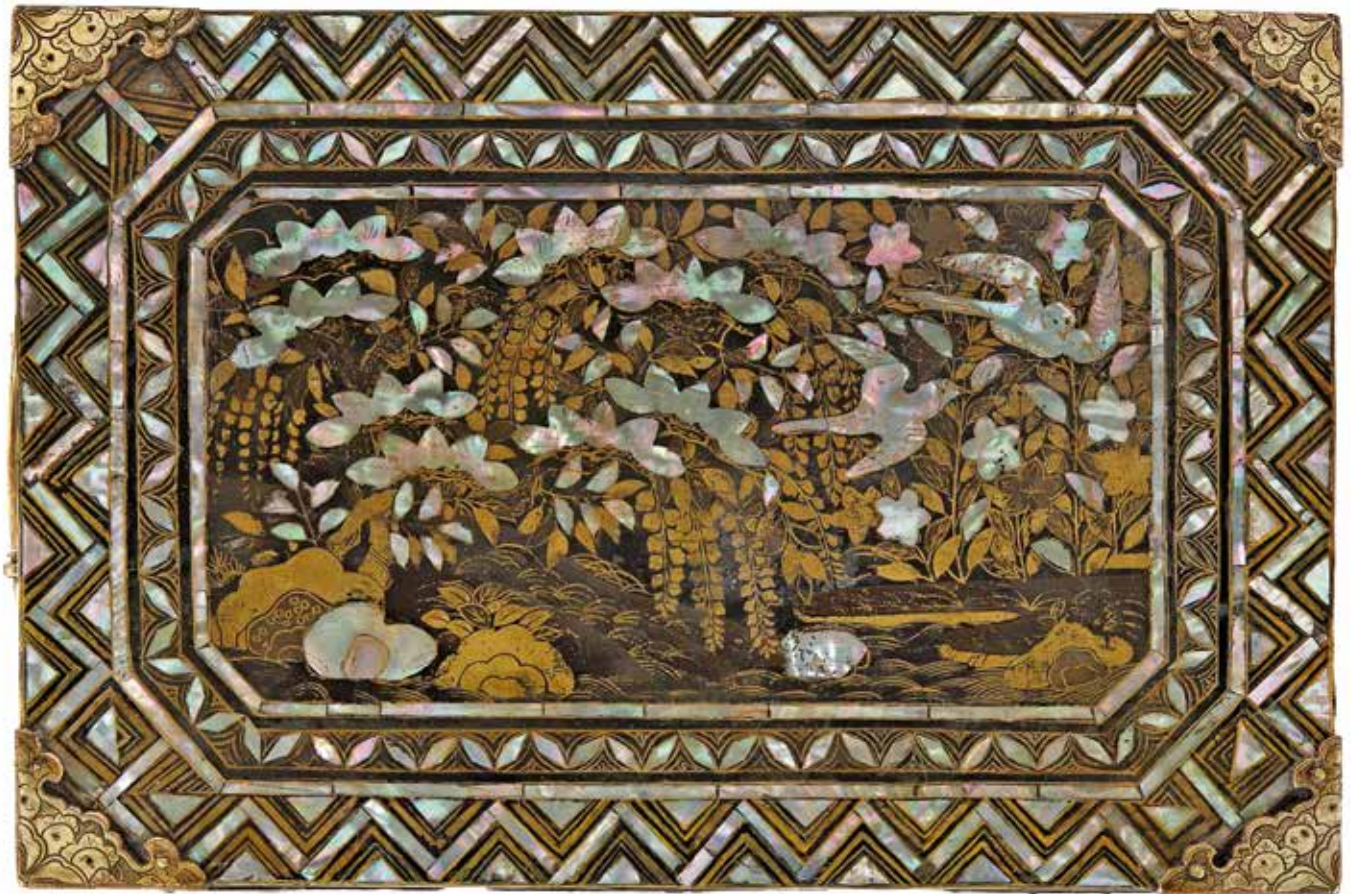
De petits cabinets de table (ou d'estrade) Namban comme celui-ci étaient utilisés pour ranger des objets précieux, tels des bijoux. Ils étaient fabriqués selon des modèles européens afin de répondre à l'appétence des Portugais pour les objets en nacre tels que ceux produits au Gujarat, dans le nord de l'Inde.

Contrairement aux écriitoires à abattant, les cabinets de table de cette production sont assez rares et datent invariablement de la fin du XVIe 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 ➤ HC

¹ Parmi la vaste bibliographie sur les laques Namban, voir Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990; Oliver Impey, « Namban Lacquer for the Portuguese Market », *Oriental Art*, 46.3, 2000, pp. 42–47; Oliver Impey, Christiaan Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005; Alexandra Curvelo, « Namban Art: what's past is prologue », in Victoria Weston (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78; et Teresa Canepa, *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 Wilfried Seipel (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 Oliver Impey, Christiaan Jörg, *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.



081. WRITING CASE (VENTÓ)

Black lacquer, wood, gold, mother-of-pearl,
ray skin and gilt copper
Japan, Momoyama period (1573–1603)
Dim.: 28.0 × 25.0 × 38.0 cm
F1184

Provenance: Private collection, England

Rare and important Momoyama, black lacquered *Cryptomeria* wood, *ventó*, of gilt (*maki-e*), mother-of-pearl inlays (*raden*) and ray skin (*same*) decoration.

Defined by a door enclosing three inner drawers, this type of writing case is unique amongst Asian furniture types produced for exporting to Europe, as its prototype is of Oriental rather than European origin.

These small furniture pieces designed for storage, became known in Portuguese as *ventó*, from the Japanese word *bento*. Nonetheless, according to the first Japanese-Portuguese dictionary, the *Vocabulario da lingua de Iapam*, organised and published by Jesuit priests in 1603, the Japanese *bento* was, and still is, a lunch box. In reality the original model for the *ventó* is known as *kakesuzuri-bako*, literally 'portable writing box' which, when featuring a main side-door and secure strongbox-type fittings is named *dansu*, or 'ship's chest with drawers': a case for storing seals (writing instruments) and valuables (coins and money) with a single hinged front door, usually set with complex metal fittings¹.

The most relevant aspect of the present *ventó*, and the one that confers it its *uniquum* character, is the latticed decorative pattern of polished ray skin (*same*) framing mother-of-pearl inlaid, lacquered and gilt decorative panels. This Japanese production for the European market, known as *Namban*, dates from the last decades of the 16th to the first decades of the 17th century. The term *Namban*, from *Nanban-jin*, literally 'Southern Barbarians', referred to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who arrived in Japan throughout the 16th and 17th centuries. It is also commonly used to define a group of lacquered objects and other Japanese wares, made for either the home market or for export, that combined local techniques, materials and motifs with Western tastes, styles and shapes.

Common in the Momoyama and early Edo periods, the refined gold decoration applied to this writing case, is known as *maki-e*,

¹ See: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbon, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15, ref. pp. 136–149.

081. CABINET «VENTÓ» NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, or, nacre, peau de raie et cuivre doré
Japon, période Momoyama (1573–1603)
Dim. : 28,0 × 25,0 × 37,5 cm
F1184

Provenance: Collection privé, Angleterre

Rare et importante boîte Momoyama, en cryptoméria recouvert de laque noire (*urushi*), décorée d'or (*maki-e*) avec marqueteries en nacre (*raden*) et application de peau de raie (*same*).

Ce meuble comporte des tiroirs intérieurs et représente un cas unique au sein des pièces de mobilier produites en Asie pour le marché européen en raison de sa forme, d'origine asiatique et non occidentale. Il se démarque par ailleurs des autres objets de sa typologie par l'usage de la peau de raie dans la décoration.

Ces petits meubles de rangement présentant cette forme et cette fonction sont appelés « *ventó* » en portugais, mot qui vient du japonais « *bentó* ». Cependant, selon la définition du premier dictionnaire japonais-portugais, le *Vocabulario da Lingoa de Iapam* publié en 1603, le terme japonais « *bentó* », désignait, et désigne encore, une boîte à déjeuner. En réalité, le mot japonais utilisé pour désigner le *ventó* est « *kakesuzuri-bako* », qui signifie littéralement « boîte-écritoire portable » ; quand il comporte une porte à l'avant et des ferronneries le rendant inviolable comme un coffre-fort, il est appelé « *dansu* », autrement dit « malle de navire à tiroirs ». Il s'agit d'une boîte servant à conserver des outils d'écriture et des titres de valeur (monnaies, argent), munie d'une porte unique articulée par des charnières et souvent agrémentée de ferrures complexes.¹

Le caractère principal et unique de notre *ventó* réside dans sa décoration quadrillée en peau de raie polie (*same*) et panneaux centraux aux ornements laqués et dorés, enrichis de marqueterie en nacre.

Cette production japonaise destinée au marché européen, connue sous le nom de « *Namban* », date du dernier quart du XVIe siècle et des premières décennies du XVIIe. Le terme « *Namban* » vient de « *Nanban-jin* », littéralement « Barbares du Sud », et fait son apparition pour désigner les marchands, missionnaires et marins portugais et espagnols débarqués au Japon aux XVIe et XVIIe siècles ; son acception fut élargie à un groupe d'objets laqués et autres produits fabriqués au Japon destinés aux marchés inté-

¹ Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. 15, ref. pp. 136–149.



literally ‘sprinkled painting’². It is in this period of mutual acculturation that a special export lacquerware group emerges, combining mother-of-pearl inlays with a type of ornamentation known as *hiramaki-e*. It was named *nanban makie* or *nanban shitsugei*³.

While the case front and back panels feature the referred lattice pattern, of almost regular squares set on an inlaid gold-threaded mother-of-pearl (*raden*) grid and black lacquered ground (*urushi*), the sides and top surfaces feature a carpet like decorative design of same and *raden* lattice border, framing del-

rieurs et extérieurs, reflétant un goût occidental et inspirés de modèles européens. Les objets de style Namban produits exclusivement pour l’exportation associent des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais à des formes et styles européens.

La décoration d’or d’un grand raffinement appliquée sur ce cabinet, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « peinture saupoudrée », était courante à la période Momoyama (1568–1600), ainsi qu’au début de la période Edo qui lui succéda.² C’est à cette époque et dans ce contexte d’acculturation mutuelle que surgit une sorte particulière de laque appelée *nanban makie* ou *nanban*

² See: CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and CURVELO, Alexandra, *Nanban Art: what’s past is prologue*, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

³ See: PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990.

² Voir : CANEPA, Teresa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and CURVELO, Alexandra, *Nanban Art: what’s past is prologue*, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

icate black and gilt lacquer panels of foliage, bellflowers — *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*) and orange trees (*Citrus tachibana*) compositions, typical of this export production.

In the interior, set with a wide mother-of-pearl inlaid frieze of continuous pearl pattern (*shippôtsunagi*), it is possible to recognise Japanese arrowroots — *kuzu* (*Pueraria lobata*), on the inner door and orange trees and bellflowers on the drawer fronts.

The finely chiselled and engraved peony and chrysanthemum decorated gilt copper fittings, include corner brackets, hinges, lock escutcheon plates and drawer pull rings.

The present *ventó* belongs to a *Namban* lacquered furniture group known as *samegawa nanban*, characterized by the decorative use of ray skin. As early as 1603, in the *Vocabulário da Lingoa de Iapam*, the term *same* was defined as ray hide used in the decoration of sword hilts and sheaths. The first written references to this particular type of furniture are found in Dutch East India Company (V.O.C.) *facturen* — delivery notes — dated to ca. 1635–1645, in which they are highly praised⁴.

This particular *raden* and *same* group, decorated either by applying the actual cut ray skin or by sprinkling the calcium denticles on the lacquer surface, is among the rarest and most precious. Notwithstanding some asymmetry in the lattice design, the present writing case is unique as no other identical example has so far been recorded. ✎ HC

⁴ See: IMPEY, Oliver; JÖRG, Christiaan J. A., *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 245–247.

shitsugei; destinée à l'exportation, elle associait incrustations de nacre et un type de décoration nommé *hiramaki-e*.³

Les faces avant et arrière de l'objet présentent un échiquier composé de rectangles plus ou moins réguliers de *same*, séparés par un quadrillage de marqueterie en nacre (*raden*), fileté d'or sur fond de laque noire (*urushi*). Les faces latérales et le sommet du cabinet sont ornés d'une décoration en tapis, avec une large bordure en échiquier de *same* et *raden*, entourant un panneau central délicatement laqué en or sur fond noir. Celui-ci arbore une composition végétale typique de ces objets destinés à l'exportation, avec des campanules ou *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*) et des orangers tachibana (*Citrus tachibana*).

La décoration intérieure est formée de larges bordures de marqueterie en nacre comportant la frise caractéristique en perles continues (*shippôtsunagi*), entourant des panneaux. On y reconnaît la vigne japonaise appelée *kuzu* (*Pueraria lobata*) — sur le large panneau de la face intérieur de la porte —, des orangers *tachibana* — sur le tiroir du bas, comportant une serrure indépendante — et des campanules ou *kikyo* sur les deux tiroirs du haut.

Les ferrures sont en cuivre doré et finement ciselées de pivotes et de chrysanthèmes; elles incluent des cornières, des charnières, les platines des serrures intérieure et extérieure, ainsi que les poignées des tiroirs.

Ce *ventó* s'inscrit dans le groupe de pièces de mobilier laqué *Namban* désigné sous le nom de *samegawa nanban*, caractérisé par l'utilisation de la peau de raie.

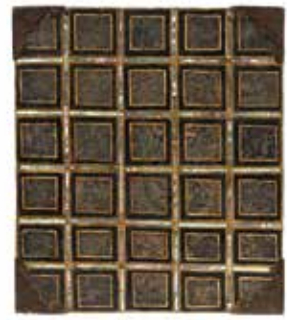
Le terme « *same* » est mentionné dès 1603 dans le *Vocabulário da Lingoa de Iapam*, écrit par des missionnaires jésuites résidant au Japon, pour désigner la peau de raie, utilisée dans la décoration de poignées et de fourreaux d'épées.

Les premières références aux pièces de mobilier *Namban* recourant à la peau de raie datent de vers 1635–1645 et se trouvent dans les *facturen* décrivant le chargement des navires de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales ou VOC; ils faisaient l'objet de grands éloges admiratifs.⁴

Ce groupe spécifique décoré au *same* — soit avec la peau de raie entière, découpée et appliquée, soit à travers le saupoudrage des denticules sur la surface de laque — compte parmi les plus rares et les plus précieux. Notre *ventó* s'inscrit dans cette dernière catégorie et, malgré une certaine irrégularité dans le dessin de l'échiquier (au quadrillage variable), on n'en connaît pas d'exemple comparable. ✎ HC

³ Voir: PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990.

⁴ Voir: IMPEY, Oliver; JÖRG, Christiaan J. A., *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 245–247.



082. NAMBAN WRITING CABINET

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl, cooper and gold
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)

Dim.: 54.0 × 78.0 × 41.7 cm

F1142

Provenance: V.H. collection, Paris

A Namban fall-front cabinet in lacquered wood (*urushi*) modelled after an Iberian prototype, called *contador* in Portuguese and *vargeño* in Spanish.

Fitted in the interior with many drawers of diverse shapes, cabinets of this size were intended for the safe keep of important documents and letters, jewellery and small precious objects, and ranked among the most essential pieces of furniture in early modern European domestic interiors. The hinged front drops down to form a surface for writing.

This type of furniture was essential for European officials, merchants and 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 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

082. COFFRET-ÉCRITOIRE NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre, or et cuivre doré
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)

Dim. : 54,0 × 78,0 × 41,7 cm

F1142

Provenance : Collection V.H., Paris

Cabinet Namban en bois laqué (*urushi*), avec couvercle à rabattre, reproduisant un modèle ibérique de meuble de rangement connu à l'époque sous le nom de « contador » en portugais ou de « vargeño » en espagnol.

Comportant plusieurs tiroirs de différentes formes et dimensions, ces cabinets — ou boîtes-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.

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 des-



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 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

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.

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.

sous; 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 cette production Namban, on ne connaît que de rares exemplaires, comme un bahut (curieusement lui aussi décoré

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* (cat.), Lisbonne, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos 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.



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.

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

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.º 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 évaporation du mercure, donnait une surface dorée qu'il fallait alors brunir pour lui conférer plus d'éclat. Elle était ensuite laquée de noir pour dessiner le motif en écailles. L'étape finale consistait

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.

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

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.

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 ferures : 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 Sud »), d’origine chinoise, fait son apparition pour désigner les

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.



export only, commonly combine Japanese techniques, materials and motifs with European styles and shapes, the present object being a valuable testimony of such production.

At present, no other Namban piece is known with gilded copper sheets decorated with a lacquered fish scale pattern such as the present piece, thus being a remarkable document of a taste at the same time refined yet overly ostentatious, a choice which in fact perfectly depicts the manners of the Portuguese in Asia during this period of the so-called Maritime Discoveries and Expansion. ✂ HC

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. ✂ HC

083. NAMBAN CHEST

Black lacquered and gilt wood, mother-of-pearl,
gilt copper fittings
Japan, Momoyama to Edo transition, ca. 1580 – 1620
Dim.: 46.5 × 69.5 × 37.5 cm
F1248

Provenance: Private collection, Lisbon

This Japanese made, black lacquered (*urushi*) chest is characterised by dense gilt decoration (*maki-e*) with delicate mother-of-pearl inlaid ornamental motifs (*raden*). Its gilt copper fittings (*kazarikanagu*), finely chiselled with floral motifs on a punctured ground, known as 'fish roe' (*nanakoji*), include a scalloped lock escutcheon (*aimaita*) and its latch, of peonies, or *botan* (*Paeonia suffruticosa*) and zoomorphic heads decoration, corner pieces of Japanese arrowroot, or kudzu (*Pueraria lobata*), with its characteristic foliage and tendrils, hinges of Japanese cherry blossom or *sakura* (*Prunus sp.*) and two side handles. Similarly to earlier lacquered Namban furniture, its features large decorative panels framed by narrow borders of Namban tendril motifs (*karacusa*).

On the frontal elevation a dense foliage composition of Empress Trees or *kiri* (*Paulownia tomentosa*) from which stands out a pair of Japanese Green Pheasant or *kiji* (*Phasianus versicolor*). On the cover, a similar arrangement with two birds, most likely alluding to a marital union, a symbolic reference common to many export chests, flying amongst flowers and Empress Trees.

The back panel features a composition of Bottle Gourd or *hisago* (*Lagenaria siceraria*), and the lateral elevations depictions of flowering trees including Japanese maple or *momizi* (*Acer palmatum*) and shrubby bush clove or *hagi* (*Lespedeza bicolor*). Once raised, the inner cover displays a delicately ornamented surface of golden Bottle Gourds, with their distinctive fruits that clearly contrasts with the plain black lacquered chest interior.

This sophisticated gilt decoration applied to the whole chest surface, known as *maki-e*, literally 'sprinkled paint', was common

083. COFFRE

Bois recouvert de laque noire, décoré d'or, d'incrustations
en nacre et ferrures en cuivre doré
Japon, périodes Momoyama et Edo, vers 1580 – 1620
Dim.: 46,5 × 69,5 × 37,5 cm
F1248

Provenance: Collection privée, Lisbonne

Ce coffre en bois recouvert de laque noire (*urushi*) est décoré d'or (*maki-e*) et d'incrustations en nacre (*raden*).

Ses ferrures (*kazarikanagu*) en cuivre doré, finement ciselées de motifs floraux sur fond gravé d'« œufs de poisson » (*nanakoji*), incluent la platine de la serrure (*aimaita*) et son loquet, découpés et ornés de pivoines arbustives ou *botan* (*Paeonia suffruticosa*) et de têtes d'animaux, les cornières décorées de vigne japonaise ou *kuzu* (*Pueraria lobata*), avec ses feuilles caractéristiques et ses vrilles, les charnières de la face arrière, garnies de fleurs de cerisier du Japon ou *sakura* (*Prunus sp.*).

À l'image du mobilier laqué Namban plus lointain, la décoration de ce coffre est formée de grands panneaux encadrés de fines bordures se déroulant le long des arêtes, garnies de vrilles Namban (*karacusa*).

Sur la face avant, on reconnaît un couple de faisans du Japon ou *kiji* (*Phasianus versicolor*) au milieu de paulownias ou *kiri* (*Paulownia tomentosa*). Le couvercle arbore aussi deux oiseaux — en signe d'union matrimoniale, puisqu'un grand nombre de ces objets conçus pour l'exportation étaient fabriqués pour ce type d'occasions — volant au milieu des fleurs, parmi lesquelles on aperçoit également des paulownias.

Tandis que la face arrière est ornée de plantes grimpantes de calebassier ou *hisago* (*Lagenaria siceraria*), les faces latérales présentent des arbres fleuris, dont l'érable du Japon ou *momizi* (*Acer palmatum*) et le trèfle du Japon ou *hagi* (*Lespedeza bicolor*).

Lorsqu'on le soulève, le couvercle révèle son revers décoré de plantes grimpantes de calebassier avec leurs fruits d'or, qui





in Japan during the Momoyama Period (1568–1600) as well as in the early Edo Period that ensued.¹

It is in this period, and in its mutual acculturation context, that a specific type of export lacquer emerges, combining mother-of-pearl inlays with decorative motifs known as *hiramaki-e*, referred to as *nanban makie* or *nanban shitsugei*. *Nanban*, or *Nanban-jin* (literally ‘Southern Barbarian’), is a Japanese expression, derived from Chinese, that described the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors that landed in Japan in the 16th and 17th centuries. The expression became synonymous of the lacquers, and other goods commissioned in Japan, both for the internal market or for exporting, that reflected Western taste by copying European prototypes such as the present chest.

Lacquered *Nanban* objects, produced exclusively for exporting, combine Japanese techniques, materials and decorative motifs with European styles and shapes. Introduced in Japan by the Portuguese, these widely replicated domed chests were produced in a variety of sizes.² Often composed of smaller decorative panels separated by broad geometric borders, the rarest amongst them feature large single decorative compositions, such as is the case with the chest herewith described.

Similar examples can be found at Schloss Fasanerie, Fulda (inv. DAS M91), at Národní Muzeum, Prague (inv. 20611), whose collection includes a closely related casket (37.0 × 70.2 × 46.5 cm), and, albeit a smaller example (29.0 × 43.0 × 25.0 cm) with silver fittings, at the Museu Nacional de Arte Antiga, in Lisbon (inv. 98 Cx).³ HC

¹ See: Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016; Alexandra Curvelo, ‘Nanban Art: what’s past is prologue’, in Victoria Weston (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

² See: Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 147–158.

³ See: Maria Helena Mendes Pinto (éd.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990, p. 57, cat. 58.

s’étendent sur toute la surface concave, contrastant avec le reste de l’intérieur de l’objet, entièrement recouvert de laque noire.

La décoration d’or d’un grand raffinement appliquée sur ce coffre, 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.¹ C’est à cette époque d’acculturation mutuelle 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 sur-nomme *nanban makie* ou *nanban shitsugei*.

Nanban, 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 débarquent au Japon aux XVIe et XVIIe siècles. *Nanban* 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, comme c’est le cas de ce coffre. Les objets en laque de style *Nanban*, produits exclusivement pour l’exportation, associaient des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais à des styles et des formes européennes. L’une des formes les plus courantes était précisément les coffrets à couvercle bombé et les coffres de plus grande taille, typologie amenée par les Portugais au Japon et reproduite sur place.²

La décoration de ce type de coffre est habituellement formée de panneaux séparés par de grandes bordures géométriques. Les pièces présentant un panneau par face, comme celle-ci, sont plus rares. On trouve des exemplaires similaires, par exemple, au Schloss Fasanerie, à Fulde (inv. DAS M91), ou au Musée Naprstek (Národní Muzeum), à Prague (inv. 20611) qui possède une pièce très semblable à la nôtre (37,0 × 70,2 × 46,5 cm). La collection Barros e Sá du Musée national d’Art ancien de Lisbonne (inv. 98 Cx) inclut un coffret plus petit (29,0 × 43,0 × 25,0 cm) orné de ferrures en argent.³ HC

¹ Voir Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, Londres, Paul Holberton publishing, 2016; et Alexandra Curvelo, « Nanban Art: what’s past is prologue », in Victoria Weston (éd.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

² Voir Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 147–158.

³ Voir Maria Helena Mendes Pinto (éd.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisbonne, Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990, p. 57, cat. 58.



— PORTUGAL IN THE 17TH AND 18TH CENTURIES

Following the succession crisis of 1580, triggered by the disappearance of King D. Sebastião (1557–1578) in the battle of El-Ksar el Kebir in Morocco, Philip II of Spain was recognized by the 'Cortes de Tomar' in 1581 as King of Portugal, being as he was the closest legitimate relative of the young Sebastião, becoming Filipe I of Portugal (r. 1581–1598).

During the so-called Iberian Union (1580–1640), the domains of this new empire became one of the largest in all of history, comprising territories scattered all over the world. However, the Portuguese Empire suffered a considerable economic decline, being involved in Spanish conflicts that had been going on since 1568 and the Eighty Years' War, with England, France and the Netherlands. After the defeat of the so-called 'Invincible Armada' in 1588, a considerable growth of a more global maritime trade takes place, with the Dutch taking a local conflict to the Spanish seafaring domains.

The Portuguese Empire, lacking autonomy and mainly consisting on coastal occupation vulnerable to conquest, became an easy target, leading to the loss of territories in Asia and Brazil, and to military confrontations at the trading posts on the West African coast.

From 1630 onwards, during the reign of Philip III, the situation led to a growing displeasure with the Spanish authorities in Portugal. The recent, numerous wars promoted by the Habsburgs against the Netherlands (Thirty Years War) and England, for example, with very significant losses to Portuguese colonial possessions, led to the Restoration of the Portuguese Independence in 1640 and to the restitution of the old alliance between Portugal and England.

After the Restoration, and while some territories had been recovered, the Portuguese Empire was heavily diminished, not unlike the commerce with Asia. Portugal then turned its attentions to his Atlantic domains, increasing the maritime and commercial connections between Europe, Africa and America, turning Brazil into the main source of wealth of the realm, with sugar reaching the top position in Portuguese economy.

In the first decades of the eighteenth century, gold and diamonds were at the base of the various Brazilian expeditions organized by so-called 'Bandeirantes' (Portuguese settlers and fortune hunters mostly from São Paulo). Its success allowed for a considerable enrichment of the Portuguese crown, which charged a fifth of all the wealth extracted from the earth, fomenting the colonization and development of the Brazilian hinterland.

Portugal once again experienced a period of great prosperity, as may be seen from the extreme opulence of the court of João V (1706–1750), who ruled as absolute king at the head of a monarchy based on a univocal, strong character of royal power.

The riches that poured into Portugal allowed the king to surround himself with his court and to elevate it to one of the richest in Europe. Descriptions of banquets are known where the novelties of the time were all present, from coffee and chocolate to tobacco snuff, which took place at the court, alongside poetry sessions, music, theatrical representations and public spectacles such as opera or the much-celebrated bullfights. Thanks to Brazilian gold and diamonds, and also to the commerce in tobacco, sugar, slaves, wine and salt, D. João V was able to attract foreign artists to his court, mainly Italians, and build monuments in the Baroque style of the time such as the Library of the University of Coimbra, the Royal Building of Mafra (convent, basilica and palace), the Patriarchal Church in Lisbon or the famous Chapel of St. John the Baptist, with which the king enriched the Church of São Roque, both major symbols of the significant relationships which he re-established with the Holy See, enriching the patrimony of the churches and other institutions under royal patronage. ✍

— LE PORTUGAL DES XVIIIE ET XVIIIIE SIÈCLES

La disparition de Dom Sebastião (r. 1557–1578) lors de la bataille de Ksar El Kébir sans laisser de descendant entraîna en 1580 une crise de succession. Felipe II d'Espagne, parent légitime le plus proche du souverain, fut reconnu roi de Portugal par les Cortes de Tomar et prit le nom de Filipe I de Portugal (r. 1581–1598).

Durant la période que l'on désigna comme l'Union Ibérique (1580–1640), le nouvel empire ibérique occupait le territoire le plus vaste de l'Histoire, regroupant des domaines éparpillés aux quatre coins du monde. Toutefois, l'Empire Portugais connut un déclin économique considérable en raison des conflits espagnols avec l'Angleterre, la France et les Pays-Bas, qui remontaient à l'année 1568 et à la Guerre de Quatre-Vingts Ans. Après la défaite de l'Invincible Armada en 1588, on assista à une forte expansion du commerce maritime qui conduisit les Hollandais à transposer la lutte locale aux domaines espagnols d'outre-mer.

L'Empire Portugais, qui n'était pas autonome et reposait avant tout sur une occupation littorale, vulnérable à la conquête, représentait une cible facile — il perdit rapidement des territoires en Asie et au Brésil, tandis que ses comptoirs commerciaux de la côte occidentale africaine étaient menacés par des conflits.

À partir de 1630, sous le règne de Filipe III de Portugal (Felipe IV d'Espagne), le mécontentement ne cessa d'augmenter. Les nombreuses guerres menées au cours des années précédentes par la Maison de Habsbourg contre les Pays-Bas (Guerre de Trente Ans) et l'Angleterre par exemple, cause d'importantes pertes dans les domaines portugais, conduisirent en 1640 à la Restauration de l'Indépendance portugaise et à la réaffirmation de l'ancienne alliance luso-anglaise.

Après la Restauration, et en dépit de la récupération de certains des territoires perdus, l'Empire Portugais se retrouva diminué, ce qui entraîna naturellement une réduction du commerce avec l'Asie. Le Portugal se concentra alors sur ses domaines atlantiques, renforçant la liaison maritime et commerciale entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Le Brésil devint la principale source de richesse du royaume, avec le sucre en produit-phare de l'économie portugaise.

Durant les premières décennies du XVIIIe siècle, l'or et les diamants suscitèrent plusieurs expéditions brésiliennes organisées par les *Bandeirantes*. Le succès qu'ils rencontrèrent occasionna l'enrichissement de la couronne lusitane, qui percevait le cinquième de toutes les richesses extraites, et encouragea la colonisation et le développement du territoire brésilien.

Le Portugal connut alors une nouvelle période de grande prospérité, manifeste dans l'opulence extrême affichée sous le règne de Dom João V (r. 1706–1750) — roi absolu d'une monarchie fondée sur le caractère unique et suprême du pouvoir royal.

Les richesses qui arrivaient au royaume permirent au roi de s'entourer d'une cour qui comptait parmi les plus fastueuses d'Europe. Nous sont parvenues des descriptions de banquets prodigieux en nouveautés de l'époque — comme le café, le chocolat et le tabac à priser —, d'une cour qui assistait à des séances de poésie, de musique, de représentations théâtrales, ainsi qu'à des spectacles publics comme l'opéra ou les célèbres corridas. Grâce à l'or, aux diamants et au commerce du tabac, du sucre, des esclaves, du vin et du sel, Dom João V fit venir des artistes étrangers, notamment des Italiens, et construire des monuments dans le style baroque de l'époque — citons ainsi la Bibliothèque de l'Université de Coimbra, l'ensemble architectural royal de Mafra (couvent, basilique et palais) ou encore l'église Patriarcale à Lisbonne et la célèbre chapelle de Saint-Jean-Baptiste dont le monarque para l'église de São Roque à Lisbonne. Ces deux dernières entreprises représentent d'importants symboles des rapports que Dom João V noua avec le Saint-Siège, le conduisant à enrichir les trésors des églises et les fonds d'autres institutions sous l'égide de la couronne. ✎

084. FRUIT DISH

Silver

Western Europe, 17th century or later

Dim.: 37,8 × 38,0 × 4,0 cm

Weight: 114,0 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.



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

084. PLAT À FRUITS

Argent

Europe occidentale, XVIIe siècle ou époque postérieure

Dim.: 37,8 × 38,0 × 4,0 cm

Poids: 114,0 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

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'argenterie, 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 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'argenterie ancienne, et notamment l'argenterie portugaise du XVIe siècle, qui occupait

¹ Voir Hugo Xavier, « *Propriedade Minha* ». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, p. 324.

² À propos de Raimundo Pinto, voir Hugo Xavier, « *Propriedade Minha* ». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 141–158.



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 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

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'argenterie 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 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 l'aile ; 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 préalable-

¹ See Hugo Xavier, 'Propriedade Minha'. *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, p. 324.

² On Raimundo Pinto, see Hugo Xavier, '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 Hugo Xavier, 'Propriedade Minha'. *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 25–92.

³ À propos des activités de collectionneur de Dom Fernando II, voir Hugo Xavier, « *Propriedade Minha* ». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 25–92.

⁴ À propos de cette campagne photographique, voir Hugo Xavier, « *Propriedade Minha* ». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 93–114.

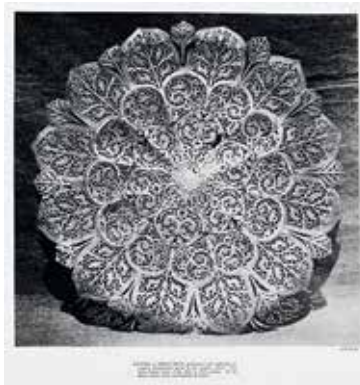


Fig. 1
Charles Thurston Thompson, *Fruit dish, Palace of Necessidades, Lisbon, 1866; albumen print with printed label (55,0 × 47,0 cm)*. Victoria and Albert Museum, London, inv. 58563.
Charles Thurston Thompson, *Plat de fruits, Palais des Necessidades, Lisbonne, 1866; à l'albumine avec étiquette imprimée (55,0 × 47,0 cm)*. Victoria and Albert Museum, Londres, inv. 58563.



Fig. 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.
«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.

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: '*Salver, or fruit-tray, perforated with arabesque ornament, honeysuckle-points in the margin; silver. Probably Indian work of the 16th or 17th 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

ment préparée par le conservateur du musée, John 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*

⁴ On this photographic campaign, see Hugo Xavier, '*Propriedade Minha*'. *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, pp. 93–114.

⁵ Voir Hugo Xavier, «*Propriedade Minha*». *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra, Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022, p. 114.

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 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 faïence 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

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'argenterie 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.

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 sou-

⁵ See Hugo Xavier, '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, 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 *Catalogo dos bens mobiliarios existentes no Real Palacio das Necessidades pertencentes á herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que hão de ser vendidos em leilão*, Lisboa, Typ. e Lith. a vapor da Papelaria Progresso, 1892. On this auction, see Hugo Xavier, '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.

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 *Catalogo dos bens mobiliarios existentes no Real Palacio das Necessidades pertencentes á herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que hão de ser vendidos em leilão*, Lisbonne, Typ. et Lith. à vapeur de la Papelaria Progresso, 1892. À propos de cette vente aux enchères, voir Hugo Xavier, « 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).



amongst other, mostly 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 faïence 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.

⁹ Centro Português de Fotografia, Lisboa, Fotografia Alvão, Depósito Geral, 18199 (glass negative).

dées 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’argenterie 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 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

The manufacturing techniques are unusual for Asian or European produced silverware dating from before the late eighteenth 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 *ferronneries* 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

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 XVIIe 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 ferronneries 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 technique, notamment les anses aux formes

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 Hugo Miguel Crespo, *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 Hugo Xavier, *'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 XVIIe et conservé aujourd'hui au Musée de São Roque / Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisbonne (inv. OR 392) — voir Hugo Miguel Crespo, *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 Hugo Xavier, « *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.

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 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. ✂ HC

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'argenterie portugaise du XVIe, rivalisant avec celui de la couronne. ✂ HC



085. A FOOTED DISH (TAZZE)

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.

085. PLAT SUR PIED

Argent

Portugal, Lisbonne, seconde moitié du XVIe 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 of 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*

¹ See: Hugo Miguel Crespo (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 XVIe et XVIIe 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'argenterie portugaise maniériste de la seconde moitié

¹ Voir Hugo Miguel Crespo (éd.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de (1500–1700). Prata, madrepérola, e porcelana*, Lisbonne, AR-PAB, 2018, pp. 68–69.





decoration 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. ✎ HC

² See: José Marques Baptista, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres*, Oporto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2007, p. 8, cat. 3.

du XVI^e siècle. Finement ciselée, sa décoration maniériste aux motifs 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'argenterie 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'argenterie 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. ✎ HC

² Voir José Marques Baptista, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2007, p. 8, cat. 3.



086. PAIR OF CANDLESTICKS

Silver

Portugal, 17th century, later 1713 inscription

Height: 15.5 cm

Weight: 550.0 g

B271

Inscription: 'Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi Pater Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec asaPi,enti,b,9 et; Pruden[ti]b9, et Reuelasti, e a Parbuli,s¹

Rare pair of solid silver 17th century (c. 1665) Portuguese candlesticks, the square base rising onto two circular pad discs separated from the shaft by a prominent ring.

The faceted octagonal shaft is extended by a link of three plain ring sections defined by raised edges, finishing in a plain lip cylindrical candleholder cup.

Erudite pieces of exceptional quality, these candle stands follow a Portuguese classical stylistic model, in the taste of the 'estilo chão' (a 'plain and simple' style, adopted in Portugal from the mid-16th century), which adopted a purified language that favoured shape in detriment of decoration, therefore enabling the domain of well-defined volumes and plain surfaces, purged from decorative excess. This aesthetic current, directly affiliated to the Mannerist principles adopted during the 17th century, reflected directives emerged from the Council of Trent that demanded the eradication of 'all impurity and lewdness lure', excluding all unnecessary ornamentation in either secular or religious artefacts.

In this instance the silversmith underlined the bare, balanced and austere character of the objects, in which prevail the plain surfaces defined by delicate turned appointments, and the clear geometric shapes, thus reaching an extraordinary and successful equilibrium.

The absence of hallmarks in Portuguese silver objects is common in this period. This practice will be radically altered in the Baroque period, when King Pedro II (r. 1683–1706) decrees the obligation of marking silver pieces, in an attempt at controlling the quality of raw materials and the standards of practice for the profession (1688).

086. PAIRE DE CHANDELIERS

Argent

Portugal, XVIIe siècle, inscription postérieure 1713

Hauteur : 15,5 cm

Poids : 550,0 g

B271

Inscription : «Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi Pater Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec asaPi,enti,b,9 et; Pruden[ti]b9, et Reuelasti, e a Parbuli,s. »¹

Rare paire de chandeliers portugais du XVII^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 ornementation accessoire.

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'argenterie portugaise ne comportent pas de poinçon. Cette coutume se modifia par la suite à la période baroque, sous le règne de Dom Pedro II, lorsque le monarque obligea les artisans à imprimer un poinçon sur leurs pièces, afin de contrôler simultanément la matière-première et le métier (1688).



This pair of candlesticks summarize the relationship between the inscribed message and the purpose for which they are destined. Most probably commissioned as secular objects, they were later adapted to a religious context by the sacralization of their use, as attested by the Castilian inscription [*Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713*], the year corresponding to their reusing in the cult of the Holy Sacrament.

Considerably reinforced by the Council of Trent, which redefined Communion as of triumphal importance, the devotion to the Holy Sacrament called for Fraternities and Brotherhoods, specifically created for its glorification, which would commission paintings, altarpieces, vestments and gold and silver pieces to decorate their chapels and altars.

In addition to the dating and the allusion to the Holy Communion, the engraved inscription transcribes a psalm of Saint Matthew (Chap. 11, vers. 25: *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*)¹, reinforcing their religious character.

In order to ensure that the free, cursive writing inscription fitted in the available space, it was necessary for the engraver to abbreviate some of the words.

The use of the Castilian language in a period post Restoration of Independence from Spain, can be explained by the cultural links that were maintained between the two countries, albeit the total political separation. Both languages, Portuguese and Castilian, were often used in literature, a fact that should not surprise, considering that many courtiers, magistrates and clergyman, the social groups that had access to culture, had attended the General Studies in Salamanca or Alcalá, and were connected to Spain by intellectual and friendship ties².

Formally this pair of candlesticks is associated to other contemporary pieces, namely eight silver sticks, converted to incense

Le message écrit sur ces chandeliers est en relation directe avec la fonction qui leur était attribuée. Il s'agirait apparemment d'une commande à caractère civil, dont les pièces auraient postérieurement été adaptées au contexte religieux à travers leur usage sacralisé, comme le signifie l'inscription en castillan [*Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713*] — l'année mentionnée correspondrait à leur application au culte du saint sacrement. La ferveur dévotionnelle avait connu une recrudescence avec le Concile de Trente, qui attribue à l'eucharistie un caractère véritablement triomphal. Dédiées à l'exaltation du saint sacrement, de nombreuses confréries et congrégations portugaises virent alors le jour; elles commandaient des peintures à l'huile, des retables en bois taillé, de pièces de paramentique et d'orfèvrerie pour décorer les chapelles et les autels sous le signe de l'eucharistie.

Outre la date et la mention au saint sacrement, les chandeliers portent la transcription d'un psaume de Saint Matthieu (Chap. 11, vers. 25: *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*)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

On retrouve une configuration formelle, matérielle et stylistique analogue dans un ensemble d'objets de la même époque,

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.

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.



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 inventory⁵.

An identically shaped pair, albeit with no inscription other than an engraved flower urn on each angle of the base, was shown at the exhibition 'A Ourivesaria Portuguesa e os Seus Mestres' at Oporto's Soares dos Reis Museum in 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 [*De[el]*] 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. ✎

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 1661–1665⁴. On sait du reste qu'ils ont été fabriqués par l'orfèvre Francisco Luís Pinheiro, de Guimarães, qui «*exécuta et restaura pour la Collégiale, à l'époque où était 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, [*De[el]*] 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. ✎

³ Inscription: 'SOVSA POR CONTA DA FÁBRICA, ANNO 1665, (...)'. Cf.: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisbon, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35/42.

⁴ See: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALO 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, VASSALO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisbon, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35/42.

⁴ Voir: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisbon, 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.

— Gadrooned Silver Salvers

Gadrooned silver salvers, generally of wide concave segments, appear in the late-16th or early-17th century and remain fashionable until the first decades of the 18th century, beyond the reign of King D. Pedro II (1683–1706) and into that of his son D. João V (1706–1750), surviving as a reminiscence of ancient Roman models.

Their aesthetic appeal, resorting to the adoption of smooth, plain surfaces rhythmically defined by the symmetry of repetition, reflects options defined by a contemporary artistic current that argued for the simplicity of shape in detriment of profuse and exuberant Baroque decoration.

The plain beauty of these salvers is uniquely based on their shape — robust, sober and smooth, and in the interaction between these aesthetics and the diffused light reflections of their concave segments, giving these pieces an unusual artistic quality that would be hidden by unnecessary or superfluous ornamentation.

This same matrix was adopted in the production of other typologies such as bowls, wine tasters and water basins, equally manufactured without any added unnecessary decorative elements, valuing uniquely the beauty of their sobriety and the diffuse reflection of their silvery sheen, the characteristics that provide them with their truly uniqueness. ✍

— Plats à Godrons

Les plats à godrons, pourvus habituellement de godrons larges, apparaissent à la fin du XVIe, début du XVIIe siècle, et sont fabriqués jusqu'aux premières décennies du XVIIIe, sous le règne de Dom Pedro II (1683 – 1706).

Ils sont inspirés d'anciens modèles romains et leur principe esthétique repose sur le jeu de surfaces lisses rythmiquement marquées par les godrons, selon l'un des deux courants artistiques en vigueur à l'époque qui favorisait la forme — contrairement à l'autre tendance où primait l'abondance et l'exubérance baroque des ornements.

La beauté de ces plats réside dans leur forme marquée, sobre et lisse, alliée au jeu des volumes mis en valeur par les reflets lumineux des godrons concaves. Ces pièces, dotées d'une grande dignité plastique, rendent inutile toute ornementation qui ne ferait qu'estomper ou dissimuler la pureté de leur contour.

Ce motif existe sur d'autres objets, comme des écuelles, des taste-vin ou des bassines pour se laver les mains — des pièces toutes dépourvues d'ornements afin de rehausser leur sobre beauté plastique et l'irradiation de la lumière sur l'argent, d'où se dégage une singulière magnificence. ✨

087. SALVER

Silver

Portugal, 17th — early 18th century

Unmarked

Diam.: 37.0 cm

Weight: 828.0 g

B244

Identical examples: Sousa, Gonçalo Vasconcelos e, 'Pratas Portuguesas em Coleções Particulares: séc. XV ao séc. XX', Editora Civilização,

Oporto, pp. 66–69, figs. 16, 17, pp. 100, 105, figs. 33–35.

Certificate of Authenticity: Sofia Ruival and Henrique Braga.

087. PLAT À GODRONS

Argent

Portugal, XVIIe ou début du XVIIIe siècle

Non poinçonné

Diam. : 37,0 cm

Poids : 828,0 g

B244

Exemplaires identiques : Sousa, Gonçalo Vasconcelos e, «Pratas

Portuguesas em Coleções Particulares: séc. XV ao séc. XX», Editora

Civilização, Porto, pp. 66–69, figs. 16, 17, pp. 100, 105, figs. 33–35.

Certificat d'authenticité : Sofia Ruival et Henrique Braga.

Gadrooned Portuguese silver salver.

The twenty spiraled segments centred by a plain circular roundel within a ribbed rim. Light hammered decoration.

This type of spiraled segment salvers are particularly rare within the group of surviving pieces of this period.

The legal obligation to hallmarking silver and gold artifacts is reintroduced in Portugal during the reign of D. Pedro II (Regent 1668–1683/Reigned 1683–1706), following approximately 100 years of Habsburg Monarchs on the Portuguese throne and the ensuing Independence Wars. This legal requirement was implemented gradually throughout the country, what explains the fact that many pieces of the period do not present either maker or city marks, as it is the case with the present salver. ✍

Plat en argent portugais décoré de vingt godrons.

La décoration est martelée en godrons concaves disposés en spirale et distribués à partir du centre. Le médaillon central est lisse et délimité par un pourtour relevé.

De même que les taste-vin, ce type de plat à godrons en spirale est particulièrement rare.

La réintroduction de l'obligation de poinçonner les objets en or et en argent se produit pendant le règne de Dom Pedro II, après l'occupation philippine, de manière progressive dans le temps et dans l'espace territorial. C'est la raison pour laquelle de nombreuses pièces de cette période ne comportent pas de poinçon d'orfèvre ni de communauté municipale, comme c'est le cas de cette pièce. ✍



088. SALVER

Portuguese silver, 17th – 18th century
Oporto City Mark
Unidentified Makers Mark A/VR
Diam.: 34.0 cm
Weight: 541.0 g
B200

Certificate of Authenticity: Sofia Ruival and Henrique Braga.

088. PLAT À GODRONS

Argenterie portugaise, transition XVIIe – XVIIIe siècle
Poinçon de la communauté de Porto
Poinçon d'orfèvre de Porto non identifié A/VR
Diam. : 34,0 cm
Poids : 541,0 g
B200

Certificat d'authenticité : Sofia Ruival et Henrique Braga.

Gadrooned Portuguese silver salver.
The twenty-six reverse grooved equal sized sections centered
by a circular raised plain roundel framed by a ribbed rim. ✍

Plat à vingt-six godrons en argent portugais.
Son centre est lisse et entouré d'un pourtour repoussé, lisse.
Le rebord découpé définit les godrons concaves, cannelés, disposés
autour du centre. ✍



089. SALVER

Silver

Portugal, Santarém, 17th – early 18th century

Makers Mark AM

Diam.: 27,5 cm

Weight: 337,0 g

B201

Identical examples: Almeida, Fernando Moitinho de, 'Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)', IN – CM, 1995, S1, S26.

Certificate of Authenticity: Sofia Ruival and Henrique Braga.

Gadrooned Portuguese silver salver.

The fourteen sharply reverse grooved equal sized sections surrounding a circular raised roundel framed by a ribbed rim. Engraved ownership mark SVR°. ↙

089. PLAT À GODRONS

Argent

Portugal, Santarém, XVIIe ou début du XVIIIe siècle

Poinçon d'orfèvre AM

Diam. : 27,5 cm

Poids : 337,0 g

B201

Exemplaires identiques : Almeida, Fernando Moitinho de, « Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887) », IN – CM, 1995, S1, S26.

Certificat d'authenticité : Sofia Ruival et Henrique Braga.

Plat en argent portugais, orné de quatorze godrons cannelés et disposés autour du centre.

Le médaillon central est lisse et repoussé, entouré d'un pourtour convexe. Il porte le monogramme de son propriétaire, SVR°, gravé en son centre. ↙



090. A LARGE GADROONED SILVER SALVER

Portuguese silver, 17th / 18th century
 Lisbon Municipal assay-mark and maker's mark
 Manuel Martins de Almeida
 Diam.: 46,5 cm
 Weight: 1203,0 g
 B291

090. PLAT À GODRONS DE GRANDE DIMENSION

Argent portugais, XVIIe-XVIIIe siècle
 Poinçon de la communauté de Lisbonne et poinçon
 d'orfèvre de Manuel Martins de Almeida
 Diam.: 46,5 cm
 Poids: 1203,0 g
 B291



Large Portuguese hammered and grooved plain silver salver, with Lisbon assay-mark (L-24.0 or L-24.0a) registered 1694-1723 and maker's mark (L-130) attributable to Manuel Martins de Almeida (1699-1723). Of elegant, scalloped rim, its aesthetic harmony is defined by its eighteen plainly grooved gadroons, diverging from an equally plain and raised central medallion, framed by a fluted convex profile.

In addition to its unusual dimensions, it is also remarkable that this salver is fully marked. Effectively, many silver objects from the same period do not feature any maker's or assay-marks, as the reinstatement of compulsory hallmarking for gold and silver artifacts following the Philippine interregnum, happens towards the end of the 17th century, in the final years of King Pedro II reign, spreading gradually in time and across the kingdom's spatial territory. ✍

Grand plat en argent portugais lisse, frappé et plissé, portant le poinçon de la communauté de Lisbonne (L-24.0 ou L-24.0a) et le poinçon d'orfèvre (L-130) attribué à Manuel Martins de Almeida (1699-1749), enregistré en 1694-1723. Ce plat au rebord découpé fait preuve d'une grande harmonie esthétique incarnée par ses dix-huit godrons cannelés lisses, issus d'un médaillon central, également dépourvu d'ornement, mais en relief et encadré d'une bordure au profil convexe lisse, dessinant un tore.

Il se distingue non seulement par sa dimension, mais aussi du fait de comporter des poinçons. En effet, un très grand nombre de pièces en argent de cette période n'en avaient pas, car l'obligation de marquer les objets en or et argent, après avoir été mise en suspens sous la domination des Habsbourg (1580-1640), n'est réintroduite que sous le règne de Dom Pedro II (1683-1706), de manière progressive dans l'espace et dans le temps. ✍



091. A EWER AND BASIN SET

Silver
 Portugal, Lisbon, 18th century
 F/MR — Manuel Roque Ferrão maker's mark (1720–1770)
 Height of the ewer: 24.5 cm
 Diam. of the salver: 33.5 cm
 Weight: 1545.0 g
 B226

Provenance: Count of Castro of Solla collection, Abrantes
Certificate of Authenticity: Sofia Ruival and Henrique Braga.

A fine ewer and basin in Portuguese silver from the first half of the 18th century, in a design of the master silversmith Luis Goncalves circa 1551. The ewer has smooth body in baluster form, slender at the top and developing the pear-shape below. It has a large mouth finished with an elegant spout, and the handle is in rocaille style, in the shape of an inverted 's' ending in a double scroll.

The basin is circular with a raised border, and the base confines the ewer in an elevated central moulding.

Made by the great master silversmith Manuel Roque Ferrão, in Lisbon, it bears his maker's mark, with notable and unusual proportions and the elegant simplicity of the older models.

This Italo-Germanic style of ewer and basin was in great demand from the 16th to the 18th century as much in Portugal as in Spain. They were known in Spain as 'Flamenga' or Flemish, although they were made in Portugal from the middle of the 16th century in the reign of D. João III to reign of D. José in the middle of the 18th century. ✎

Identical examples:

- In the Royal Chapel at Coimbra University (the work of Luis Goncalves mentioned above, ca. 1551 and bearing the Royal Coat of Arms, included in the Exhibition of Portuguese and French Jewellery, at the Ricardo Espirito Santo Silva Foundation in 1955).
- In the Museum of Abade de Baçal, in Bragança, bearing the episcopal Arms of Frei João de Cruz.
- In the Cathedral of Angra de Heroísmo, in the Azores.
- An identical example from the collection of Dom Pedro Coutinho was sold at Sotheby's 30th October 2008, lot 177.
- See: ALMEIDA, Fernando Moitinho, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, L24 et L249.

091. AIGUIÈRE ET PLATEAU

Argent
 Portugal, Lisbonne, XVIIIe siècle
 Poinçon d'orfèvre de Manuel Roque Ferrão (1720–1770)
 Aiguière, haut. : 24,5 cm
 Plateau, diam. : 33,5 cm
 Poids : 1545,0 g
 B226

Provenance: Collection Comte de Castro e Solla, Abrantes.
Certificat d'authenticité: Sofia Ruival et Henrique Braga.

Aiguière et plateau en argent portugais, ouvrage de la première moitié du XVIIIe siècle, selon le modèle de l'orfèvre Luis Goncalves (vers 1551). L'aiguière a un corps lisse, en forme de balustre, avec une embouchure large terminée en bec. L'anse, dans le style rocaille, dessine un « s » inversé s'achevant par deux volutes.

Le plateau, au rebord relevé, comporte un centre circulaire délimité par une bordure en relief dans lequel vient s'encastrier l'aiguière.

Soulignons les proportions étonnantes de ces pièces, qui s'inspirent de modèles anciens au dessin simple. Il s'agit d'un ouvrage de l'important orfèvre de Lisbonne, Manuel Roque Ferrão.

Ce modèle d'aiguière et plateau, d'influence italo-germanique, fut extrêmement convoité aux XVIe et XVIIe siècle, aussi bien au Portugal qu'en Espagne. On désignait ces objets en Espagne sous l'appellation « à la flamande ». Ils furent fabriqués au Portugal à partir du milieu du XVIe siècle, pendant le règne de Dom João III, jusqu'au milieu du XVIIIe, pendant celui de Dom José. ✎

Exemplaires identiques :

- À la Chapelle Royale de l'Université de Coimbra. Ouvrage de l'orfèvre Luis Goncalves, vers 1551, portant la marque des Armes Royales, inclus dans l'Exposition d'Orfèvrerie Portugaise et Française, à la Fondation Ricardo Espirito Santo Silva, 1955, fig. 37.
- Dans le fonds du Musée Régional de l'Abade de Baçal, à Bragança, portant les armes épiscopales de Frei João da Cruz.
- Dans le fonds de la cathédrale d'Angra do Heroísmo aux Açores.
- Un exemplaire identique, provenant de la collection de Dom Pedro Coutinho, a été vendu par Sotheby's le 30 octobre 2008, lot 177.
- Voir: ALMEIDA, Fernando Moitinho, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, L24 et L249.



— ‘Bufetes’

According to Bernardo Ferrão, the earliest Portuguese mention to a ‘bufete’ table, is found in the 1537 description of the sumptuous celebrations organized for the marriage of Isabel, the Duke of Braganza’s daughter, to prince Duarte, brother to king João III.

‘Bufetes’, as they are commonly referred, are a popular Portuguese furniture typology, a type of table of continuous unaltered format but of variable dimensions, ranging from miniature examples, conceived for use on the raised platforms on which aristocratic ladies sat and socialized, an Islamic practice common in Portugal up to the early 19th century, to the very large ‘bufetes’ of six, or even eight legs, such as the superb example from the *Museu de Lamego* reaching close to four meters, which decorated large halls and stately rooms, and were used as centre, as meetings or as writing tables.

From the 17th century onwards ‘bufete’ tables are produced with turned legs and stretchers of various levels of refinement and virtuosity, on the basis of the prevalent taste, the nature of the commission or the cabinet maker and wood turner proficiency, but consistently following the exuberance of Baroque aesthetic canons, and exploiting the characteristics of the dense and dark Brazilian rosewood timbers.

Table tops, aprons and drawer fronts were created with a variety of decorative details, such as plain edges, rope motifs, fluted, concave and convex surfaces or ripple moulding friezes, a much appreciated element imported from the Low Countries and common in Portugal from 1650, used on their own or combined.

Other ‘bufetes’ of plainer and more unassuming decoration were also produced, sometimes in local timbers, such as chestnut, that could be veneered in a more valuable timber.

The prodigality in the use of Brazilian rosewood, as well as other dense exotic timbers brought by the Portuguese from the Americas, from Africa or from the Orient, all of exceptional quality, accounts, most certainly, for the durability of furniture pieces and for the exuberance of Portuguese cabinet making, characteristics that separate this production from its contemporary European counterparts. ✍

— « Bufetes »

Selon Bernardo Ferrão, la première référence à une table de buffet remonte à 1537 dans la relation des fastueuses célébrations de mariage entre Dona Isabel, fille de Dom Jaime, Duque de Bragança, et le Prince Dom Duarte, frère du roi Dom João III.

Les « bufetes », tels qu'ils sont couramment désignés en portugais, constituent un type de mobilier très populaire au Portugal : il s'agit d'une table présentant un format constant mais des dimensions variables, allant des petits exemplaires spécialement conçus pour être utilisés avec les petits bancs où s'asseyaient les dames de la noblesse — une coutume islamique encore en vigueur dans le pays au début du XIXe siècle — jusqu'aux grandes tables de buffet à six voire huit pieds, comme le magnifique exemplaire de la collection du Musée de Lamego qui mesure près de quatre mètres. Elles pouvaient avoir plusieurs fonctions, souvent simultanées, telles que table de centre, table de réunion ou bureau.

À partir du XVIIe siècle, ces meubles sont dotés de pieds et de traverses tournés, plus ou moins élaborés et brillants, selon le goût de l'époque, le type de commande et le savoir-faire du tourneur, accompagnant l'exubérance de la période baroque et tirant parti des particularités du bois dense et sombre du palissandre du Brésil. Le plateau, la ceinture et les devants des tiroirs arborent des détails décoratifs variés — rebords droits, en cordage, cannelés, convexes ou encadrés par des frises ondulés, élément décoratif importé des Pays-Bas très apprécié au Portugal et abondamment employé à partir de 1650. La décoration des pièces utilisait tantôt ces motifs seuls, tantôt combinait plusieurs de ces solutions.

D'autres meubles présentent une forme et une décoration plus simples, parfois fabriqués en bois locaux, comme le châtaignier, éventuellement associés à des bois plus nobles.

L'utilisation massive du palissandre du Brésil, mais aussi d'autres bois exotiques ramenés par les Portugais d'Amérique, d'Afrique ou d'Orient, tous de qualité exceptionnelle, constitue certainement l'un des facteurs principaux de la durabilité de ces meubles et de l'exubérance manifestée dans la menuiserie portugaise, la distinguant de l'ensemble de ses congénères européennes de la même époque. ✍

092. 'BUFETE' TABLE

Rosewood and brass
 Portugal, second-half of the 17th century
 Dim.: 86.0 × 176.0 × 116.0cm
 A528

Provenance: Private collection, Oporto

Large, and of exceptional quality, turned and carved rosewood 'bufete' table, dating to the second-half of the 17th century. The six drawers, distributed on the long sides, suggesting its intended use as a center table.

The mildly protruding, scalloped edged top, sits directly on the deep apron of two superimposed sections. The upper section, of truncated pyramid profile and decorated in its entire perimeter by vertical gouged fluted decoration, encases the drawers grouped in sets of three. Fitting directly onto the legs, the lower apron section is carved in an elegant zig-zagging pattern framed by ripple moulding friezes, that combine in light and shade effects and subtle colour contrasts, so in vogue at the time.

The four legs, and equal number of stretchers, stand out from the plainer top for their virtuosity of design, illustrating the clear and exuberant Baroque grammar of this table. Formed by groups of superimposed and exaggerated discs of various diameters separated by tight strangulations, only viable by the hardness and density of the rosewood timbers, the turned legs are inter-

092. TABLE, DITE « BUFETE »

Palissandre et laiton
 Portugal, seconde moitié du XVIIe siècle
 Dim. : 86,0 × 176,0 × 116,0 cm
 A528

Provenance : Collection privé, Porto

Extraordinaire table de buffet de grande dimension, datée de la seconde moitié du XVIIe siècle, en palissandre massif, tourné et taillé, comportant en tout six tiroirs véritables sur ses plus grands côtés — particularité qui accuse son usage comme table de centre.

Le plateau rectangulaire, à bords lisses, est doté d'un pourtour peu épais, reposant directement sur la ceinture, à laquelle il est fixé au moyen de chevilles dans le même bois.

La ceinture se compose de deux parties superposées. La partie supérieure présente un profil en pyramide tronquée et six tiroirs groupés en deux ensembles de trois disposés sur chacun des plus grands côtés. Elle est ornée d'une décoration cannelée verticale taillée à la gouge, uniforme et continue, qui accompagne le profil décrit ci-dessus sans aucune interruption au niveau des angles ni sur aucune des quatre faces de la table. La partie inférieure, en bois lisse révélant la richesse du palissandre choisi pour sa fabrication, est encadrée par des frises de *tremidos* qui se conjuguent pour dessiner des jeux de lumière et d'ombre et des contrastes clair-obscur dans le goût de l'époque. Elle est directement encastree sur les pieds.

Le piétement, qui se distingue du plateau par l'exceptionnelle virtuosité de sa conception, est formé par quatre pieds et autant de traverses, traduisant clairement l'exubérant langage baroque de l'époque. Les pieds sont constitués d'imposants ensembles contrastés de boules aplaties superposées de divers diamètres, séparées par des étranglements accentués, travail rendu possible par l'utilisation du palissandre. Cette composition est interrompue



rupted by robust square cubes of horizontal fluted decoration, which function as joints for the equally turned, but less exuberant, stretchers. These are fixed in place by protruding brass screws with escutcheons in the same metal. The feet, of large discs sitting on flattened buns, are raised on a low socle. On the drawer fronts rectangular pierced brass lock escutcheons and pull handles of stylized foliage scroll motifs.

Owing to its sophisticated decoration, careful selection of timbers and construction mastery, this 'bufete' table is an outstanding example of this typology, so favoured in Portugal throughout the 17th and 18th centuries. ✎ JF

par de solides blocs quadrangulaires ornés de cannelures qui servent de joints d'assemblage aux traverses dont la conception est identique à celle des pieds, mais en moins contrastant. Ils sont fixés à l'ensemble par des vis décoratives en laiton avec écusson dans le même métal sur les faces latérales de la pièce. Les pieds reposent sur une boule de grande dimension posée sur une autre boule aplatie de la même taille, s'inscrivant dans la lignée générale du travail de tournage du meuble.

La serrure de chaque tiroir est agrémentée d'un écusson en forme de feuille, découpé et creusé, orné d'une décoration composée de motifs floraux et végétaux stylisés.

La décoration sophistiquée de cette table de buffet, la sélection attentive des bois utilisés et le savoir-faire évident de sa fabrication en font un parfait exemple de ce type de meuble tant apprécié au Portugal aux XVIIe et XVIIIe siècles. ✎ JF

093. PAIR OF STOOLS D. JOÃO V – D. JOSÉ

Painted and gilt walnut
 Portugal, 18th century
 Dim.: 49.0 × 50.0 × 50.0 cm
 A452

Rare and stately pair of exuberantly carved, green painted and gilt walnut stools dating from the 3rd quarter of the 18th century.

Square gilt seat rail of slightly serpentine profile and accentuated corners from which project the pronounced knees and cabriole legs decorated by a carved and gilt shell pattern ending in scroll feet and joined by 'X' shaped stretchers. A large symmetrical gilt shell overhangs the centre of each seat rail forming an apron, framed by equally gilt 'C' and 'S' scrolls. The drop-in seats fit into an inner seat rail abasement.

The slow stylistic transition in Portuguese mid 18th century furniture is clear in this pair of stools in which the strong individuality of the D. João V period is being replaced by a loosening of shapes reflecting the new Rocaille aesthetics that will define the oncoming reign.

By their structure, pronounced broad knees and accentuated profiles, this pair of stools draws from the imposing, heavier character of the D. João V reign. However there are already some characteristics that define the D. José period, namely in the virtuosity of the ornamental language and in such decorative aspects as the scroll feet and the more stylized carving patterns.

In 1749, shortly before the end of his reign, D. João V promulgated a new law prohibiting the importation of foreign furniture. This protectionist decision promoted the artistic enhancement of Portuguese cabinet making and the development of a highly individual and sophisticated national style, albeit drawn from contemporary European aesthetic currents, clearly present in this pair of stools. ✍ JF

093. PAIRE DE TABOURETS DOM JOÃO V – DOM JOSÉ

Noyer peint et doré
 Portugal, XVIIIe siècle
 Dim. : 49,0 × 50,0 × 50,0 cm
 A452

Cette importante et majestueuse paire de tabourets, en noyer, richement taillés, avec une décoration dorée sur fond vert foncé, date de la période de transition entre Dom João V et Dom José.

Le siège est quadrangulaire, la ceinture est ornée d'une grande coquille symétrique qui la prolonge comme un jupon. Aux quatre coins, d'exubérants genoux se prolongent par des pieds cambrés en chute, décorés de coquilles. Cet ornement s'accompagne d'un encadrement doré formant des «S» et des «C», en courbes et contre-courbes jusqu'à hauteur de la cambrure des pieds. Ceux-ci sont unis au centre par une entretoise en «X» et reposent sur une base se terminant en sabots.

Le coussin amovible en tissu provisoire est encastré à l'intérieur de la ceinture.

La lente transition qui s'opère dans le style des meubles portugais à partir du milieu du XVIII^e siècle se vérifie dans ces tabourets : la forte personnalité caractéristique du style de Dom João V cède petit à petit la place à l'adoucissement des formes et à la nouvelle esthétique rocaille de la période suivante. La structure aux pieds en chute, plus larges dans la partie supérieure, et les découpes prononcées tiennent encore de la robustesse distinctive du règne de Dom João V. Toutefois, ces pièces annoncent déjà certaines particularités de l'époque de Dom José I^{er} : le choix des pieds se terminant en sabots, courants au début de cette période, et principalement les ornements qui, bien qu'encore symétriques et taillés en profondeur, adoptent des stylisations plus ou moins accentuées sur les coquilles taillées ornant les pieds et étirées en jupon sur la ceinture.

La Loi Pragmatique, promulguée par Dom João V en 1749, peu avant sa mort, qui interdisait l'importation de meubles, encouragea la créativité et le savoir-faire des ébénistes portugais. Tout en assimilant la tendance artistique européenne, ils parvinrent à développer un style national propre et raffiné, comme l'illustre parfaitement cette paire de tabourets. ✍ JF



094. PAIR OF STOOLS D. JOÃO V – D. JOSÉ

Rosewood
 Portugal, mid-18th century
 Dim.: 38.0 × 43.0 × 43.0 cm
 A499

Provenance: M.P. collection, Lisbon.

Elegant pair of rosewood, Portuguese drop-in seat stools, dating from the mid-18th century more specifically from the transitional D. João V/D. José period.

Conceived with formal but discreet aesthetic sobriety and perfect symmetry, this pair of sophisticated stools follows a characteristic design of the period.

Of squared, undulating and curved seat rail of accentuated corners, from which emerge the vigorously prominent knees and cabriole legs, these stools are assembled by traditional mortice and tenon joints, reinforced by pegs in the same timber. The plain and discreet decoration consists of unassuming carved trims that emerge symmetrically from either side of a small, stylised shell motif in the centre of each rail face. These trims follow the profile of the rails and of the stool legs terminating in a small scroll at mid length.

The elegant legs, of regular, consistent gauge, terminate in elegant pad-feet raised on rounded buttons, being joined by symmetrical 'X' shaped stretchers with a triple turned button central motif. The drop-in undulating seat, upholstered in a later damask fabric, sits into a recessed lip cut into the seat rail.

Considering their perfectly symmetrical structure these stools are still related to the furniture of the D. João V reign (r. 1706 – 1750). However, by their lightness and formal elegance they are already announcing the new D. José style that will eventually culminate in the virtuosity of the Rocaille, so successfully interpreted by the Portuguese cabinet makers. ✍

094. PAIRE DE TABOURETS DOM JOÃO V – DOM JOSÉ

Palissandre
 Portugal, milieu du XVIIIe siècle
 Dim. : 38,0 × 43,0 × 43,0 cm
 A499

Provenance: Collection M.P., Lisbonne.

Élégante paire de tabourets portugais en palissandre, au coussin amovible reposant sur une structure en cage, datée du milieu du XVIII^e siècle, plus précisément de la période de transition entre Dom João V et Dom José.

Présentant une forme sophistiquée marquée par une discrète sobriété esthétique et par une symétrie parfaite, ces tabourets suivent le modèle typique correspondant à leur période de fabrication.

Ils sont constitués d'une ceinture quadrangulaire aux angles accentués d'où partent d'exubérants genoux prolongés par des pieds galbés, suivant la méthode d'assemblage de l'embrèvement simple, renforcé par des chevilles façonnées dans le même bois.

La décoration, très simples, se limite à une délicate bordure taillée se développant à partir d'une petite coquille stylisée au centre de chaque face de la ceinture. Cette bordure se prolonge sur le profil de la ceinture et des pieds, pour s'achever à mi-hauteur par un petit enroulement.

Les pieds, d'épaisseur régulière et constante, se terminent en sabots reposant sur une bille surélevée. Ils sont unis par une entretoise en «X», décorée en son centre par une bille tournée à trois niveaux.

Les coussins amovibles à la forme ondulée sont recouverts d'un tissu damassé à la fabrication plus tardive. Ils sont encastrés dans un rebord découpé à l'intérieur de la ceinture.

La structure parfaitement symétrique de ces tabourets les relie au mobilier du règne de Dom João V (r. 1706 – 1750); simultanément, leur légèreté et l'élégance de leur forme sont annonciateurs du nouveau style Dom José (r. 1750 – 1777), qui culminera avec la virtuosité du Rocaille, brillamment interprété par les menuisiers portugais. ✍



— Portuguese Faïence

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 faïence 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 faïence is characterised by an unambiguous and autonomous production, sustained not only by the quality and fineness of the paste, but also by the purity of the glazes and the sharpness of the blue pigment as well as the decorative innovations introduced, following clear eastern influenced themes that preceded by several decades other stylistically similar European productions.

The Portuguese overseas expansion towards the East and the privileged trading relations that ensued, turned Lisbon into the main European trading outpost for exotic goods, amongst which the much admired and highly valued Chinese porcelain

objects, that were then exported throughout Europe. Chinese porcelain however, was an expensive commodity only affordable to the wealthiest, a fact that encouraged the Portuguese potters to perfect a similar looking product that could be manufactured in large quantity but at a much lower cost. The first hand knowledge of Ming Dynasty porcelain pieces, especially the ones produced during the reign of Emperor Wanli (1573 – 1620), widely available in Lisbon, was certainly a factor favourable to the development of these innovative ceramics that adapted and reinterpreted their eastern prototypes.

The excellent technical quality of this renewed production, its exoticism and certainly its novelty value, as well as the reasonable cost, considerably lower than that of the competing Italian Maiolica, explain the immediate success achieved internationally.

Exceptional examples of early-17th century pieces can be found in some numbers in Northern European museum collections, attesting to the popularity of the Portuguese produced 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.

The establishment of the Dutch East India Company (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie V.O.C.*) in 1602 afforded a wider

awareness of luxurious and expensive Chinese porcelain prototypes, which became equally available to northern European markets, thus promoting and encouraging a heightened demand for stylistically comparable but less expensive products. The cost as well as the increasing market demand for Chinese porcelain, never fully satisfied by the offer, were undoubtedly important factors in the success of the Portuguese faience production and exporting.

The Hanseatic League, the commercial and defensive confederation of merchant guilds and market towns that dominated Baltic trade, less familiarised with Chinese porcelain but keen on the new and exotic decorative languages that matched the allusions to faraway lands to European erudite references closer to every day needs, also sourced in Lisbon for a hybrid but original product that privileged creative freedom.

By the second half of the century however, boosted by the increasing costs of importing faience from Lisbon, a city geographically in the periphery of Central Europe, competing production centres started to emerge and develop in Holland, particularly in the city of Delft. The ready availability of this cheaper product would kick-start the decline of the Lisbon potteries that would ultimately drive them to closure.

Records referring to the existence of considerable numbers of potteries in central Lisbon during the 16th and 17th centuries are abundant. Most of these potteries however would be destroyed in the great earthquake that hit the city in 1755, a fact that erased most of the physical evidence of earlier productions and explains

the, until recently, deeply rooted and widespread belief that the blue and white decorated faience pieces held in northern European museum collections, originated from local production centres and were thus known as Hamburg Faience.

It will be Luís Keil, a curator at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon that, in the early 20th century, will focus on the systematic study of the so-called Hamburg Faience. Applying newly available scientific techniques based on the analysis of pastes, glazes and pigments as well as developing a comparative study of decorative characteristics, Keil argued for the first time that these pieces originated from Lisbon workshops rather than from their Northern European counterparts. After approximately 300 years it was finally confirmed that the 17th century Portuguese potters were producing for the powerful hanseatic centres that imported large quantities of faience from Lisbon via Portuguese merchant Jews in Hamburg or directly through their own agents in Lisbon.

Archaeological excavation projects in Amsterdam in 1982, specifically in the Vlooyenburch area of the city, settled by immigrant Portuguese Jews in the early-17th century, have also revealed large quantities of Portuguese faience fragments.

Highly admired, Portuguese faience is abundant throughout Europe and worldwide, namely in the United States, in areas of Portuguese or Spanish settlement. In Japan a Portuguese bowl was also described in the estate inventory of a samurai warrior. ✍

— Faïence Portugaise

La céramique portugaise trouve ses racines profondes dans son passé romain, wisigoth et arabe. Cependant, ce fut au milieu du XVI^e siècle que l'on assista à un franc progrès de la technique répondant aux nouveaux besoins esthétiques et aux exigences du marché. L'utilisation de la glaçure d'étain donna jour à une production florissante, aussi bien de vaisselle que d'azulejos.

L'amélioration de la qualité artistique et la transformation profonde de la céramique se produisirent sous l'effet de l'ascension sociale de la bourgeoisie qui rivalisait, en termes de goût et de luxe, avec la noblesse et le haut clergé.

La faïence portugaise connut effectivement une production singulière au cours de la première moitié du XVII^e siècle, non seulement par la qualité de sa pâte, de la glaçure fine et du bleu qui la décorait, mais aussi par les thèmes décoratifs innovants, d'influence clairement orientale, qui anticipaient de plusieurs décennies les productions européennes postérieures.

Les Grandes Découvertes et les relations commerciales privilégiées entre le Portugal et l'Orient qui en découlèrent avaient fait de Lisbonne le premier marché européen de produits exotiques : parmi ceux-ci figurait la porcelaine chinoise destinée aux cours et aux puissantes familles européennes.

Le coût élevé de la porcelaine chinoise motiva les potiers portugais à fabriquer un produit similaire, mais moins onéreux. Leur connaissance de la porcelaine Ming, notamment de la période Wanli, permit le développement d'une céramique innovante et singulière, à la forme et aux motifs inspirés des modèles orientaux.

La qualité technique, l'exotisme et le décor original, ajoutés au coût bien plus accessible que celui de la majolique italienne, entraînèrent le succès immédiat de cette faïence dans toute l'Europe.

La majorité des pièces datant de la première moitié du XVII^e siècle se trouvent dans les musées du Nord de l'Europe, témoignant ainsi du goût prononcé des marchés internationaux pour ces objets. En effet, les familles lusitaniennes avaient facilement accès aux porcelaines arrivant directement de Chine, sur lesquelles elles faisaient ensuite figurer leurs armoiries. C'est la raison pour laquelle la majeure partie des pièces de faïence fabriquées à Lisbonne étaient, quant à elles, décorées d'armoiries européennes, surtout hollandaises ou allemandes.

Avec la création de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (V.O.C.) en 1602 et la conséquente familiarité des consommateurs avec la porcelaine chinoise, la fabrication d'une céramique aussi proche que possible de cette vaisselle, en termes tant de qualité que de décor exotique, devenait impérative. Le coût élevé des porcelaines de Chine et l'offre inférieure à la demande obligèrent les acheteurs à recourir à ces importations de « contrefaçons » à grande échelle.

La Hanse était, quant à elle, moins familiarisée avec la porcelaine chinoise. Elle demandait un vocabulaire décoratif exotique, sans être la copie de modèles existants, qui associât 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.

Toutefois, importer de la faïence de Lisbonne, ville périphérique d'Europe, coûtait très cher. Ce coût devint tellement prohibitif que l'on assista, pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, au développement des manufactures de faïence de Delft, accompagné du déclin et de la fermeture des ateliers lisboètes.

On connaît l'existence à Lisbonne de nombreux ateliers de potiers des XVIe et XVIIe siècles. Ils furent détruits par le tremblement de terre en 1755, mais il en reste quelques vestiges, dont les cheminées des fours dispersées dans la ville.

Le tremblement de terre de Lisbonne entraîna un tsunami qui ravagea la ville et détruisit la grande majorité des pièces de faïence du XVIIe siècle. Actuellement, on trouve plus de faïence portugaise de l'époque dans les musées d'Europe qu'au Portugal, souvent qualifiée de « faïence de Hambourg ».

Au début du XXe siècle, Luis Keil, conservateur du Musée d'Art Ancien de Lisbonne, après avoir examiné en laboratoire le type de pâte, de glaçure et de pigments, ainsi que la similitude de décor entre les deux faïences, prouva que celle dite « de Hambourg » et la céramique portugaise de la première moitié du XVIIe siècle provenaient en fait toutes deux directement des ateliers lisboètes.

C'est ainsi que, trois siècles plus tard, on put confirmer que les céramistes portugais du XVIIe siècle avaient travaillé pour les puissants centres de la Hanse : les objets étaient commandés par les juifs d'origine portugaise qui vivaient à Hambourg ou par des marchands de la Ligue hanséatique qui opéraient à Lisbonne.

Lors de fouilles récentes faites à Amsterdam dans le quartier de Vlooyenburch, où s'installèrent les juifs portugais au XVIIe

siècle, des fragments de plusieurs centaines d'objets de fabrication portugaise furent également mis au jour.

Très appréciée à l'époque, on trouve actuellement cette faïence dans plusieurs pays européens et un peu partout dans le monde, notamment sur le continent américain dans des régions sous influences portugaise et espagnole, ainsi qu'en Afrique et même au Japon, où l'on découvrit, parmi les biens ayant appartenu à un samouraï, un bol portugais datant de 1600 – 1625. ✍

095. AQUAMANILE

Portuguese faïence
Lisbon, 1620 – 1640
Height: 26.5 cm
C634

Provenance: M.P. collection, Lisbon and Sangreman Proença collection, Évora

095. AQUAMANILE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1620 – 1640
Hauteur : 26,5 cm
C634

Provenance : Collection M. P., Lisbonne et Collection Sangreman Proença, Évora

Extremely rare Portuguese faïence 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 er-

Rare aquamanile en faïence portugaise de la première moitié du XVIIe siècle, peint en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc.

Pièce originale moulée et modelée, en forme de fantastique chimère à tête d'équidé dressée, sur cou haut, poitrine féminine prononcée, ceinture marquée et reste du corps hybride : pattes de lions, ailes latérales et queue de poisson dont la nageoire caudale rejoint la tête de la figure pour former l'anse de l'aquamanile.

Ces formes diverses sont soulignées par une riche décoration peinte en plusieurs tons de bleu et comportant des ornements différenciés, inspirés de modèles européens : la collerette réhaussant le cou et le col, le corset enserrant le tronc et orné à l'avant d'un mascarón expressif, les acanthes enroulées sur les épaules et les deux fleurons sur la panse, séparés par une sorte de quille (brisée). Quant à la queue, elle est ornée d'une décoration florale qui, bien que très libre et espacée, dénote le goût de la porcelaine chinoise.

Cette pièce rare, produite dans les ateliers de Lisbonne, est dotée d'une forme et d'une décoration particulièrement élégante et se destinait à une clientèle aristocratique et érudite. En effet,



udite clientele. In fact, it takes inspiration from the monster in Horace's 'Poetic Art', designating extravagant artistic creations that go beyond the bounds of reason. This piece would be displayed in the courtly washing of the hands ceremony that preceded the meals. Identical use had the various extant bronze examples of equally extravagant shapes and aquatic allusions.

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



096. PILGRIMS BOTTLE

Portuguese faïence 'Pré-aranhões'

Lisbon, 1620 – 1640

Height: 41.0 cm

C691

Provenance: Dr. Guilherme Moreira collection, Coimbra

Vary large Portuguese faïence pilgrims' bottle dating from the first-half of the 17th century, of cobalt-blue painted decoration on a pure white tin glaze ground. Of sophisticated elegance, it stands out for its bulging pear-like shape of long neck and narrow mouth, sitting on a broad circular foot.

Filling the whole body surface and extending up to shoulder height, a dense wide banded decorative composition, depicting a hunting scene with a male figure, most certainly a Portuguese, attired in sleeveless doublet over shirt, breeches and socks, accompanied by his dog and holding a spear, while pursuing a jack hare that hides in bushes under the gaze of a large flying bird. Nearby, a castellated building and, in its proximity, a distinguished female figure wearing a long buttoned up dress and starched collar, surrounded by vegetation and smelling a bouquet of peonies — the queen of flowers which, in Chinese iconographic grammar, symbolizes Spring and is associated to good fortune and wealth.

The long bottle neck is decorated in a sequence of vertical sinusoid lines alternating with straight lines, in a pattern characteristic of Chinese bottles dated to Emperor Wanli's reign (1572 – 1620).

Hares are frequently adopted in the decoration of Chinese porcelain. They are the fourth Chinese zodiac sign and one of the moon's symbols, translating intelligence and longevity: the Taoist hare inhabits the moon where it grinds the ingredients that compose the liqueur of immortality. This animal, the *Jingzhi*, was also exceptionally used, as a mark in the base of some *kraak* porcelain pieces dating from the above mentioned reign, being a guarantee of manufacturing excellence¹. ↗

¹ Maura Rinaldi, *Kraak Porcelain — A Moment in the History of Trade*, London, Bamboo Publishing Ltda, 1989, p. 69.

096. BOUTEILLE DE PÈLERIN

Faïence portugaise, « Pré-aranhões »

Lisbonne, 1620 – 40

Hauteur: 41,0 cm

C691

Provenance : collection Dr. Guilherme Moreira, Coimbra

Bouteille de pèlerin de grande dimension en faïence portugaise, datant de la première moitié du XVIIe siècle, avec un décor peint en bleu de cobalt sur de l'émail stannifère d'une grande pureté. D'une élégance et d'un raffinement particuliers, elle se distingue par sa panse piriforme, au col haut et étroit, reposant sur une large base circulaire.

Occupant toute la panse de la pièce et se prolongeant jusqu'à l'épaule, une dense composition décorative se déploie en bande large, représentant une scène de chasse où l'on distingue un personnage masculin, certainement un Portugais, portant un gilet sans manches au-dessus de son pourpoint, des hauts-de-chausses et des bas, accompagné de son chien et tenant une lance. Il poursuit un gros lièvre qui se cache dans la végétation sous le regard d'un grand oiseau volant dans le ciel. Non loin de là, on aperçoit une maison rappelant un château et un personnage féminin distingué, portant une grande jupe et une veste à grand col, entourée par la végétation et respirant un bouquet de pivoines — considérée comme la reine des fleurs, elle symbolise le printemps dans la grammaire décorative chinoise et est associée à la bonne fortune et à la richesse.

Le long col de la bouteille est orné d'une suite de lignes sinusoïdales verticales, alternant avec des droites, reprenant ainsi un modèle caractéristique des bouteilles chinoises de l'époque de l'empereur Wanli (r. 1572 – 1620).

Le lièvre est un animal qui apparaît fréquemment dans la décoration de la porcelaine de Chine. C'est le quatrième signe du zodiaque chinois et l'un des symboles de la lune, emblématique de l'intelligence et de la longévité: ainsi, le lièvre taoïste habite sur la lune où il pile les drogues qui composeront le breuvage de l'immortalité. Cet animal, appelé *jingzhi*, a également été utilisé, quoique de façon exceptionnelle, comme marque au fond de certaines pièces de porcelaine *Kraak* sous le règne de Wanli, en signe de grande qualité de fabrication¹. ↗

¹ Maura Rinaldi, *Kraak Porcelain — A Moment in the History of Trade*, London, Bamboo Publishing Ltda, 1989, p. 69.



097. POT

Portuguese faïence
Lisbon, 1620 – 1640
Height: 24.0 cm
C681

Provenance: J.P. Frazão collection, Santarém



A 17th century Portuguese faïence, wheel-thrown ovoid shaped pot, of two identical handles and accentuated neck, decorated in cobalt-blue pigment on a white background.

The decorative grammar, of clear Chinese influence, is nonetheless defined by a *horror vacui* characteristic of Islamic models. Floral and foliage scroll motifs — stylised chrysanthemums, daisies and camellias — fill the entire body surface, illustrating, in a borrowed oriental manner, the image of an idyllic garden.

Encircling the whole body, at mid-height, an unusual raised ring band obtained by finger pressing the soft paste, in an obvious imitation of the Chinese porcelain pieces that contrary to faïence, are constructed in two segments and subsequently joined together for decorating and glazing. In this particular instance, on copying from an original model and possibly not grasping the meaning of such ring, the potter unknowingly converted that technical detail into a purely decorative element.

On the neck a wide band of small, equally finger pressed, lead-white glazed alveoli, ornamented with individual stars and framed by contrasting light and dark blue friezes, topped by a white, twisted rope motif rim border. The base is encircled by a cobalt blue ring while the semi-circular and diametrically opposed

097. POT

Faïence portugaise
Lisbonne, 1620 – 1640
Hauteur : 24,0 cm
C681

Provenance : Collection J.P. Frazão, Santarém

Pot en faïence portugaise du XVIIe siècle, tourné, de forme ovoïdale, au col démarqué et agrémenté de deux anses, peint en bleu de cobalt sur émail blanc.

La décoration présente une nette influence chinoise, doublée d'un *horror vacui*, caractéristique des modèles islamiques.

Sur la panse de l'objet, les éléments végétaux et floraux — chrysanthèmes, marguerites et camélias stylisés — remplissent intégralement la surface, représentant un jardin idyllique dans le style oriental.

Un trait en relief entoure la panse en son milieu : fait au moyen d'une pression manuelle sur le dégourdi, il imite les pièces de porcelaine chinoise qui, contrairement à la faïence, étaient fabriquées en deux moitiés, postérieurement assemblées, puis colorées et émaillées. N'ayant sans doute pas compris l'origine de ce détail, l'artisan a laissé libre court à sa créativité et a inscrit sur l'objet ce contour en relief.

Le col du pot est composé de multiples cavités alvéolées, formées par pression manuelle, revêtues d'émail stannifère blanc et décorées d'étoiles. Cette bordure supérieure est délimitée au-dessus et en dessous par deux lignes parallèles bleu foncé emplies de lavis bleu. L'embouchure du pot est ornée d'un cordage en relief, en émail blanc, apposé sur l'objet.

La base du pot est entourée d'une bande décorative bleu de cobalt.

Les anses, apposées sur la panse près du col, sont en forme d'oreille et décorées de traits parallèles bleus.



auricular shaped handles, positioned close to the shoulder, are ornamented by short blue parallel lines.

The monochromatic cobalt-blue on white decoration, instilled by Chinese porcelain decorative models brought to Lisbon by Portuguese traders in the early 1500s, is introduced into Portuguese faience production in the first-half of the 17th century. The symbiosis between the Chinese and Islamic decorative repertoires would trigger the creation of a group of pieces, such as this pot, obsessively ornamented by master potters inspired by Islamic decorative characteristics.

The virtuosity and rarity of this piece reside in the object's unique appearance, which results from the potter's creativity, from the paste quality and fineness and from the purity of the centuries-old, but well-preserved, cobalt-blue pigment. ✓

La décoration monochrome en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc, inspirée des modèles décoratifs de la porcelaine chinoise qui arrivait abondamment à Lisbonne par les navires de la route des Indes à partir du début du XVI^e siècle, fut transposée à la production de céramique portugaise pendant la première moitié du XVII^e siècle. La symbiose entre les répertoires décoratifs chinois et islamiques donna naissance à un ensemble de pièces qui, à l'image de notre pot, présentent une décoration extrêmement dense, inspirée de l'ornementation islamique.

La virtuosité et la rareté de cette pièce se révèlent dans son apparence singulière — résultat de l'interprétation personnelle de l'artisan potier —, soulignée par la qualité et la finesse de la pâte et par la pureté du bleu de cobalt, conservé malgré le passage du temps. ✓

098. FOOTED SALVER

Portuguese faïence 'Pré-aranhões'
Lisbon, 2nd-quarter of the 17th century
Diam.: 22.0 cm
C645

Provenance: Private collection, Alcobça

Unusual small sized moulded salver of jagged cut-out lip, decorated in cobalt-blue pigment on tin-white enamel. Within the decagonal central section a flower and foliage crown encircling a cartouche monogrammed 'TS', often present in pieces associated to the city of Hamburg or to the Hanseatic League, the whole composition framed by a band of parallel vertical stripes.

On the lip a sequence of ten cut-out sections alternating artemisia leaves and peaches, separated by small columns with bows and seals. On the reverse, five polygonal sections of Chinese Ming — Wanli inspiration, filled by simple stylised floral detailing and a circular raised foot encircled by parallel blue filleting.

This rare salver, similar to other pieces of identical decoration in Portuguese collections, was originally produced for export to the German Hamburg market as evidenced by the 'TS' monogram and the foliage crown, both details repeated in a bottle made in Lisbon and dated to circa 1648, that can be seen at the Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (Inv. no. 1930.102).

The 'TS' monogram represents the transliteration of γ in Hebrew (*Tsadé*), meaning 'Faithful server, arms raised before the Lord, with humility' according to the *Torah*.

The salver's shape alludes to 17th century Portuguese silver footed salvers and its decoration, of clear hybridisation, reflects the blending of a strong *Kraak* matrix, on the lip, with a monogram framed by a foliage crown in the Northern European taste.

For similar piece see Ulrich Bauche, 'Lissabon — Hamburg Fayenceimport Für Den Norden', Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe, 1996, p. 43, fig. 26. ↗

098. PLAT SUR PIED

Faïence portugaise « Pré-aranhões »
Lisbonne, deuxième quart du XVIIe siècle
Diam. : 22,0 cm
C645

Provenance: Collection particulière, Alcobça

Plat sur pied original, de petite taille, moulé, doté d'une aile totalement découpée, couvert d'émail stannifère blanc et orné d'une décoration peinte en bleu de cobalt.

La descente du plat est polygonale, délimitée par une frise à bordure double, remplie de traits parallèles verticaux. Le bassin est orné d'une couronne de fleurs et de feuilles, au centre de laquelle se détache une cartouche portant le monogramme formé des lettres T et S superposées — initiales que l'on retrouve sur d'autres pièces en rapport avec Hamburg et la Ligue hanséatique.

L'aile est formée de dix registres découpés, remplis tour à tour de feuilles d'armoise et de pêcher, séparés par des colonnettes ornées de nœuds et de sceaux, découpées elles aussi.

Sur l'envers du plat, cinq registres en polygones dans le goût Ming et Wanli présentent de simples ornements floraux à pied en arc de cercle, entourés de filets peints.

Malgré la ressemblance avec d'autres objets appartenant à des collections portugaises, cette pièce de faïence rarissime a été produite pour le marché allemand de Hamburg, comme nous l'indiquent la cartouche ornée du monogramme « TS » et la couronne de feuillage qui l'entoure, identiques à celles que l'on trouve sur l'avant d'une bouteille datant probablement de 1648, fabriquée à Lisbonne et conservée au Museum für Kunst und Gewerbe, à Hamburg (inv. n.º 1930.102).

Le monogramme « TS » représente la translittération de γ en hébraïque (*Tsadé*) qui signifie « Fidèle serviteur, les bras levés devant le Seigneur, avec humilité » selon la *Torah*.

Sa forme reprend celle des plats à pied portugais en argent du XVIIe; quant à la décoration, elle est hybride, avec une aile de forte influence *Kraak* et un bassin dont l'ornementation tire son inspiration dans le nord de l'Europe.

Pièce identique : BAUCHE, Ulrich, *Lissabon — Hamburg Fayenceimport Für Den Norden*, Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe, 1996, p. 43, fig. 26. ↗



099. PITCHER

Portuguese faïence 'Pré-aranhões'

Lisbon, 1642

Height: 21.8 cm

C638

Provenance: Private collection, Alcobça

Commonly known as a 'Hamburg Bottle', this rare vessel is decorated in cobalt-blue pigment on a tin-white ground and dated 1642. Resting on a low conical foot, its ovoid shaped body extends to a tall neck, joined to the prominent body by a semi-circular handle.

The central decorative element, occupying a large body section, is focused on an armorial within a looped and scrolled circular frame. The composition is completed by dense foliage and floral motifs, of stylised camellias and Chinese-Pine branches that extend up to the lip, in a clear allusion to an Oriental model that follows Chinese Ming porcelain prototypes. The foot is wrapped in a radial decorative motif of palmettes alternating with vertical lines.

The exuberant heraldic dated 1642 refers to the city of Danzig (present day Gdansk) in Poland. This detail identifies this pitcher as a commission from a Hanseatic League city via Hamburg, the main trading gateway between northern Europe and Portugal.

This type of decorative detail, rare on Chinese porcelain, alludes to the fashionable Italian majolica pieces fashionable throughout Europe. The intricate lines and palmettes recall the garlands, in the style of *Della Robbia*. The ribbons that fall from the crown as well as the floral motifs of camellias and Chinese-Pine branches evoke on the contrary the links to Chinese porcelain.

Of the various wares commissioned by Hanseatic League cities, pitchers were amongst the most desirable. On arrival in Germany they were fitted with locally cast pewter lids. Their shape is clearly European, following typologies common to contemporary German pitchers. Commercially however, the Portuguese potters attempted to develop renewed decorative solutions in order to reconcile the emerging taste for exoticism with the typically western shape of the object.

An identical pitcher albeit dated 1643, belongs to Oslo's Kunstindustrimuseet collection (1643: Bauche, Ulrich, *Lissabon — Hamburg Fayenceimport Für Den Norden, Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe*, 1996, p. 65, fig. 41). ↪ TP

099. PICHET

Faïence portugaise « Pré-aranhões »

Lisbonne, 1642

Hauteur : 21,8 cm

C638

Provenance : Collection privé, Alcobça

Désignée à tort comme « Bouteille de Hamburg », cette rare pièce peinte en bleu de cobalt sur fond émaillé blanc, date de 1642. Reposant sur une base conique, son corps ovoïde se prolonge en un col haut qui s'unit à la panse par une anse semi-circulaire.

Le décor est centré sur une zone polylobée et dessine un blason encadré d'une cartouche avec quatre groupes des enroulements séparés par des palmettes, révélant un goût oriental. Les renflements du pichet sont décorés d'un dense motif végétal, composé de camélias et de rameaux de « pin de Chine » stylisés, qui se prolongent dans le col, aussi à la façon des porcelaines Ming. La base est décorée de palmettes séparées par des lignes verticales.

L'exubérant motif héraldique représente le blason de la ville de Danzig coiffé par une couronne portant la date de 1642. Danzig, devenue Gdansk, est une ville polonaise, ce qui permet de certifier qu'il s'agit ici d'une commande de la ligue hanséatique à travers le marché d'Hamburg, ville qui dominait le commerce maritime entre le nord de l'Europe et le Portugal.

Ce type de décor, rare dans la porcelaine de Chine, rappelle bien d'avantage les majoliques italiennes très convoitées à l'époque. Les enroulements et les palmettes rappellent les guirlandes, à la façon de *Della Robbia*. Les rubans qui retombent de la couronne ainsi que les ornements floraux, à l'instar des camélias et des rameaux de « pins de Chine » évoquent, eux aussi des liens avec la porcelaine chinoise.

Ces pichets sont parmi les objets manufacturés les plus appréciés dans les villes de la Ligue Hanséatique. Arrivés en Allemagne, ils étaient presque toujours recouverts de couvercles en étain. Leur forme est clairement européenne suivant la typologie des pichets germaniques de l'époque. Les potiers portugais ont cherché à inventer de nouvelles solutions décoratives afin de pouvoir concilier le goût naissant pour l'exotisme à la morphologie plus occidentale de l'objet.

On retrouve dans le Kunstgewerbemuseum à Oslo, un pichet très identique, avec le blason de Danzig, daté de 1643 (BAUCHE, Ulrich, *Lissabon — Hamburg Fayenceimport Für Den Norden, Hamburg, Museum Für Kunst und Gewerbe*, 1996, p. 65, fig. 41). ↪ TP



100. TWO-HANDLED URN

Portuguese faïence
Lisbon, 1630–1640
Height: 40.0 cm
C440

Provenance: Vasco Valente collection, Oporto; Eduardo Coelho collection, Oporto; Private collection, Lisbon.

Rare and imposing wheel thrown two-handled 17th century Portuguese faïence urn of oval, bulbous profile with gently curving shoulder rising to a defined neck. The sophisticated and unusual shape is delicately painted in cobalt blue pigment applied to a tin white glazed background.

The decorative scheme is dense, covering the entire body surface, clearly reflecting the *horror vacui* inherited from Islamic models. However, although unequivocally guided by oriental references, the artist has opted out for representing the two human figures in a westerner manner albeit within Chinese like landscapes.

On one side the elaborate depiction of a female figure with fruits on the headdress holding a large cornucopia that is also overflowing with fruits – symbolizing the Earth — in a background of trees and blossoming branches, with two hares shading under a bush and a Buddhist wheel placed by two birdcages, all in a perfect symbiosis of the various elements.

On the opposing surface one other female figure, in a long skirt and a tight waisted long sleeved bodice with lace cuffs and

100. POT

Faïence portugaise
Lisbonne, vers 1630-1640
Hauteur: 40,0 cm
C440

Provenance: Collection Vasco Valente, Porto; collection Eduardo Coelho, Porto; collection particulière, Lisbonne.

Cet imposant et rare pot en faïence portugaise du XVII^e siècle, de forme ovoïde et bulbeux possède un col délimité et deux anses. Il est recouvert d'un émail blanc et d'un décor bleu de cobalt.

Témoignant d'un *horror vacui*, la décoration est dense et recouvre intégralement la superficie; une caractéristique dérivée des modèles islamiques. Si l'influence orientale est claire, la représentation humaine, insérée dans un paysage orientalisant, trouve son fondement dans les typologies occidentales.

Sur l'une des faces, un personnage symbolisant la Terre, orné et coiffé de fruits, porte une grande corne d'abondance sur ses genoux. Cette figure est insérée dans un décor arboré, aux branches fleuries. Un couple de lièvres placé à l'ombre d'un arbre et une roue de Dharma située à côté de deux cages d'oiseaux, forment un tout agencé dans une parfaite symbiose.

De l'autre côté, une dame est représentée sur un petit balcon, vêtue d'une jupe imposante et d'un corsage cintré. Ses longues manches sont parées de dentelles au niveau des poignets et de la poitrine. Entourée d'une abondante végétation dont se détache



ruff, sits on a terrace holding a bird and surrounded by plants and flowers, a pomegranate tree, and a large flying bird of paradise.

Although it is possible to consider that the figure portrays the noblewoman that commissioned the piece, it is noticeable that it is attired in an out of fashion style, dating from a period before the production date of the urn, suggesting that it might instead depict an allegory to Spring, that was probably copied from a contemporary engraving.

The two scenes are separated by vertical rectangular panels placed beneath the handles, which are decorated with mascarón ornaments in a field of scrolls and vegetal motives within a cobalt blue ground. The shoulder is encircled by a wide band of daisies topped by a narrow band of filleted framed scrolls reaching up to the gently flaring lip.

The lower part of the urn is ringed by a band of lanceolate cartouches filled with palm leaves, inspired by the ruyi head patterns often found on decorative compositions of Ming period pieces.

For most of the 16th and 17th centuries Europeans had attempted to replicate the glazed hard paste of the porcelain that was being imported, in large quantities, from China. However, unable to unravel the manufacturing secrets for that highly admired and precious material, European potters, namely the Portuguese, settled for the production of fine paste faience pieces, which they decorated by adapting and reinterpreting the Ming Porcelain decorative motifs of deer, birds, flowers, fruits, figures and Buddhist symbols.

In the specific case of this urn it is possible to identify a combination of inspirational sources, which under iconographic analysis, reveal a complex web of meanings. The Baroque period favoured the use of allegory and symbolic language that was being propagated by illustrations and printed books, from which the artisans copied the symbols supposed to be decoded by the viewer, simultaneously turning them into a type of immaterial collective heritage. In this recognizable symbolic language the Earth is portrayed by an abundance of flowers and fruits, translating the ephemerality of substance, as well as the evanescence of things and of earthly pleasures.

un grenadier et un oiseau, elle respire les fleurs et tient un oiseau dans sa main. S'il est admis qu'il s'agit d'une femme noble, ayant probablement commandé cette pièce, ses vêtements trahissent une époque antérieure au moment de fabrication de ce vase. Ce point permet d'envisager l'hypothèse suivant laquelle il s'agirait d'une représentation allégorique du Printemps, inspirée d'une gravure de l'époque.

Ces deux parties sont séparées par un pan rectangulaire vertical présent sous l'anse et accompagné d'un mascarón. Ce motif originaire de Grèce est utilisé dans les représentations théâtrales et est destiné à cacher l'expression humaine. Il est contourné de volutes et d'éléments végétaux qui se détachent d'un fond bleu de cobalt. Des branches de marguerites ornent la partie du pot décorée de volutes.

La base est constituée de réserves encadrées par des tiges et des filets qui circonscrivent les formes entrelacées qui s'achèvent en feuilles de palmiers et sont inspirées des têtes de Ruyi largement répandues dans la porcelaine Ming.

L'Europe des XVIe et XVIIe siècles s'efforce de reproduire la pâte dure et vitrifiée des porcelaines qui arrivaient de Chine. Les céramistes ne parviennent pourtant pas à dépasser le stade de fabrication de faïences décorées de motifs orientaux inspirés de la grammaire décorative Ming. Daims, oiseaux, fleurs, fruits, personnages et symboles sont peints jusqu'à épuisement et garnissent les faïences portugaises du XVIIe siècle.

Nous sommes en présence d'un exemple qui combine diverses influences et dont l'analyse iconographique permet de révéler un réseau de significations profondes et complexes. La période baroque fait un usage abondant du langage symbolique diffusé par le biais de la gravure ou par les ouvrages à partir desquels les artistes reproduisaient les symboles destinés à être déchiffrés par le spectateur. Dans ce langage symbolique, la Terre est représentée à travers une abondance de fleurs et de fruits qui traduit la dimension éphémère de toute chose et la fugacité des biens et des plaisirs terrestres.

Dans son traité sur l'iconologie, Cesare Ripa les utilise en tant qu'attributs symbolisant les sens permettant de savourer,



In his *Treaty of Iconology*, Cesare Ripa uses them as symbolic attributes of senses, inasmuch as they allow us to savour, smell and observe.

Both flowers and fruits are symbolic of nature's beauty and creative power, as opposed to human made, thus inspiring us to aim for the sublime and the divine. In this context, the female figure is placed in an idyllic scenery of flowers, fruits and exotic flying birds, interacting with the bird that sits candidly on her hand, which in this context represents the spiritual, while the bird in flight inspires an escape from the earthly world that, on separating from earth, becomes almost ethereal.

The flowers surrounding the figure with exposed frontal or profiled corollae, allude to Hope, growing from deep inside the earth but blossoming in Light, in an analogy to the Lost Paradise Garden, while the two hares taking cover under a tree, stand for symbols of fertility.

The ripe, naturally red coloured, pomegranates allude to Resurrection and Hope while the palms refer to the Victory of Christ over death, in Christian conventional iconographic models. ✓ TP & JM

respirer et observer. Inspirant le sublime et le divin, les fleurs et les fruits sont autant de symboles représentatifs de la beauté de la nature s'opposant à la matière artificielle inventée par l'homme. L'allégorie du Printemps est ainsi mise en scène dans un décor idyllique fait de fleurs, de fruits et d'oiseaux exotiques. La dame regarde avec bienveillance l'oiseau posé sur sa main. Celui-ci représente l'esprit, en opposition à la matière, et son vol invite à une évasion du monde terrestre vers l'éternité.

Entourant cette figure, les fleurs composées de corolles ouvertes ou peintes de profil symbolisent l'espérance. Naissant de la terre mais s'épanouissant à la lumière du soleil, elles sont une allégorie de l'Eden, du paradis perdu. Abrité sous un arbre, le couple de lièvre symbolise la fécondité. Le grenadier avec ses fruits ouverts et sa semence rouge fait allusion à la Résurrection et à l'Espérance qui, associés au palmier, rappelle la victoire du Christ sur la mort dans l'iconographie chrétienne. ✓ TP & JM

101. HOLY WATER POT

Portuguese faïence
Lisbon, 1630 – 1640
Dim.: 22.0 × 18.0 × 18.0 cm
C511

Rounded, wheel-thrown 17th century Portuguese faïence Holy Water pot decorated in cobalt-blue on a tin-white enamel glaze. The border is defined by the accentuated flaring lip from where the dented handle protrudes, while the tightly strangled base is highlighted by a cylindrical edge.

The body is decorated with an oval framed cartouche fully filled with the 'Ângulo' family crest, framed on each side by symmetrical scrolls of branches of 'Chinese pine'. The handle is defined by raised elements, randomized in the first firing, and by lateral countersinking sections pressed manually by the potter before the application of the tin glaze, and decorated in cobalt-blue with diagonal lines reinforcing the detail.

According to Aníbal Pinto de Faria, the gold heraldic with five green roundels, broken in silver and placed in saltire, belongs to the Ângulo family, descendants of a son of King Angulo of Scotland in the late 12th century, who settled in the Kingdom of Leon in the early 13th century and from there came into Portugal at an unknown date. It is recorded that one member of the family settled in Malacca in the late-16th century, acquiring considerable wealth and adopting thereafter an aristocratic lifestyle.

A similar piece, with oval cartouche filled with a characteristically Christian closed crown and eastern influenced scrolls, is known at the Lüneburg Museum in Northern Germany, city with a record of important Portuguese faïence archaeological finds, suggesting the likelihood of regular trading relations with Portugal and Spain.

This particular Holy Water pot has characteristics typical of the pieces produced for Northern Europe, particularly for the Hanseatic League market, which evolves from the 1620s, later than that of the Low Countries. Considering that comparatively this market was less familiar with Chinese Porcelain, the purpose in this case, rather than copying oriental models, was to adopt

101. SEAU À EAU BÉNITE

Faïence portugaise
Lisbonne, vers 1630-1640
Dim.: 22,0 × 18,0 × 18,0 cm
C511

Ce petit seau en faïence portugaise du XVIIe siècle de forme arrondie est recouvert d'un émail blanc et d'un décor en bleu de cobalt. Le rebord ovoïde est saillant, sa base cintrée et le tout accentué par un bord cylindrique. L'anse est relevée en demi-cercle.

Le renflement est décoré d'un cartouche ovale encadré par des cuirs enroulés garni des armoiries de la famille « Ângulo » séparé par des bandes latérales figurant des rameaux enroulés de « pins de Chine » symétriques. L'anse est décorée de crans creusés avec les doigts du céramiste sur la pâte crue, avant que ne soient appliqués la glaçure stannifère et le bleu de cobalt qui vient rehausser l'effet décoratif.

Selon Aníbal Pinto de Faria, un blason dont l'écu est en or plain composé de cinq besants verts, coupés d'argent et mis en sautoir, appartient à la famille Ângulo. Descendant d'un fils du roi Ângulo d'Écosse de la fin du XIIe siècle, la lignée s'implanta dans le royaume de León au cours du XIIIe siècle, puis au Portugal à une date qui reste incertaine. L'un d'eux se rendit à Malacca à la fin du XVIe siècle où il aurait engrangé une bonne fortune et aurait vécu avec noblesse.

Une pièce très similaire comportant un cartouche ovale garni d'une couronne d'origine chrétienne et d'éléments orientaux est conservée au Musée de Lüneburg, dont les récentes découvertes archéologiques de la ville témoignent des intenses relations commerciales avec le Portugal et l'Espagne.

Ce petit seau à eau bénite possède les caractéristiques de pièces manufacturées à destination des pays du Nord de l'Europe et plus précisément au marché de la Ligue Hanséatique qui se développa autour des années 1620, plus tardivement que le marché développé avec les Pays-Bas. Sachant que la porcelaine de Chine était relativement moins connue dans ces pays qu'en Hollande, les céramistes cherchaient non pas à copier les modèles orientaux, mais



an exotic decorative grammar that could combine a faraway flavour with erudite European references closer to everyday use, in hybrid and original objects that would promote and privilege creative freedom in an uncompromising yet exuberant brushstroke.

Pieces produced for Northern European markets have a wider range of shapes than those exported to the Low Countries, market which favoured more exuberant display pieces. In the former it is discernible a taste for hollow shaped pieces, particularly wine jugs, adopting a more fantasized but simultaneously more conservative decorative language, evoking exoticism but in a broader European taste context.

The decorative language of these pieces is often characterized by a profusion of heraldic motifs of local families or cities, and monograms of the family that commissioned them; in some cases the iconography adopted is related to a wine theme, a matrimonial alliance or other major celebratory occasion to which the object related and because of which it is often dated. ✎ TP

à acquérir un vocabulaire décoratif exotique capable de conjuguer le lointain exotisme avec les références européennes érudites. Une grande liberté de création, au coup de pinceau exubérant et débridé, était privilégiée, notamment dans les pièces hybrides et originales, offrant un sentiment plus proche d'une réalité quotidienne.

Les pièces produites à destination des pays du Nord de l'Europe présentent des formes diverses contrairement à celles envoyées aux Pays-Bas où prédominent les plats d'apparat. Les pichets sont ainsi les objets les plus fréquemment produits présentant un vocabulaire plus fantaisiste soumis à des formes classiques. Si quelques détails évoquent un certain exotisme, le goût européen prédomine. La grammaire décorative de ces pièces présente une grande profusion de motifs héraldiques présentant les blasons des familles locales ou de villes, et des lettres indiquant le nom du commanditaire. Quelques cas présentent une iconographie liée au vin, au mariage et à d'autres célébrations auxquelles était destiné l'objet en question ce qui explique l'inscription de dates sur certaines pièces. ✎ TP

102. APOTHECARY JAR

Portuguese faïence
Lisbon, 1630 – 1640
Height: 28.7 cm
C586

Provenance: A. Miranda collection.



Superb and unusually large wheel-thrown 17th century Portuguese faïence apothecary jar of mildly concave cylindrical body on a raised base, with a short shoulder and neck topped by an accentuated flaring rim. Painted cobalt-blue decoration on a tin-white glaze.

The body profusely decorated with exuberant and exotic landscapes of rocky outcrops, balustrades and animals emerging from dense vegetation.

In an evident disliking for empty spaces, the *horror vacui* predominant in the Islamic decorative grammar that inspired this piece, the potter has depicted a gracious crane standing in a pond, hunting perhaps, in the shadow of a large blossoming acacia, a stylized daisy — interpreted as the Chinese peach, symbol of immortality — with acanthus like large leafed stems, and elegant butterfly, a lush date palm — the sacred tree of the Assyrians and symbol of divine blessing in the Bible — and a large hare sitting on a rocky outcrop with peony and the artisan's interpretation of the Chinese symbol of wealth. The sky is filled with flying birds, insects and clouds in a typical Chinese porcelain decorative language.

The short neck is encircled in cobalt blue filleted acanthus leaves. ↙

102. POT À PHARMACIE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630 – 1640
Diam.: 28,7 cm
C586

Provenance: collection A. Miranda

Ce petit seau en faïence portugaise du XVIIe siècle de forme arrondie est recouvert d'un émail blanc et d'un décor en bleu de cobalt. Le rebord ovoïde est sailla Rare pot canon de pharmacie en faïence portugaise du XVIIe siècle. Pièce tournée légèrement concave, col bas et rebord retourné, décorée en bleu de cobalt sur émail blanc.

La panse comporte un décor abondant, avec un paysage exotique à la végétation luxuriante, des balcons et des rochers, ainsi que plusieurs animaux.

On y trouve, marque de l'*horror vacui* d'influence islamique, une élégante aigrette qui se rafraîchit au bord de l'étang à l'ombre d'un grand acacia en fleur, une marguerite (variante de la pêche chinoise, symbole d'immortalité) dont la tige est remplie de feuilles drues qui rappellent les feuilles d'acanthé et sur laquelle est posé un joli papillon, un dattier touffu chargé de fruits (l'arbre sacré des Assyriens et des Babyloniens, présenté dans la Bible comme l'emblème de la bénédiction divine) et un gros lièvre sur un rocher, auprès d'une pivoine fleurie et d'une sapèque, l'un des huit objets précieux pour les Chinois, symbolisant la richesse. Le ciel est empli d'oiseaux en plein vol, d'insectes et de nuages typiquement chinois.

Sur le col, une frise de feuilles d'acanthé et des filets en bleu de cobalt. ↙



103. PITCHER

Portuguese faïence

Lisbon, 1636

Height: 24.5 cm

C635

Provenance: private collection, Alcobça.

Rare Portuguese faïence 1636 dated heraldic pitcher, decorated in cobalt-blue pigment on a tin-white glazed ground. In a typology that has for centuries been wrongly classified as a 'Hamburg bottle', this pitcher is defined by its ovoid shaped body sitting on a low conical foot, and by the long cylindrical neck. An elegant semi-circular handle joins the body to the lip.

The decoration is centred by a polylobate cartouche encircling a flamboyant armorial, crowned by a plumed helmet and wrapped in mantling of vegetal motifs and acanthus scrolls. Centrally placed, the initials 'ST', probably the owner's monogram, and the date 1636, the whole heraldic motif framed by a two tone palmette frieze. The remaining body surface is densely filled by a vegetal composition of clear oriental flavour, with camellias and stylised 'Chinese White Pine' branches over a band of juxtaposed petals. On the foot a ring of outlines palmettes alternating with vertical stripes. The neck is segmented in four vertical sections of floral motifs and double parallel columns.

One of the favoured Hanseatic League commissioned typologies, these pitchers would, on arrival in Northern Europe, receive their characteristic pewter lid.

Of unequivocal European shape but following contemporary Germanic prototypes unknown to Portuguese potter artists, these pitchers are often adorned in unusual motifs that adopt original decorative solutions adapted to their unusual shapes and typologies but, nonetheless reflecting the emerging taste for the exotic in compositions perfected by the Lisbon workshops.

The armorial decorative grammar of dated monograms within rounded cartouches is rare in contemporary Chinese porcelain prototypes, alluding instead to desirable Italian Majolica models. In this particular instance, the relation with Chinese porcelain is restricted to the floral elements adopted, camellias and 'Chinese White Pine' branches, the neck geometrical composition of panels,

103. PICHET

Faïence portugaise

Lisbonne, 1636

Hauteur: 24,5 cm

C635

Provenance : collection particulière, Alcobça.

Rare pichet à décor héraldique. Désignée à tort comme « Bouteille de Hambourg », cette pièce date de 1636 et possède un décor bleu de cobalt sur fond émaillé blanc. Son corps ovoïde se prolonge en un col haut et repose sur une base conique. Une anse semi-circulaire unit le col au corps.

La décoration est concentrée sur une zone polylobée figurant un blason portant en son centre les initiales « ST » et la date 1636 surmontée d'un heaume de chevalier. Les ornements héraldiques sont encadrés de feuilles d'acanthé en enroulements et de palmettes. Les renflements sont garnis d'un dense motif végétal révélant un goût oriental, composé de camélias et de rameaux de « pin de Chine » stylisés. La base est décorée de palmettes séparées par des lignes verticales et le col est divisé en quatre pans constitués de motifs floraux sur les côtés alors que le partie centrale est composée de deux colonnettes accolées.

Ces pichets sont parmi les objets manufacturés les plus appréciés dans les villes de la Ligue Hanséatique. Ils étaient une fois arrivés en Allemagne recouverts de couvercles en étain. La forme est clairement européenne suivant la typologie des pichets germaniques de l'époque. Les potiers portugais ont cherché à inventer de nouvelles solutions décoratives en raison de l'absence de modèles spécifiques sur lesquels ils pouvaient se reposer, afin de pouvoir concilier le goût naissant pour l'exotisme à la morphologie plus occidentale de l'objet.

Le décor est concentré sur un exubérant motif héraldique inscrit dans un cartouche daté de 1636 et dont deux initiales indiquent le nom du commanditaire. Ce type de décor rare dans la porcelaine de Chine rappelle bien d'avantage les majoliques italiennes alors très convoitées à l'époque.

Cependant un lien avec la porcelaine chinoise est évoqué à travers les ornements floraux à l'instar des camélias et des « pins de Chine », ainsi que dans la composition géométrique du col di-



columns, circles and lines and the armorial frame that alludes to contemporary Ming plate wells.

The *Museum für Kunst und Gewerbe* in Hamburg, has in its collection several examples of similar pitchers, some dated, the oldest to 1623, and some with German families or cities armorials. ✓ TP

visée en différents sections figurant deux colonnettes aux écailles imbriquées, des cercles et des lignes. Le cadre du blason est quant à lui fait de bandes typiques des formes déployées dans les plats Ming.

Le *Museum für Kunst und Gewerbe* à Hamburg possède différents exemplaires de pichets de ce format pour la plupart datés, dont le plus ancien remonte à 1623. Quelques-uns arborent des blasons de familles allemandes ou des villes de germaniques. Une pièce assez curieuse figurant Ève est conservée dans une collection privée au Portugal. ✓ TP

104. PITCHER

Portuguese faïence
Lisbon, 1635–1650
Height: 20.0 cm
C680

Provenance: M.P. collection, Lisbon

A rare, first-half of the 17th century container known as a pitcher, used for taking wine from large vessels and barrels. The elegant semi-circular handle links the ovoid shaped body, raised on a conical foot, to the elevated cylindrical neck.

Decorated in antimony-yellow and cobalt-blue pigments on a pewter-white background, the central body section, of elegant lobulated cartouche, depicts a well-known mythological scene of a pelican feeding her young her own blood. The remaining surfaces are filled by foliage and flower motifs and exuberant, apparently aquatic plants, emerging from a rock outcrop by a balustrade. On the neck and foot a vertical band and filleted border lock the composition. The pitcher is mounted with a contemporary German pewter lid of engraved ownership mark.

The pelican is symbolic of the Passion of Christ and of the Holy Communion. As Christ has given His blood to feed His people, so does the pelican, by wounding its own breast to feed its own blood and flesh.

On the basis of its format and decorative composition, the present pitcher is a valuable example of symbiosis between Chinese and European culture. Of the former, the cobalt-blue decoration on the white enamelled ground, allied to the mimicry of foliage elements and their distribution, clearly derived from Ming porcelain models. Of the latter the recognizable western shape, as well as the decorative Italian majolica inspiration, particularly in the depiction of the main central scene and use of antimony-yellow pigment.

Portuguese ceramic pitchers, produced in large numbers for export to Northern German cities — where the pewter lid was applied on arrival — followed typologies of contemporary German jugs. The absence of specific decorative models however, forced Portuguese potters to explore their own decorative solutions, resulting in a hybridism reconciling northern shapes to Portuguese emerging exotic tastes.

Almost exclusively exported to that European region, these jugs have been wrongly referred to as 'Hamburg faïence' pitchers, being recorded in some northern museums under this classification. These particular daily use wares were in stark contrast with

104. PICHET

Faïence portugaise
Lisbonne, 1635–1650
Hauteur : 20,0 cm
C680

Provenance : Collection M.P., Lisbonne

Rare cruche désignée sous le nom de « pichet », utilisée pour retirer le vin de fûts et de tonneaux, datant de la première moitié du XVIIe siècle, décorée en jaune et bleu de cobalt sur émail stannifère blanc.

La pièce présente un corps ovoïde, prolongé par un haut col cylindrique ; elle repose sur une base conique et comporte une poignée semi-circulaire.

La panse du pichet est ornée d'un pélican nourrissant ses petits en leur offrant son sang, image inscrite dans un registre lobé.

Le reste du corps de l'objet comporte une décoration végétale, avec la représentation d'une plante exubérante, apparemment aquatique, près d'un rocher et devant une balustrade.

Le col et la base sont ornés d'une frise de barres verticales entre deux filets, parachevant la composition. Le couvercle est en étain allemand et porte le poinçon de son propriétaire.

Le pélican est le symbole de la Passion de Christ et de l'Eucharistie. Tout comme Jésus-Christ a donné son sang pour alimenter le peuple, le pélican, ne trouvant pas de poissons pour nourrir ses petits, se pique la poitrine et leur offre sa chair et son sang.

Cette pièce est un exemple de symbiose entre les cultures chinoises et européennes. De la première on décèle la décoration en bleu de cobalt sur émail stannifère blanc, les éléments végétaux et leur distribution, inspirés de la porcelaine Ming. De la seconde on distingue la forme du pichet, mais également l'inspiration tirée de la Majolique italienne avec notamment la représentation de la figure principale en cartouche et l'utilisation du jaune d'antimoine.

Les pichets en céramique de production portugaise, fabriqués à large échelle pour les villes du nord de l'Allemagne — où était la plupart du temps apposé le couvercle en étain — suivent le modèle des cruches allemandes de l'époque. L'absence de modèles décoratifs spécifiques obligea les artisans portugais à trouver leurs propres solutions décoratives, d'où l'apparition de pièces hybrides, conciliant la forme nordique et le goût de l'exotisme surgissant à l'époque au Portugal.



exports to other markets, which favoured alternative typologies such as plates and display pieces.

The artist's creativity is, in this instance, valued as a taste adjusted to Renaissance Europe. Effectively, other countries, namely those of the European coasts such as Holland, that cherished Chinese porcelain, preferred pieces that adopted distant exoticism and cobalt-blue monochromes in the Ming taste. ✓ *TP & JM*

Cette production, qui résultait, presque exclusivement, de commandes destinées à l'Allemagne, a souvent été erronément désignée sous le nom de « faïence de Hambourg », qualification que l'on trouve encore dans certains musées d'Europe du Nord. Contrairement aux exportations acheminées vers d'autres pays d'Europe, constituées la plupart du temps de plats et autres objets d'apparat, celles-ci incluaient en majorité des pièces liées au quotidien. Elles privilégiaient la créativité de l'artiste, avec un goût prononcé pour l'Europe de la Renaissance. Les autres pays, notamment ceux du littoral européen, comme la Hollande, appréciatrice de porcelaine de Chine, préféraient les objets qui manifestaient un exotisme lointain et optaient pour le monochromatisme en bleu de cobalt, dans le goût Ming. ✓ *TP & JM*

105. APOTHECARY JAR

Portuguese faïence
Lisbon, 1660–1670
Height: 23.0 cm
C441

Provenance: J.M.J. collection

Elegant cylindrical Portuguese faïence apothecary jar, defined by the gently concaved mid body, the heightened flaring neck and the unusual cobalt blue decoration outlined in manganese purple. The body decoration is characterised by an oval obliquely placed cartouche inscribed 'VNG. TO PALIDVM', surrounded by Chinese inspired floral elements and an imposing female bust in a fashionable headdress, known as a 'Bella', a figure inspired by models well known in Italian maiolica. Encircling the neck and the base a band of scrolling motifs framed by manganese purple filleting. ✍

105. POT À PHARMACIE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1660–1670
Hauteur: 23,0 cm
C441

Provenance: collection J.M.J.

Pot canon de pharmacie en faïence portugaise, de forme cylindrique légèrement concave, goulot relevé et retourné, décoré en bleu avec contours vineux sur émail blanc. Sur la panse, un cartouche ovale et oblique portant l'inscription « VNG. TO PALIDVM », entouré de quelques éléments floraux d'inspiration chinoise. On y découvre également un imposant buste féminin coiffé à la mode de l'époque, connu sous le nom de « Bella Dama », dénotant l'influence de la majolique italienne. Sur le col et la base, une frise de volutes délimitée par des filets en violet de manganèse. ✍



— BIBLIOGRAPHY // BIBLIOGRAPHIE

AFRICA // AFRIQUE

- AUSTIN, Ramona, “Haut de canne mwala” in VERSWIFER, Gustaaf, et al. *Trésors d’Afrique*, Tervuren: Musée de Tervuren, 1995
 - BASSANI, Ezio, *African Art and Artefacts in European Collections, 1400-1500*, London: British Museum Press, 2000
 - BASSANI, Ezio (ed.), *Ivoires d’Afrique dans les anciennes collections françaises*, Paris: Musée du quai Branly – Actes Sud, 2008
 - BASSANI, Ezio, William Fagg, *African and the Renaissance. Art in Ivory* (cat.), New York: Center for African Art, 1988
 - 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: U. Católica Editora, 2012
 - EZRA, Kate, *Royal Art of Benin. The Perls Collection in The Metropolitan Museum* (cat.), New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992
 - FAGG, William, *Afro-Portuguese Ivories*, London: Batchworth Press, 1959
 - FÉLIX, Marc Leo, *White Gold, Black Hands – Ivory Sculptures in the Congo*, vol. 2, Tribal Arts, 2011
 - GOMES, Mário Varela, Tânia Manuel Casimiro, Cláudia Rodrigues Manso, “Afro-Portuguese Ivories from Sierra Leone and Nigeria (Yoruba and Benin Kingdoms) in Archaeological Contexts from Southern Portugal”, in *African Arts*, 53.4, 2020
 - KUNZIKA, Emanuel, *Dicionário de Provérbios Kikongo*, Luanda: Editorial Nzila, 2008
 - FARRIS-THOMPSON, Robert, *Le Geste Kôngo* (cat.), Paris: Editions Dapper, 2002
 - LOWE, K.J.P., “Colheres da África Ocidental na Lisboa renascentista; Marfim, prata, e a representação do estatuto social”, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, — — LOWE, K.J.P. (eds.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisboa: MNAA – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017
 - MASSING, Jean Michel, “Os Marfins Africanos e os Portugueses”, in BAILEY, Gauvin Alexander, MASSING, Jean Michel, SILVA, Nuno Vassallo e, *Marfins no Império Português*, Lisboa: Scribe, 2013
 - ORENSE, Marta Sánchez, *Particularidades del léxico de la moda renascentista: dificultades en su análisis, Spain: Cuadernos del Instituto História de la Lengua*, nº 1, 2008
 - ORENSE, Marta Sánchez, *Estudio del léxico de la industria textil y de la sastrería en la época renascentista: estructura, contenido y resultados, Trabalho de Grado*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007
 - PLANKENSTEINER, Barbara (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent: Snoeck Publishers, 2007
 - SOUSA, Marina de Mello e, *Reis Negros do Brasil Escravista – História da Festa de Coroação do Rei Congo*, Belo Horizonte: Editora UFMJ, 2006
 - TECA, Afonso, *Concepção e Representação Social da Morte no Grupo Étnico Kongo*, Dissertação de Doutoramento, Madrid: Universidade Rey Juan Carlos, 2015
 - THORTON, John, “The development of an african church in the Kingdom of the Kongo, 1491 – 1750” in *Journal of African History*, 25, n.º 2, Cambridge: Via Tropicalia, 1984
- WEB
- <https://www.historymuseum.ca/cmcc/exhibitions/cultur/tervuren/terboide.html>, (consulted 16/9/2020)

INDIA // INDE

- BAILEY, Gauvin, *The Catholic Shrines of Agra*, Arts of Asia, 23.4, 1993
- BARBOSA, Duarte, *O Livro de Duarte Barbosa*, Edição crítica e anotada por Maria Augusta Veiga e Sousa, Lisboa: IICT, 2 vols., 1996
- BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les Orfèvres parisiens de la Renaissance, 1506-1620*, Paris: Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992
- BLUTEAU, Raphael, *Vocabulário português e latino (...), 10 vols, Coimbra*, Lisboa: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus – Oficina de Pascoal da Sylva – Patriarcal Oficina de Musica 1712 – 1728
- CAUNES, Lison de, MORABITO, Jacques, *L’écaille. Tortoiseshell*, Paris: Éditions Vial, 1997
- CRESPO, Hugo Miguel, *India in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto: Bluebook, 2021
- CRESPO, Hugo Miguel, (ed.), *At the Prince’s Table. Dining at the Lisboa Court (1500-1700)*, Lisboa: AR-PAB, 2018
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa: AR-PAB, 2016
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa: Fundação Oriente, 2015
- 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)*, Oporto: U. Católica Editora, 2012
- DELIEB, Eric, *Investing in Silver*, London: Corgi Books, 1970
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos: Imaginalis, 2006
- DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Oporto: V.O.C. Antiguidades, 2002
- MARCOS, Margarita, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Mexico: Espejo de Obsidiana, 2010
- FELGUEIRAS, José Jordão, “A Family of Precious Gujurati Works”, in SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa: Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996
- FELGUEIRAS, José Jordão, *Arcas Indo-Portuguesas de Cochim*, Oceanos, 19-20, 1994
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Oporto: Lello & Irmão Editores, 1990
- FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982
- FRAZIER, J., *Exploitation of Marine Turtles in the Indian Ocean*, Human Ecology, 8.4, 1980
- FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventario da Guarda-roupa de D. Manuel*, Arquivo Historico Portuguez, 2, 1904
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa: Edições Excelsior, 2002
- Fundação Calouste Gulbenkian, *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Lisboa: F.C.G., 1991
- GOMES, Paulo Varela Gomes e ROSSA, Walter, *O primeiro território: Bombaim e os Portugueses*, Oceanos, 41, 2000
- JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London: V&A Publications, 2002
- LOSTY, Jeremiah P., “Identifying the artist of Codex Casanatense 1889”, *Anais de História de Além-Mar*, 13, 2012
- MABILLE, Gérard, “Une nouvelle œuvre de la Renaissance au Louvre le coffret de nacre de Pierre Mangot”, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 4, 2000
- MARTINS, Francisco E. Oliveira, *Mobiliário Açoriano; elementos para o seu estudo*, Açores: Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1981
- MATOS, Luís de, *Imagens do Oriente no século XVI. Reprodução do código português da Biblioteca Casanatense*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985

- MENDIRATTA, Sidh Losa, "Two Towns and a Vila, Bacaim, Chaul and Tana: The Defensive Structures of Three Indo-Portuguese Settlements in the Northern Province of the Estado da Índia", in SHARMA, Yogesh, MALEKANDATHIL, Pius (eds.), *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*, Lisboa: Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, 1949
- MENDONÇA, Maria José de, *Colchas bordadas dos séculos XVII e XVIII* (cat.), Lisboa: MNAA, 1945
- MENSHIKOVA, Maria, *Silver Wonders from the East*, Amsterdam: Hermitage Amsterdam, 2006
- MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London: Thames and Hudson, 2007
- MOORE, Simon, *Spoons 1650-2000*, Oxford: Shire Publications Ltd., 2014
- MNAA, *Colchas Bordadas. Índia, Portugal, China – Séculos XVI/XVIII* (cat.), Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, MNAA, 1978
- OMIDSALAR, Mahmoud, "Div", in YARSHATER, Ehsan (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 7.4, London – Boston: Routledge – Kegan Paul, 1989
- PAGET, Commander George Evelyn, *English and Scottish Silver Spoons*, Edinbourg: How of Edinbourg, 1952
- PINTO, Maria Helena Mendes, et al., *Museu de Arte Cristã. Convento de Santa Mónica*, Goa, Índia, Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 2011
- 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", *Revista de Artes Decorativas*, nº 2, Oporto, 2008
- 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
- 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
- SANGL, Sigrid, *Indische Perlmutter-Raritäten und ihre europäischen Adaptationen*, Wien: *Jarbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3 (Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance), 2001
- SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, vol.III, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970
- SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa – Nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974 (2ª edição – revista e ampliada)
- SEIPEL, Wilfried (ed.), *Exótica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien: Kunsthistorisches Museum, 2000
- SILVA, Maria Madalena Cagigal e, *A Arte Indo-Portuguesa*, Lisboa: edições Excelsior, 1966
- 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.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa: Scribe, 2013
- SILVA, Nuno Vassallo e, "Uma indústria missionária. Os marfins de Goa. A missionary industry. Ivories in Goa", in SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa: Scribe, 2013
- SILVA, Nuno Vassallo e (coord.) *A Herança de Rauluchantim*, Lisboa: C.N.C.D.P., 1996
- SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Marfins no Império Português*, Lisboa: 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
- SYNDRAM, Dirk, KAPPEL, Jutta, WEINHOLD, Ulrich, *Das Historische Grüne Gewölbe zu Dresden. Die barocke Schatzkammer*, Dresden – München – Berlin: Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Deutscher Kunstverlag, 2007
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1983
- TRUSTED, Marjorie, *Baroque & Later Ivories*, London: Victoria & Albert Museum, 2013
- VARADARAJAN, Lotika, "Indo-Portuguese Textiles – new orientations", in GRACIAS, Fátima, PINTO, Celsa, BORGES, Charles (ed), *Indo-Portuguese History*, Goa: Goa University, 2005
- WARK, Robert R., *British Silver in the Huntington Collection*, San Marino: Huntington Library, 1978
- WILLS, Barbara, et al., *A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum*, The British Museum Technical Research Journal, 1, 2007

CEYLON // CEYLAN

- CARNEIRO, José Manuel Martins (ed.), *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha. Comemoração do 1.º Centenário da morte do Rei-Artista* (cat.), Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1985
- CHONG, Alan et al., *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapore: Asian Civilisations Museum, 2013
- COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Delhi: Munsharam Manoharlal, 1956
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *The Art of Collecting. Lisboa, Europe and The Early Modern World (1500-1800)*, Lisboa: AR-PAB, 2019
- CRESPO, Hugo Miguel, "The Plundering of the Ceylonese Royal Treasury, 1551-1552: Its Character, Cost, and Dispersal", in BYCROFT, Michael, DUPRÉ, Sven (ed.), *Gems in the Early Modern World. Materials, Knowledge, & Global Trade, 1450-1800*, London: Palgrave Macmillan, 2019
- CRESPO, Hugo Miguel, *CHOICES*, Lisboa: AR-PAB, 2016
- CRESPO, Hugo Miguel, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisboa", in GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K.J.P. (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 ", in GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K.J.P. (ed.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London: Paul Holberton publishing, 2015
- FERRÃO, Bernardo, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3 (Índia e Japão), Oporto: Lello & Irmão Editores, 1990
- GSCHWEND, Annemarie Jordan, BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)* (cat.), Zurich: Museum Rietberg, 2010
- HARTKAMP-JONXIS, Ebeltje, "Sri Lankan ivory caskets and cabinets on Dutch commission, 1640-1710", in WESTSTELIJM, Thijs, JORINK, Eric, SCHOLTEN, Frits (eds.), *Netherlandish Art in its Global Context. De mondiale context van Nederlandse kunst*, Leiden – Boston: Brill, 2016
- JAFFER, Amin, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London: V&A Publications, 2002
- JAFFER, Amin, SCHWABE, Melanie, *A group of sixteenth-century caskets from Ceylon*, Apollo, 149.445, 1999

- MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London: Thames and Hudson, 2007
- OREY, Leonor d' et al., *Cinco Séculos de Joalharía. Museu Nacional de Arte Antiga*, London – Lisboa: Zwemmer – Instituto Português de Museus, 1995
- RAPOSO, Francisco Hipólito (coord.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1991
- 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
- 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
- SILVA, Nuno Vassallo, *Jóias "de ouro e pedrinhas do Ceilão". Jewels "in gold and stones from Ceylon"*, Oriente, 2, 2002
- 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
- VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle: La Haye, Gemeentemuseum, 2014

SOUTHEAST ASIA // ASIE DU SUD-EST

- ALBERT, María de los Ángeles, "Artes decorativas en el virreinato de Nueva España", in GUTIÉRREZ, Ramón (ed.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid: Cátedra, 1995
- AGUILÓ, María Paz, "Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España", in *El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones para su estudio*, Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2008
- 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*, Lisboa: Scribe, 2013
- BORREL, Hector, et al., *The Grandeur of Viceroyal Mexico. Treasures from the Museo Franz Mayer* (cat.), Houston: Museum of Fine Arts, 2002
- 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
- CRESPO, Hugo Miguel (coord.), *A Cidade Global – Lisboa no Renascimento* (cat.), Lisboa: MNAA/INCM, 2017
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa: AR-PAB, 2019
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa: AR-PAB, 2016
- CRESPO, Hugo Miguel, *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, Lisboa: AR-PAB, 2020
- DIAS, Pedro, *Thailand and Portugal 500 Years of a common Past – The Art Legacy. The Távora Sequeira Pinto Collection* (cat.), Coimbra: Gráfica Coimbra, 2011
- ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria, ESTELLA MARCOS, Margarita M., ESTERAS MARTÍN Cristina, *Visiones de América. Arte desde el confin 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*, Mexico City: Espejo de Obsidiana, 2010
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Oporto: Lello & Irmão Editores, 1990
- SERRÃO, Vitor, "Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sino-portuguesa de inspiração camoniana", in MATOS, Artur Teodoro de, MARTINS, Guilherme d'Oliveira (eds.), *Portugal-Índia. Da herança portuguesa à Índia dos nossos dias*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa – Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2015
- TROTA JOSE, Regalado, *Images of Faith. Religious Ivory Carvings from the Philippines* (cat.), Pasadena: Pacific Asia Museum, 1990
- TRUSTED, Marjorie, "Propaganda an Luxury: Small-scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines", in PIERCE, Donna, OSAKA, Ronald (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

CHINA // CHINE

- AFONSO, Simoneta Luz (dir.), *Do Tejo aos Mares da China – uma epopeia portuguesa*, Paris: Editions de la Reunion des Musées Nationaux, 1992
- BARRETO, Luís Filipe, *Europas – China: Passado e Presente – Uma breve reflexão*, *Revista Militar*, janeiro de 2017: <https://www.revistamilitar.pt/artigo/1208>
- BASTOS, Celina, "Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII", in CURVELO, Alexandra (ed.), *O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII)* (cat.), Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2013
- BERLINER, Nancy, *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston: Museum of Fine Arts, 1996
- BEURDELEY, Michel, *Porcelaine de la Compagnie des Indes*, Fribourg: Office du Livre, 1982
- BEURDELEY, Michel, RAINDRE, Guy, *Qing Porcelain, Famille Verte, Famille Rose*, New York: Rizzoli, 1987
- BLUMENFIELD, Robert H., *Blanc de Chine, The Great Porcelain of Dehua*, Califórnia: Ten Speed Press, 2002
- BRUIJIN, Emile, *Chinese Wallpaper in Britain and Ireland*, New York: Philip Wilson Publishers, 2017
- CASTELLUCCIO, Stephane, *De la cale au paravent – Importation, commerce et usages des papiers chinois au XVIIIe siècle*, Montreuil : Editions Gourcuff Gradenigo, 2018
- CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa ao Tempo do Império – Portugal-Brasil*, Lisboa: ACD Editores, 2007
- CLUNAS, Craig (ed.), *Chinese Export Art and Design* (cat.), London: Victoria and Albert Museum, 1987
- CORNER, Patric, *The Hongs of Canton*, London: English Art Books, 2009
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento*, Lisboa: AR-PAB, 2020
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa: AR-PAB, 2016
- CRESPO, Hugo Miguel, "Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisboa", in GSCHWEND, Annemarie Jordan, LOWE, K. J. P. (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London: Paul Holberton publishing, 2015
- CROSSMAN, Carl L., *The Decorative Arts of The China Trade*, Suffolk: Antique Collectors' Club, 1991
- DODERER, Gerhard, *A Constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721 – 24)*, in *Revista Portuguesa de Museologia*, n.º 13, Lisboa, 2003
- DONNELLY, P.J., *Blanc de Chine*, London: Faber and Faber, 1969

- EDUARDS, Louise P., *Men e Women in Qing China – Gender in the Red Chamber Dream*, Hawai: University of Hawai's Press, 2001
 - DIDEROT, M., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, vol. 11, Neufchastel: Samuel Faulche &Compagnie, 1765
 - FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário II*, Lisboa: F.R.E.S.S., 2002
 - FUNDAÇÃO ORIENTE (coord.), *A Cidade Proibida* (Cat.), Lisboa: F. O., 1992
 - GOMES, Ana C. Costa Gomes, MURTA, Isabel Murta, "Papéis de parede da China em Casas Senhoriais Portuguesas" in MENDONÇA, Isabel M. G., CARITA, Helder, MALTA, Marize, *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Lisboa: Instituto de História da Arte (IHA) – Universidade Nova de Lisboa, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – Universidade do Rio de Janeiro, 2014
 - HERVOUËT, François et Nicole, BRUNEAU Ives, *La Porcelaine Des Compagnies Des Indes A Décor Occidental*, Paris: Flammarion, 1986
 - HOWARD, David; AYERS, John, *China for the West*, London: Sotheby Parke Bernet, 1978
 - CASTRO, Nuno de, *A Porcelana Chinesa e os Brasões do Império*, Lisboa: Civilização, 1987
 - JÖRG, Cristiaan, *A Pattern of Exchange: Jan Luyken and Chine de Commande Porcelain*, New York: Metropolitan Museum Journal, vol. 37, 2002
 - KRAHL, Regina, "The Portuguese Presence in the Arts and Crafts of China", in LEVENSON, Jay A. (ed.), *Encompassing the Globe. Portugal and the World in the 16th and 17th Centuries* (cat.), Vol. 3, Washington: Smithsonian Institution, 2007
 - LOURENÇO, Frederico (tradução), *Bíblia (vol. I) – Novo Testamento, Os quatro Evangelhos*, Lisboa: Quetzal Editores, 2016
 - MARTZLOFF, Jean- Claude, *A History of Chinese Mathematics*, Berlin: Springer – Verlag, 1997
 - MATOS, Maria Antónia Pinto de, *Cerâmica da China – Coleção RA*, Reino Unido, Jorge Welsh Books – Publishers and Booksellers, 2011
 - MATOS, Maria Antónia Pinto de, e SALGADO Mary, *Porcelana Chinesa da Fundação Carmona e Costa*, Lisboa: 2002
 - MATOS, Maria Antónia Pinto de, "Porcelana Chinesa – De presente régio a produto comercial", in CALVÃO, José Rodrigues (dir.), *Caminhos da Porcelana Dinastia Ming e Qing* (cat.), Lisboa: Fundação Oriente, 1998
 - MOURA, Vasco Graça, *Porcelanas e Mares da China*, Oceanos, C.N.D.P, nº 14, Junho 1993
 - OLIVEIRA, Lina Maria Marrafa (transc. Paleografica), "Orfanológicos, Letra A, Maço 120, Nº 1: Autos do inventário dos bens que ficaram por falecimento do desembargador António Joaquim de Pina Manique continuado com a viúva sua mulher, D. Antónia Claudia Rosa da Costa, 1796," in MENDONÇA, Isabel M. G., CARITA, Helder, MALTA, Marize, *A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro: Anatomia dos Interiores*, Lisboa: Instituto de História da Arte (IHA) – Universidade Nova de Lisboa, Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes – Universidade do Rio de Janeiro, 2014
 - PEREIRA, Fernando António Baptista, *Presença Portuguesa na Ásia* (cat.), Lisboa: Museu do Oriente, 2008
 - PESSANHA, Sofia et al. *Study of a XVIII century hand-painted Chinese wallpaper by multi-analytical non-destructive techniques*, Elsevier B. V., 2009
 - POMERANTZ, Carolle Thibaut, *Wallpaper – A History of Style and Trends*, Paris: Flammarion, 2009
 - RAPOSO, Francisco Hipólito (coord.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Lisboa: C.N.C.D.P./F. C. G., 1991
 - SAMPAIO, José de Mancelos, *Os Morgados de Antanhol de Cavaleiros, Arqueologia e História*, Vol. 7/8, Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa, 1930
 - SERRÃO, Vítor Serrão, "Entre a China e Portugal: temas e outros fenómenos de miscigenação artística, um programa necessário de estudos", in BARRETO, Luís Filipe e SERRÃO, Vítor, (coord.), *Património Cultural Chinês em Portugal*, (Actas do Colóquio Internacional) Lisboa, 2015
 - 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*, Lisboa: Scribe, 2013
 - SOUSA, Francisco António Clode de, *Um Olhar do Porto – Uma Coleção de Artes Decorativas*, Quinta das Cruzes DRAC, 2005
 - STRÖBER, Eva, *Symbols on Chinese Porcelain – 10000 Times Happiness*, Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2011
 - TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginária Luso Oriental*, Lisboa: IN-CN, 1983
 - TEIXEIRA, José de Monterroso, *Triunfo do Barroco* (cat.), Lisboa: CCB – Fundação das Descobertas, 1993
 - SOUSA, Francisco António Clode Sousa, *Um Olhar do Porto – Uma Coleção de Artes Decorativas* (cat.), Funchal, Quinta das Cruzes – Museu, 2005
 - WANG Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, 2 vols., Hong Kong: Art Media Resources, 1990
 - WELSH, Jorge, *Biscuit, Refined Chinese Famille Verte Wares*, Londres: Jorge Welsh Books, 2012
 - WELSH, Jorge, *Imagens do Cristianismo na Porcelana da China* (cat.), Lisboa: Jorge Welsh Books, 2003
 - WILLETS, William, *Foundations of Chinese Art – From Neolithic Pottery to Modern Architecture*, London: Thames and Hudson, 1965
 - ZHANG, Wei, RASMUSSEN, Peter, "Chinese Nine Linked Rings Puzzle" in *Classical Chinese Puzzles Project PL*, Berkeley, Cf.: <http://chinesepuzzles.org/nine-linked-rings-puzzle/>
- WEB
- [https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_\(fran%C3%A7ais_moderne\)/Livre_1/Chapitre_45](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Devisement_du_monde_(fran%C3%A7ais_moderne)/Livre_1/Chapitre_45)
 - <https://gotheborg.com/letters/>
 - <https://www.casa-museumedeirosealmeida.pt/pecas/conjunto-de-3-pratos-natividade-crucificacao-ressureicao-destaque-abril-de-2015>

JAPAN// JAPON

- *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Fondation C. Gulbenkian et Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises, 1991.
- BARRETO, Luís Filipe, ALVES, Jorge M. dos Santos, Macau, *O Primeiro Século de um Porto Internacional*, Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, I.P., 2007
- BASTOS, Celina, "Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century", in CURVELO, Alexandra (ed.), *The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th-18th centuries)* (cat.), Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2013
- BRUJIN, Max de, BASTIAAN, Johannes, *Sawasa – Japanese Export Art in Black and Gold, 1650-1800* (cat.), Amsterdam, Zwolle: Rijksmuseum – Uitgeverij Waanders, 1998
- CANEPA, Teresa, *Namban lacquer for the Portuguese and Spanish missionaries, Bulletin of Portuguese / Japanese Studies*, 2009
- CANEPA, Teresa, et al., *Depois Do Bárbaros II, Arte Namban Para Os Mercados Japonês, Português e Holandês*, Lisboa: Jorge Welsh Books, 2008
- CANEPA, Teresa, Silk, *Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644*, London: Paul Holberton publishing, 2016

- CRESPO, Hugo Miguel, *Índia in Portugal. A Time of Artistic Confluence* (cat.), Oporto: Bluebook, 2021
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.) *At the Prince's Table. Dining at the Lisboa Court (1500-1700)*, Lisboa: AR-PAB, 2018
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa: AR-PAB, 2016
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa: Fundação Oriente, 2014
- 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
- FELGUEIRAS, José Jordão, "Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works", in SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisboa: Museu de S. Roque – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996
- IMPEY, Oliver, *Namban Lacquer for the Portuguese Market*, *Oriental Art*, 46.3, 2000
- IMPEY, Oliver, JÖRG, Christiaan J. A., *Japanese Export Lacquer, 1580-1850*, Amsterdam: Hotei Publishing, 2005
- MARTINS, Fausto Sanches, *Culto e devoções das igrejas dos Jesuítas em Portugal*, Oporto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras in Colóquio Internacional A Companhia de Jesus na Península Ibérica no séc. XVI e XVII, 2004
- PINTO, Maria Helena Mendes (ed.), *Arte Namban. Os Portugueses no Japão* (cat.), Lisboa: Fundação Oriente, Museu Nacional de Arte Antiga, 1990
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa: Edições Inapa, 1990
- SEIPEL, Wilfried (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammernder Renaissance* (cat.), Wien – Milano: Kunsthistorisches Museum – Skira, 2000
- VINHAIS, Luísa Vinhais, Jorge Welsh (ed.), *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art*, London – Lisboa: Jorge Welsh Books, 2007

PORTUGAL // PORTUGAL

- AFONSO, Simonetta Luz, *A Influência Oriental Na Cerâmica Portuguesa do Século XVII* (cat.), Lisboa: Electa, 1994
- BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres*, Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis, 2007
- BASTOS, Celina, PROENÇA, José António, *Museu de Lamego, Mobiliário*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1999
- BAUCHE, Ulrich, *Lissabon – Hamburg Fayenceimport Für Den Norden*, Hamburg: Museum Für Kunst Und Gewerbe, 1996
- CALADO, Rafael Salinas, "Aspectos da Faiança Portuguesa do século XVII e alguns antecedentes históricos", in *Faiança Portuguesa de 1600 a 1660*, Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros e Amsterdã, Amsterdams Historisch Museum, 1987
- CASIMIRO, Tânia Manuel, *Faiança Portuguesa nas Ilhas Britânicas – dos Finais do Século XVI aos inícios do Século XVIII*, Lisboa: Dissertação de Doutoramento em História, Arqueologia, FCSH/UNL, 2010
- *Catalogo dos bens mobiliarios existentes no Real Palacio das Necessidades pertencentes á herança de Sua Magestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que hão de ser vendidos em leilão*, Lisboa: Typ. e Lith. a vapor da Papelaria Progresso, 1892
- CRESPO, Hugo Miguel (ed.), *At the Prince's Table. Dining at the Lisboa Court (1500-1700)*, Lisboa: AR-PAB, 2018
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jewels from the India Run* (cat.), Lisboa: Fundação Oriente, 2015
- CURVELO, Alexandra (ed.) *O Exótico nunca está em casa? – A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII-XVIII)* (cat.), Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2013
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, vol. II, Oporto: Artes Gráficas – Lello & Irmão Editores, 1990
- FREIRE, Fernanda Castro, PEDROSO, Graça, HENRIQUES, Raquel Pereira, *Mobiliário, Móveis de Conter, Pousar e de Aparato*, Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2002
- KEIL, Luís, *A Faiança de Hamburgo e as suas analogias com a cerâmica portuguesa do século XVII*, *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, vol. III, Lisboa, 1938
- MELO, António de Oliveira, GUAPO, António Rodrigues, MARTINS, José Eduardo, *O Concelho de Alenquer. Subsídios para um roteiro de Arte e Etnografia*, Alenquer: Comissão Municipal da Feira das Ascensão de Alenquer e Associação para o Estudo e Defesa do Património de Alenquer, 1987
- MENDES, Philippe, *Un Siècle en Blanc et Bleu* (cat.), Paris-Lisboa: Galerie Mendes/ Galeria São Roque, 2016
- PAIS, Alexandre Nobre, *Fabricado no Reino Lusitano o que antes nos vendeu tão caro a China: a produção de Faiança em Lisboa, entre os reinados de Filipe II e D. João V*, Oporto: Dissertação de Doutoramento em Artes Decorativas, apresentada à Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Oporto, 2012
- PAIS, Alexandre Nobre, MONTEIRO, João Pedro Monteiro, *Faiança Portuguesa da Fundação Carmona e Costa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003
- PINTO, Maria Helena Mendes, LEITE, Maria Fernanda Mello G. Passos, BARROS, Carlos Vitorino da Silva, *Artes Decorativas Portuguesas no Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV-XVIII*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1979
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Os Móveis e o Seu Tempo, Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, Séculos XV-XIX*, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural/Museu Nacional de Arte Antiga, 1985-1987
- SANDÃO, Artur de, *Faiança Portuguesa, séculos XVIII – XIX*, vol. I, Barcelos, Livraria Civilização, 1988
- SANTOS, Manuela de Alcantara, *Talheres de Prata de Guimarães: séculos XVIII e XIX*, Oporto: Universidade Católica Portuguesa, 2012
- SANTOS, Reynaldo dos, e QUILHÓ Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974 (2ª edição – revista e ampliada)
- SERRÃO, Vitor, GARNOT, M. Nicolas Sainte Fare (eds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa: Gabinete das Relações Internacionais, 2001
- SOUSA, D. Gonçalo Vasconcelos e, *Pratas Portuguesas em Coleções particulares: Séc. XV ao Séc. XX*, Oporto: Livraria Civilização Editora, 1998
- XAVIER, Hugo, "Propriedade Minha", in *Ourivesaria, Marfins e Esmaltes da Coleção de D. Fernando II*, Sintra: Parques de Sintra-Monte da Lua, 2022



§ 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
MARTA PEREIRA
JORGE FERREIRA
TERESA PERALTA
ANTÓNIO AFONSO LIMA
MARIA JOÃO SIQUEIRA
LEONOR BRANDÃO

§ TEXTS

TEXTES

CATARINA PIRES (CP)
HUGO MIGUEL CRESPO (HC)
JORGE FERREIRA (JF)
JOSÉ MECO (JM)
MÁRIO ROQUE (MR)
MARTA ALMEIDA (MA)
MARTA PEREIRA (MP)
SASHA ASSIS LIMA (SL)
TERESA PERALTA (TP)

§ FRENCH TRANSLATION

TRADUCTION FRANÇAISE

JOANA CABRAL

§ ENGLISH TRANSLATION

TRADUCTION ANGLAISE

JORGE FERREIRA
HUGO MIGUEL CRESPO

§ EDITION

ÉDITION

SÃO ROQUE

§ PHOTOGRAPHY

PHOTOS

JOÃO KRULL
EDUARDO PULIDO

§ EDITING AND IMAGE TREATMENT

ÉDITION ET TRAITEMENT DES IMAGES

EDUARDO PULIDO

§ GRAPHIC DESIGN AND PAGINATION

CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE

JOSÉ MENDES

§ TYPE

POLICE

CHAPARRAL PRO, CAROL TWOMBY

§ PRINTING AND FINISHING

IMPRESSION ET FINITIONS

MR ARTES GRÁFICAS

§ LEGAL DEPOSIT

DÉPÔT LÉGAL

500451/22

§ ISBN

ISBN

978-989-53002-6-6

§ PRINT RUN

TIRAGE

750 EXEMPLAIRES
750 COPIES

§ JUNE 2022

JUN 2022

§ ©SÃO ROQUE 2022



SÃO ROQUE | ANTIGUIDADES & GALERIA DE ARTE
Rua de São Bento, 199B | 1250-219 Lisboa | T +351 213 960 734
geral@saoroquearte.pt | antiguidadessaoroque.com

PRICE // PRIX
50,00€

ISBN 978-989-53002-6-6



9 789895 300266

artialis

parte callia

Mare germanicus

Castro del Rey de portugall

Est hic omnino dicitur castella 7 portugall

stella

Os montes claus en affrica

Sca loa

Castella damina

inoculis

Unha equano

Mare oceanus

Mons lune

Sollus antarcticus



Circulus arcticus:



C



Hierusalem:

circulus aequi-



Tropicus cancri:



circulus

Mare barbaricus:

Oceanus yndicus meridionalis.



Circulus capricorni:

circulus tropicus

Mare persicum



Ocean



Oceanus arcticus

