

DU VIEUX CONTINENT AU NOUVEAU MONDE

L'Empire Portugais ouvre les portes de
l'Europe à l'Âge Moderne

SÃO ROQUE

ANTIQUITÉS & GALERIE D'ART

ANTIQUES & ART GALLERY



TAR TARIA



CASTILLA

BRASIL

LORETO



DU VIEUX CONTINENT AU NOUVEAU MONDE

L'Empire Portugais ouvre les portes de
l'Europe à l'Âge Moderne

FROM THE OLD CONTINENT TO THE NEW WORLD

The Portuguese Empire leads Europe
into the early Modern Age

TABLE DES MATIÈRES

TABLE OF CONTENTS

006	— Préface Foreword	148	— Chine China
008	— Le Portugal des XV ^e et XVI ^e siècles : La découverte du chemin maritime pour l'Inde et l'arrivée au Japon Portugal in the 15th and 16th centuries: the discovery of the sea route to India and the arrival to Japan	148	— Ivoires Sino-portugais Sino-Portuguese ivories
012	— Afrique Africa	162	— Porcelaine « Feuille de tabac » Tobacco Leaf porcelain
018	— Inde India	170	— Japon Japan
018	— Ivoires Indo-portugais Indo-Portuguese ivories	170	— L'art Namban et laques Lacquerware and Namban art
030	— Cristal de roche et pierres précieuses Rock crystal and precious stones	176	— Inrō Inrō
044	— Écaille de tortue et nacre Tortoiseshell and mother-of-pearl	188	— Art chrétienne japonaise Japanese Christian art
068	— Argenterie et filigranes Indo-portugais Indo-Portuguese silver and filigree work	198	— Le Portugal des XVII ^e et XVIII ^e siècles Portugal on the 17th and 18th centuries
084	— Mobilier Indo-portugais Indo-Portuguese furniture	200	— Argenterie portugaise Portuguese silver
108	— Ceylan Ceylon	204	— Plats à godrons Gadrooned silver salvers
108	— Ivoires Cinghalo-portugais Sinhalese-Portuguese ivories	212	— Faïence portugaise Portuguese faience
124	— Asie du Sud-est South-East Asia	258	— Azulejos du XVII ^e siècle 17th century <i>azulejos</i>
124	— Laques du Royaume de Pégou Lacquerware from the Kingdom of Pegu	262	— Mobilier Furniture
132	— Thaïlande Thailand	266	— Peinture Paintings
136	— Argenterie de l'Asie du Sud South-East Asia silver		
140	— Philippines et colonies espagnoles Philippines and Spanish colonies		

— PRÉFACE

Forte d'une longue tradition et d'une solide réputation dans le monde des antiquités, la galerie **São Roque**, l'une des plus prestigieuses du Portugal, a décidé de présenter un florilège de sa collection à Paris, grande capitale de l'art européen, à l'occasion de la Biennale des Antiquaires.

Depuis le début de son activité, il y a environ trente ans, la Galerie São Roque se distingue par la beauté et la rareté de ses pièces : des œuvres qui proposent une symbiose esthétique et artistique marquée par la qualité et l'authenticité. Devenue une référence pour les collectionneurs et les musées internationaux, elle occupe aujourd'hui une position prépondérante sur le marché de l'Art et des Antiquités, non seulement au Portugal mais aussi dans le monde entier.

Le Portugal est aujourd'hui en vogue, comme il a pu l'être il y a quelques siècles, notamment entre le XV^e et le XVII^e, époque où il découvrit le chemin maritime pour l'Inde, poursuivant sa route jusqu'au Japon. Cette période singulière de l'histoire du Portugal joua un rôle essentiel dans la transition entre le Moyen Âge et l'époque moderne en Europe.

Lisbonne devint alors le centre du monde. Arrivaient sur le Tage les richesses venues d'Afrique, d'Amérique et d'Orient, que l'on débarquait dans cette capitale transformée en plaque tournante vers les différentes cours européennes.

Le goût exotique lisboète, influencé par toutes les cultures d'outre-mer, dictait la mode en Europe : il reposait sur un vocabulaire décoratif qui conjugait atmosphère lointaine et références européennes érudites. Faisant preuve d'une grande sagesse, la cour lusitanienne stimula le mélange

des cultures, donnant naissance à un art hybride, un art de fusion luso-asiatique qui privilégiait les objets et les formes européennes tout en les alliant aux magnifiques et luxueux matériaux de ces lointaines régions. Ces nouvelles créations engendrèrent les premières chinoiseries, un siècle environ avant que ce goût extravagant n'envahisse le reste de l'Europe.

On retrouve cette somptuosité au cours de la première moitié du XVIII^e siècle : les œuvres apportées d'Afrique et d'Orient profitaient de l'or du Brésil, à l'origine de la splendeur et de la richesse artistique du règne de Dom João V, le Magnanime. L'élégance et la beauté resplendissaient à l'intérieur des opulents palais royaux et des demeures de l'aristocratie portugaise, reflétant les rêves d'exotisme et démontrant une imagination créative infinie.

Réputée pour la grande qualité de ses pièces, datant principalement des XVI^e et XVII^e siècles – sans oublier les *azulejos*, tellement représentatifs de la splendeur du baroque portugais –, la Galerie São Roque vous présente ici environ trente-cinq objets précieux qui vous emmèneront dans un voyage de rêve à travers ces époques et ces lointaines contrées. L'observateur saisira rapidement le rôle crucial joué par l'art portugais sur le vieux continent grâce aux grands voyages maritimes.

Bienvenue dans ce voyage au long de trois cents ans d'art portugais! 🇵🇹

— FOREWORD

Founded on the experiences of a long tradition in the world of antiques, the **São Roque** gallery, one of the most prestigious in Portugal, has with great pleasure decided to show part of its collection in Paris, the great capital of European art, at the Bienale d' Antiquaires.

From its origins nearly 30 years ago, São Roque has enjoyed an undisputed reputation for the beauty and rarity of its works of art, in a symbiosis of quality and authenticity. A reference for both collectors and international museums, São Roque retains today a preeminent position in the art and antiques market in Portugal, and, indeed, worldwide.

Portugal is today once again in the forefront of art and culture, as it was, most famously in the 15th, 16th and 17th Centuries. Recalling the times of the discovery, initially, of the maritime route to India, and followed by further voyages arriving to Japan, this singular period in Portuguese history is in a great part responsible for the transition in Europe from the Middle to the Modern Ages.

In this period, Lisbon became the center of the world as the riches of Africa, the Americas and the Orient were distributed through the quays and docks of the River Tagus to the courts and markets of Europe.

The exotic tastes of the 'Lisboeta', influenced by these diverse cultures from overseas, dictates the fashionable in Europe at that time, a florid and decorative blend of distant lands and erudite familiar references. The Portuguese Royal Court wisely encouraged the miscegenation of different cultures, promoting a hybrid art, the Luso-Asiatic Fusion Art,

which favoured the creation of artifacts and objects d'art in a European style, but with the exotic materials of great beauty and richness from their overseas enterprises.

This gave birth to the first examples of chinoiseries, about a century before this exotic style arrived in the rest of Europe.

This same sumptuousness will still be found in the first half of the 18th century, the fruits of a unity of the works arriving from Africa and the Orient, and the gold from Brazil manifesting itself in the magnificent splendor and artistic wealth of the reign of D. João V 'The Magnanimous'.

The qualities of elegance and beauty were brought together in the interiors of the royal palaces and stately homes of the aristocracy, where the riches and opulent dreams of the distant lands were expressed by great creative imaginations.

Our reputation, standing on the rarity and quality of our pieces, which are principally centered on the 16th and 17th Centuries, whilst not forgetting the Portuguese 'azulejo' tile, so evocative of the magnificence of the Portuguese Baroque. This display of around thirty-five exceptional and precious works, will allow the visitor to the São Roque Gallery's exhibition to engage in a dream-like voyage through the centuries, to the distant lands and far-off trading posts, and will inspire an understanding of the importance of Portuguese art in the Old World, born in the wake of the great maritime discoveries.

Join us on a voyage of Portuguese art and culture spanning three centuries! 🇵🇹

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

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

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

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

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

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

nouveaux modes de navigation et y construit les premières caravelles et 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 magrèbine de Ceuta en 1415 – événement considéré comme le jalon initial de l'expansion, l'un des plus importants de l'histoire portugaise du XV^e 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, poursuivies par les autorités locales, les explorateurs continuent leur route vers le nord. Ils s'installent à Liampo (Ningbo) au nord de la province du Fujian et, en 1543, ils débarquent au Japon.

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

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

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

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

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

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

— 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

São Roque

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 Mombasa, where there was an already established Christian colony. On leaving Melinde, a Gujarrati Indian helped him in the crossing of the Indian Ocean as far as Calecut where he arrived in 1498. And so it was like this that the first successful passage of the maritime route to India was achieved, and ultimately the foundation for all further Portuguese exploration of the Orient.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— AFRIQUE

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

traite d'esclaves et la 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. 🌍

— AFRICA

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. 🌟

001. BRACELET OWO/YORUBA

Ivoire
Nigéria, probablement XVII^e siècle
Haut. : 12,7 cm
Diam. : 10,5 cm
Ancienne collection Alpoim Calvão
F879

Exemplaire très rare de bracelet en ivoire appartenant à un chef, ou *Oba*, du royaume Owo, peuple Yoruba, datant de la fin du XVI^e 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 enserrant l'image d'un *ifa* – objet de culte destiné à la divination – entouré de plusieurs *mudfishes* (représentation schématique d'un poisson de boue pourvu de jambes), attribut d'Olokun, dieu nigérian du royaume aquatique, et symbole de puissance, de santé et de fertilité. En miroir sont figurés deux guerriers de profil et un crocodile – autre attribut d'Olokun – avalant un *mudfish*.

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

Comme les autres objets en ivoire Owo, ce rarissime bracelet est travaillé avec grand raffinement, notamment grâce aux différentes textures et motifs, mais aussi à la forte densité décorative. Le style de la taille est caractéristique des ivoires Owo – visages aplatis, yeux aux paupières lourdes et pupilles proéminentes, coiffures coniques –, ainsi que la technique de la perforation et la composition en miroir. La virtuosité technique de l'artiste est manifeste dans cette magnifique œuvre d'art.

001. OWO/YORUBA BRACELET

Ivory
Nigeria, probably 17th century
Height: 12.7 cm
Diam.: 10.5 cm
Former collection of Alpoim Calvão
F879

Extremely rare late 16th 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

Sã o R o d r i g u e s Sã o R o d r i g u e s



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 XVI^e siècle, avec des thèmes et éléments décoratifs repris au fil du temps, jusqu'au XX^e siècle.

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. Le Penn Museum, en Pennsylvanie, possède un bracelet identique, une copie iconographique plus tardive de notre pièce, datée du XIX^e siècle. Il existe également un exemplaire très semblable au British Museum (Inv. Af1898, 0623.1.), probablement acquis au Bénin, dont le langage reproduit celui des pièces d'Owo. 🍌

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.

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

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

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





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'Ilé-Ifé, berceau de la culture Yoruba. Les liens historiques de ces deux royaumes avec Ifé contribuèrent à créer entre eux des affinités identitaires, donnant lieu à l'adoption et au partage de certains aspects politiques, religieux et artistiques.

William Fagg (1951), 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'*Igbesanmwon* – la confrérie des sculpteurs d'ivoire du Bénin – avait certainement recruté de nombreux artisans à Owo pour travailler dans ses ateliers, ce qui expliquerait les liens étroits unissant ces deux centres de production.

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

specific differentiating characteristics particularly in the depiction of the figures faces. This historian also suggests that the *Igbesanwan* – the guild of Benin ivory carvers – did possibly recruit artisans from Owo to work in its workshops, explaining the close association between the two production centres.

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

— cf. <http://www.conceptvessel.net/iyare/>

Bibliographie: / Bibliography:

- BASSANI Ezio, FAGG William B., *Africa and The Renaissance – Art in Ivoire*, N. Y., The Center of African Art, 1988, p. 56.
- EZRA Kate, *Royal Art in Benin: The Perls Collection in the Metropolitan Museum of Art*, N.Y., Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 277.

— IVOIRES INDO-PORTUGAIS

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

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

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

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

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

Figure incontournable à l'esprit avant-gardiste, l'empereur moghol Akbar, captivé par la diversité ethnique, religieuse, culturelle et artistique, conquiert le Gujarat en 1573 – s'y coudoyèrent dès lors les cultures musulmane, hindoue et chrétienne. La capitale, où s'installa la cour impériale, produisit un grand nombre de pièces mogholes qui trahissaient également l'influence de la culture portugaise. Intéressé par les exemplaires d'art sacré portugais, Akbar envoya des missions à Goa : diplomates et artisans y séjournèrent pendant de longues périodes, apprenant les métiers et achetant des œuvres d'art européennes. Akbar et Jahângir, 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. 🌟

— 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 sculpture, 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.✿

002. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR

Ivoire

Indo-portugais, XVII^e siècle

Haut. : 92,5 cm

Ancienne collection du Comte Da Esperança,
de Condeixa et D'Ottolini

F991

Extraordinaire sculpture de l'Enfant Jésus en Bon Pasteur, tant par sa dimension, la qualité et la délicatesse de la taille, que par l'état de conservation des fragiles ramages et de leur feuillage – une représentation de l'Arbre de Vie – qui habituellement ne résistent ni à l'érosion du temps, ni aux négligences des dévots. Ces ramages partent du socle de la sculpture en ivoire, qui narre l'épisode évangélique du Bon Pasteur, parabole de la brebis égarée.

L'Enfant Jésus est assis au sommet d'un mont rocailleux, divisé en terrasses emplies de brebis et de fontaines où s'abreuvant des oiseaux, en une allusion évidente à la Parole divine. S'y détachent les représentations de la grotte de la Nativité et des saints Évangélistes.

L'Enfant porte un pantalon finement taillé, représentant la toison de l'animal, et une tunique de berger, sculptée en pointes-de-diamant et enserrée par un cordon noué. Il est assis, les jambes croisées, chaussé de belles sandales finement taillées, au sommet du mont rocailleux sur lequel son troupeau est dispersé. Il exhibe ses attributs traditionnels – son bâton en bandoulière et une gourde suspendue à sa ceinture – et retient de la main gauche une brebis sur ses genoux, alors qu'une autre est installée sur son épaule.

Un grand Arbre de Vie, dont le centre est orné de Dieu-le-Père portant une tiare papale, couronne la figure et défend ses flancs comme un serpent nâga protecteur. Émergeant d'un nuage garni de petits chérubins, le personnage fait le geste de la bénédiction de la main droite et tient dans la gauche un globe terrestre. De sa tiare s'élevent des branches et des feuilles, où est niché le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe.

Le socle de la sculpture se divise en trois niveaux principaux, parmi lesquels se détache à la base une grande grotte contenant la Nativité. Bien que l'on rattache naturellement la symbolique du mont à des références chrétiennes – au Calvaire et à la grotte de la Nativité –, on y perçoit également une allusion à la montagne sacrée de l'hindouisme, le mont Meru. La distribution des figures en terrasses évoque les tours gopuras des temples hindous d'Inde et leur enfilade de paliers.

Dans la grotte est représentée la Nativité : l'Enfant couché sur la paille, entouré de la Vierge et de Saint Joseph agenouillés, de deux anges et de deux bergers qui observent la scène, debout, portant des

002. BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD

Ivory

Indo-Portuguese, 17th century

Height: 92.5 cm

Former collection of the Count of Esperança,
Condeixa and Ottolini

F991

By its dimensions, technical quality, carving fineness and extant leafy branches this piece is, unquestionably, an extraordinary example of an ivory sculptural group representing the evangelical scene of Baby Jesus The Good Shepherd, or the Parable of the Lost Sheep.

The five upright leafy branches, symbolising the Tree of Life, are particularly rare survivors in a piece of this period, as they are often missing or damaged due to negligence and the passing of time. They slot loosely at different heights into the mount that serves as background for the vertically developing composition.

The Baby Jesus is shown sleeping, perched on the top of a terraced rocky outcrop in which the Nativity Scene at the base and the presence of The Four Evangelists are clearly evidenced. Scattered in this imagined landscape various sheep graze and birds drink, in an allusion to The Divine Word. The figure is seating cross-legged, wearing sandals and finely carved trousers that suggest a dense woollen fabric, and a diamond patterned shepherds tunic tied by a cord at the waist. The traditional attributes, the bottle gourd and the pouch, are shown hanging from the waist and the right shoulder respectively. Baby Jesus holds a sheep on His lap while another sits on His left shoulder.

On the larger central branch, crowning Jesus, the half-length figure of God The Father, wearing the papal tiara and holding an orb in His left hand and blessing with His right, emerges from a cloud. Suspended above the Tiara the dove of the Holy Spirit.

The mountain is sectioned in three levels and, although unquestionably framed within a Christian symbolic language matrix, alluding to Mount Calvary and the Nativity, it can arguably also allude to and draw from local references pertaining to the Hindu and Buddhist sacred Mount Meru. Additionally it has also been suggested that the terraced structure of the

Sã o R o a u e Sã o R o a u e



offrandes – pour l'un, une écuelle remplie de nourriture, pour l'autre, une brebis sur les épaules, référence archaïque au Bon Pasteur. Au fond de la grotte apparaissent la vache et l'âne et, sur le soffite de l'arc d'ouverture de la grotte, on distingue trois chérubins.

Des deux côtés de cette scène centrale, deux grottes entourées de feuilles de palmier : dans celle de gauche, Saint Jérôme et son lion, nu et agenouillé, priant devant la croix et se frappant la poitrine avec une pierre, en signe de repentance et de contrition ; dans celle de droite, Saint Pierre, flanqué d'une colonne surmontée d'un coq, symbole des trois reniements de Pierre ; il est assis en position de méditation, la coude droit sur le livre des Saintes Écritures et la tête appuyée sur sa main, tandis qu'il tient une tête de mort dans sa main gauche, en symbole de pénitence.

Le centre de l'étage intermédiaire est occupé par l'Enfant Jésus, revêtu d'une tunique identique de Bon Pasteur, installé sous une coquille de feuilles de palmiers lui protégeant la tête comme un serpent nâga. Il est assis, une croix sur les genoux qu'il tient comme s'il s'agissait d'un instrument de musique – une allusion claire, quelque peu synchrétique, à un sitar, instrument de musique d'origine indienne, de la famille du luth, devenu symbole de la musique en Inde. On devine clairement les cordes du sitar, que l'Enfant Jésus semble occupé à pincer. De deux mascarons représentant des félins – complétés par un troisième juste au-dessus de la tête de l'Enfant – jaillit de l'eau, dessinant un arc qui retombe dans deux bassins où boivent les brebis. Des deux côtés de l'Enfant joueur de sitar, deux saints Évangélistes : à droite, Saint Marc avec un lion et, à gauche, Saint Luc, un taureau à ses pieds.

Sur le palier supérieur figure la Fontaine de la Vie (*Fons vitae*) surmontée d'un petit ange des mains duquel jaillit l'eau de la Rédemption. La fontaine, où se désaltèrent les brebis et les oiseaux du Paradis, est encadrée par Saint François d'Assise, à gauche, priant les mains croisées, sur la poitrine, et Saint Antoine de Lisbonne, à droite, tenant dans sa main gauche les Saintes Écritures. Les deux autres Évangélistes complètent le tableau : Saint Jean et son aigle aux côtés de Saint François, et Saint Matthieu et l'ange auprès de Saint Antoine. Cette iconographie franciscaine atteste clairement de l'origine de la commande de ce remarquable Enfant Jésus en Bon Pasteur : il s'agit, sans l'ombre d'un doute, d'une très importante image d'autel destinée à l'un des principaux couvents franciscains de l'État Portugais de l'Inde.

Le mont repose sur une double base délicatement taillée. La partie inférieure est ornée d'une séquence de brebis disposées en vis-à-vis et mangeant des feuillages qui surgissent de coupes de fruits ; la partie supérieure exhibe une succession de chérubins ailés, méticuleusement sculptés.

Ce groupe sculptural sur le thème de l'Enfant Jésus en Bon Pasteur se distingue d'autres exemplaires connus tant par sa grande

composition can possibly relate to the Gopuram, the stepped towers that function as gateways to Indian Hindu temples.

At the lower level, carefully carved, the cave with the Nativity. Within it Baby Jesus lays in His straw crib, encircled by the kneeling Virgin Mary and Saint Joseph, two Angels and two shepherds that bring offers. In the background sit the ox and the donkey. Within the soffit three cherubs complete the scene. On either side another two, smaller caves defined by palm leaves. In the left cave Saint Jerome with the lion, naked and kneeling, is praying to the cross and beating His chest with a stone, in repentance. On the right, seating in meditation, Saint Peter, head resting on His right hand the elbow on the Sacred Book, the left hand holding a skull, symbol of penance. The rooster perched on a column is a reference to the Saint's denial of Christ.

In the centre of the middle terrace another image of Baby Jesus, in the same Good Shepherd tunic, sits beneath a protective palm canopy. He is holding a cross, as if holding a musical instrument, in a somehow syncretic reference to the Sitar – the Indian musical instrument - whose strings Jesus seems to be fingering.

A similarly heterogeneous interpretation is also recorded in another, albeit smaller, Good Shepherd's Mount composition presently in the Foundation of the House of Braganza Museum Collection at the Palace of Vila Viçosa, in which The Baby Jesus also plays the Sitar.

Two animal mascarons, with a third immediately above His head, sprout water into two basins from where sheep are drinking. To the right of Baby Jesus Saint Mark with the lion. To the left Saint Luke with His attribute, the ox.

On the upper level the Fountain of Life (*Fons Vitae*) topped by an angel from whose hands spurts the Water of Redemption, that is being drunk by sheep and birds of Paradise. On either side Saint Francis of Assisi praying, and Saint Anthony holding the scriptures and also the two remaining evangelists, Saint John with His attribute, the eagle and Saint Matthew with the Angel.

This strong Franciscan iconography suggests an important commission for a major Franciscan convent in the Portuguese State of India.

The composition sits on a delicately carved double socle. In the lower platform a continuous row of

São Roque e São Roque



dimension, la qualité et la délicatesse de la taille, que par l'existence des branchages et feuillages. Participant au caractère exceptionnel de l'objet, rappelons l'étonnant détail iconographique cité plus haut qui présente l'Enfant tenant sa croix comme s'il jouait du sitar – un détail plein de sens dans le contexte véritablement indo-portugais où il a certainement été produit, dans le cœur spirituel et temporel de l'État Portugais de l'Inde, la ville de Goa. On retrouve par exemple ce syncrétisme dans la représentation de la figure principale du Bon Pasteur (72,5 cm de hauteur totale), située aujourd'hui au Palais Ducal de Vila Viçosa (Portugal, Fondation Casa de Bragança), où l'Enfant est figuré jouant du sitar à trois cordes. Cependant, cet objet a perdu tous ses ramages latéraux qui se distribuaient en paliers, ainsi que les feuillages fragiles qui paraient les branches – inversement à l'exemplaire présenté ici sur lequel ces éléments ont survécu.

Ancienne collection du Comte Da Esperança, de Condeixa et D'Ottolini jusqu'à 1975 et J.L. à partir de cette date.

sheep grazing from large flower urns. In the upper a continuous row of winged cherubs.

By its outstanding quality and unique characteristics this iconographic composition of Baby Jesus the Good Shepherd is unrivalled amongst all that are known.

Former collection of Count d'Esperança till 1975 and later on Arq. J.L., Lisbon.

Bibliographie / Bibliography:

- CRESPO, Hugo Miguel, *Rock-crystal Carving in Portuguese Asia: An Archaeometric Analysis*, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186–211.
- RAPOSO, Francisco Hipólito (ed.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses – FCG, 1991.
- SILVA, Nuno Vassallo e (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginária Luso-Oriental*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.



003. ÉCRITTOIRE

Ivoire polychrome et argent
 Inde, Dekkan, XVII^e siècle
 Dim. : 8,0 × 23,0 × 10,0 cm
 Ancienne collection M.H.R.
 F953

Rare écritoire en ivoire, de forme parallélépipédique et couvercle tronconique, avec décoration polychrome en creux, agrémentée d'applications en argent, réalisée dans le Dekkan, en Inde centrale, et datée du XVII^e siècle.

Sa décoration est typique des arts de la cour des Sultanats du Dekkan, manifeste par une tendance au remplissage de tout l'espace disponible et par la répétition des éléments ornementaux. Les faces latérales présentent la répétition contiguë de bouquets rouges identiques insérés dans des arcs polylobés verts. La boîte repose sur une fine base d'ivoire, décorée par une frise aux entrelacs végétaux sur fond coloré de rouge. Le dessous de l'écritoire est orné de trois fleurs à huit pointes – deux rouges entourant une verte, plus grande – et d'une frise périphérique en ivoire, peinte en rouge et présentant des entrelacs végétaux.

Le couvercle à caissons est orné d'une décoration d'ivoire en creux sur fond rouge. Le centre figure un tapis rectangulaire allongé, garni de médaillons ovoïaux en frise remplis de fleurons (ou étoiles) et d'éléments phytomorphiques alternés, entouré d'un fin encadrement aux motifs végétaux. Le rebord du couvercle est décoré d'une série d'entrelacs qui se distribuent symétriquement à partir du centre et qui, comme l'encadrement du panneau supérieur – et à l'inverse du tapis central – présente des motifs décoratifs en ivoire non coloré, soulignés par un fond creusé et peint en rouge.

L'envers du couvercle est formé par une plaque rectangulaire en ivoire, elle aussi décorée à la manière d'un tapis. On y voit trois médaillons à huit lobes et deux demi-médailles aux extrémités, remplis d'ornements végétaux stylisés, en creux et peints en rouge et brun. Une fois de plus, on retrouve une décoration révélatrice de l'*horror vacui*, composée de palmettes ouvertes et autres éléments végétaux sur fond rouge, remplissant complètement l'espace entre les médaillons, tout comme celui de la bordure.

L'intérieur de l'écritoire contient des compartiments qui correspondent à son usage – destinés à recevoir encriers et plumes. Le fond est orné d'un échiquier rouge, tandis que les parois latérales intérieures présentent de grands médaillons rouges de type timouride, au centre quadrangulaire non coloré, ornés d'une frise d'entrelacs végétaux.

003. PEN BOX

Painted ivory and silver
 India, Deccan, 17th century
 Dim.: 8.0 × 23.0 × 10.0 cm
 Former collection M.H.R.
 F953

This rare rectangular ivory box with a truncated pyramidal lid (with slopes on each side and a flat top), featuring polychrome recessed decoration, set with silver fittings, was produced in central India, in 17th century Deccan.

Its decoration, characteristic of the courtly arts of the Deccan Sultanates, demonstrates a tendency to fill all the available spaces, by the repetition of the decorative elements. The side walls are decorated with a continuous pattern of red bouquets, set in polylobate arches painted in green. The box is raised on an ivory pediment, decorated with a frieze of vegetal scrolls in ivory set on a red-filled background. The underside is decorated with three eight-pointed flowers, two red flowers with a green flower in the centre, which stands out by its size, bordered by an ivory frieze decorated with vegetal scrolls painted in red.

The sloped lid features a recessed decoration on a red background. In the centre, the decoration simulates a carpet with an elongated field, a frieze set with oval medallions, filled with flowers (or star-shaped elements) alternating with vegetal motifs, bordered with a narrow vegetal frieze. The running band is decorated with continuous vegetal scrolls symmetrically distributed from the centre, which, like the frame of central panel and unlike the case in the middle, has motifs in plain ivory highlighted on a red-filled recessed background.

The underside of the lid features a rectangular ivory plaque also set as a carpet. The field comprises three eight-lobed medallions and two half-medallions at the ends, filled with stylized vegetal decoration and painted red and brown on the recesses. The *horror vacui* is also evident from the ornamentation, consisting of open palmettes and other vegetal motifs on a red background which completely fills the space between the medallions, not unlike the border which frames the composition.



Les ferrures sont en argent ciselé et se composent de cornières, charnières, cliquets et corniches, décorées à leurs extrémités par des fleurs de lotus. Aux quatre coins du couvercle, les arêtes sont dissimulées par des poissons-chats ou *Erethistidae hara* (également connus sous le nom de « butterfly catfish »), une espèce commune dans l'actuel État de Bidâr, dans le Dekkan. Dans la symbolique de plusieurs cultures, ce poisson de rivière évoque le début de la vie universelle et incarne la fertilité.

Outre cette représentation animale et les divers éléments décoratifs, la technique utilisée permet également de rattacher la réalisation de ce précieux objet aux royaumes du Dekkan. La technique de taille de la surface en ivoire, plus concrètement creusée puis finement colorée, rappelle les enduits et le sgraffite utilisés pour décorer les murs des édifices dans le plateau du Dekkan et le Sud de l'Inde – une technique connue sous le nom d'art *kaavi* et que l'on retrouve dans les intérieurs des églises de Goa et sur les façades des temples du Karnāṭaka.

Cette technique décorative originale, rattachée à l'ornementation et aux traditions indo-iraniennes et locales, fait de cet objet un exemplaire fondamental des arts des Sultanats du Dekkan. 🌿

The interior of the box is divided according to its use, such as for housing inkwells and quills. The ground on the inside is decorated with chequers in red, while the interior side walls feature large Tymurid-style medallions in red, with a square on the centre left in the ivory colour, bordered with a frieze of vegetal scrolls.

The fittings, in chased silver, comprise brackets, hinges, latches and trimmings, and are decorated with lotus flowers. Set in the four corners of the lid, the edges are covered with catfish or *Erethistes hara* (also known as butterfly catfish), a common species in the present state of Bidar in the Deccan. This river fish mirrors the beginning of universal life in various cultures as symbol of fertility.

Alongside this animal representation and the decoration elements, the technique used points to the identification of this rare object as having been produced in the Deccan. The technique of ivory carving, creating recessed surfaces which are filled with fine coloured mastics, is similar to Portuguese *escaiola* and Italian *sgraffito*, a decorative technique used in the walls of Deccani and South Indian buildings known as *kavi* art, of which fine examples are known in the interiors of Goan churches and in the facades of Hindu temples in Karnataka.

This unusual decorative technique and the distinct ornamentation used, which stems from Indo-Iranian and also local traditions, sets the present box as a testimony of great relevance to the arts of the Deccan Sultanates. 🌿

Bibliographie : / Bibliography:

— MICHELL, George, ZEBROWSKI, Mark, *Architecture and Art of the Deccan Sultanates*, Cambridge, Wolfson College, 1999.

— HAIDAR, Navina Najat, SARDAR, Marika (eds.), *Sultans of the South. Arts of India's Deccan Courts, 1323–1687*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2011.



— CRISTAL DE ROCHE ET PIERRES PRECIEUSES

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, depuis toujours associée aux objets de luxe et pierres précieuses – y compris dans la mythologie locale –, était déjà devenue un important emporium commercial des routes portugaises en Orient. Pendant cette période de présence portugaise qui s'étendit jusqu'au milieu du XVII^e siècle, Ceylan traversa une époque de troubles politiques : différents royaumes se disputaient ainsi le contrôle d'une île à la dimension plutôt réduite. Les Portugais se retrouvèrent mêlés à cet enchevêtrement complexe de stratégies politiques et économiques et finirent par nouer plusieurs alliances et par établir des accords diplomatiques, notamment avec le royaume de Kotte, rival traditionnel de celui de Sitavaka. Les relations entre le Portugal et Kotte atteignirent leur apogée vers 1540, puis, à partir de cette date, Lisbonne se mit à intensifier ses rapports avec d'autres royaumes cinghalais et à multiplier ses alliances politiques, retirant ce privilège exclusif au royaume de Kotte.

L'envoi d'ambassades et l'échange de cadeaux diplomatiques jouaient un rôle fondamental dans un monde de jeux politiques où le luxe et le raffinement occupaient une

place de choix. Les différents royaumes cinghalais offrirent aux Portugais un grand nombre de présents magnifiques – en plus d'être très appréciés à la cour lusitane, ils suscitaient également 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 régnantes 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 XVI^e siècle, d'un important pôle de production. Les difficultés régulières rencontrées dans les rapports avec Taprobane en raison de la dégradation des relations du Portugal avec les royaumes locaux, doublées de l'arrivée des Hollandais au milieu du XVII^e 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 de la main-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 XVII^e 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. 🍷

Bibliographie :

- SILVA, Nuno Vassallo e, *A Herança de Rauluchantim*, Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises, Musée de São Roque, Lisbonne, 1966.
- TRNEK, Helmut, SILVA, Nuno Vassallo e [et al.], *EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer*, Catalogue d'exposition, Fondation C. Gulbenkian, Lisbonne, octobre 2001.
- DIAS, Pedro, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Santander Totta, Lisbonne, 2006.
- *Portugal e o Mundo nos séculos XV e XVII*, Musée National d'Art Ancien, Lisbonne, 2009.

— ROCK CRYSTAL AND PRECIOUS STONES

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, always associated with precious objects and gemstones, even in local mythology, 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 a relatively small island. The Portuguese became involved in this dense web of political and economic strategies, and eventually established various alliances and diplomatic agreements, notably with the Kingdom of Kotte, a traditional rival of the Kingdom of Sitawaka. Relations between Portugal and Kotte reached their pinnacle around 1540, but from that time onwards the Lisbon court began to intensify its diplomatic relations with other Sinhalese kingdoms, eventually increasing its political alliances, while Kotte lost its status as the sole Portuguese ally.

The interchange of embassies and diplomatic gifts took on a major role in a world of political games where luxury and refinement were prominent. There were many and magnificent gifts from different Sinhalese kingdoms that, in addition to being much appreciated at the Portuguese court, 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 king of goods, and the consequent increase in commissions, contributed to the development of Goa as an important production centre of luxury 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 jewelled 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. 🇵🇹

Bibliography:

- SILVA, Nuno Vassallo e, *A Herança de Rauluchantim*, National Commission for the Commemoration of Portuguese Discoveries, São Roque Museum, Lisbon, 1966.
- TRNEK, Helmut, SILVA, Nuno Vassallo e [et al.], *EXOTICA The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstammer*, Exhibition catalog, C. Gulbenkian Foundation, Lisbon, October 2001.
- DIAS, Pedro, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Santander Totta, Lisbon, 2006.
- *Portugal e o Mundo nos séculos XV e XVII*, National Museum of Ancient Art, Lisbon, 2009.

004. DAGUE, « KARD »

Acier damassé, or, rubis, émeraudes et diamants
 Inde moghole (?)/Iran (?), XVII^e siècle
 Marque d'appartenance : Sarker Mir Mubarak Khan Talpur
 Dim. : 36,0 cm
 Ancienne collection M.H.R.
 F740

Poignard raffiné, à simple tranchant, à lame en acier damassé. Le manche comporte un travail d'incrustation de pierres précieuses extraordinaire, avec 222 rubis, 36 émeraudes et 22 diamants sertis dans de l'or de 24 k, formant dans la partie centrale une fleur à sept pétales. Les parties latérales de l'emboîtement affichent de délicates frises en or ciselé aux élégants motifs végétaux de fleurs et de feuilles. Du côté émoussé de la lame, près du manche, on peut lire l'inscription « Sarker Mir Mubarak Khan Talpur »; près de la pointe, une petite entaille rectangulaire décorée de gravures en or sert à augmenter l'efficacité du tranchant.

Ce type de poignard à lignes droites, à lame à simple tranchant et manche sans garde, présentant toujours une pointe renforcée, est communément appelé *Kard* et utilisé comme arme offensive.

Dans la forme et la décoration de cet exemplaire, on décèle les influences et les caractéristiques perses que l'on retrouve sur une grande partie de l'art de l'Empire moghol. Les origines de cet art remontent en effet à la Perse avec laquelle les Moghols maintinrent d'intenses relations diplomatiques et commerciales. Ainsi, à la fin du XVI^e siècle, Humayun alla se réfugier en Iran après avoir été vaincu par Sher Shah Suri. Il est possible que ce poignard ait été emporté vers le sous-continent indien à cette période, à moins qu'il ne soit le fruit de productions mogholes plus reculées partageant le goût et la culture de l'esthétique perse.

Ces armes d'apparat, élégamment décorées, incrustées de pierres précieuses, jouaient un rôle important dans le cérémonial de la cour impériale. Elles étaient souvent offertes comme présent par l'empereur aux nobles et dignitaires de la cour, en symbole de sa reconnaissance après une victoire au cours des campagnes militaires.

L'inscription sur la lame se réfère à l'un des souverain Talpur. Elle aurait été postérieurement ajoutée, pendant le troisième quart du XVIII^e siècle.

Les Talpur gouvernèrent le territoire de Sind, dans l'actuel Pakistan, du milieu du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle. Éminents collectionneurs d'armes, ils envoyèrent des émissaires dans les cours voisines – notamment en Iran et en Inde, et jusqu'en Europe – à la recherche d'exemplaires rares et de grande valeur artistique.

Sublime pièce d'orfèvrerie par sa décoration et son degré de raffinement, elle aurait été acquise par Mir Mubarak Khan pour

004. DAGGER, 'KARD'

Damascened steel, gold, rubies, emeralds and diamonds
 Mughal India (?)/Iran (?), 17th century
 Ownership mark: Sarker Mir Mubarak Khan Talpur
 Dim.: 36.0 cm
 Former collection M.H.R.
 F740

Exquisite single-edge dagger with a damascened steel blade. The extraordinary gem-studded hilt features 222 rubies, 36 emeralds and 22 diamonds set in 24k gold, with the central section forming a flower of seven petals. The sides of the gem-studded frame are decorated with delicate gold friezes chased with exquisite vegetal motifs – flowers and leaves. On the blunt edge and near the hilt, the blade features the inscription: *Sarker Mir Mubarak Khan Talpur*, and near the tip, there is a small rectangular recess in gold decorated with engraving which increases its efficiency.

This type of straight daggers with a single-edge blade and without cross-guards are commonly referred to as *kard* and used as an offensive weapon, always with a reinforced tip.

From its shape and decoration, we may see some Persian characteristics and influence which forms much of the typical art of the Mughal Empire. Its origins date back to Persia, with which the Mughals maintained intense diplomatic and commercial relations. Humayun, in the late sixteenth century went as far as taking refuge in Iran after being defeated by Sher Shah Suri. This dagger may have been taken to the Indian subcontinent during this period, or be the fruit of the earlier Mughal productions in which Persian taste, culture and aesthetics were common.

These exquisitely decorated, gem-studded ceremonial weapons played an important role in imperial, courtly ceremonial. They were usually offered by the emperor to nobles and dignitaries of the court as symbol of recognition, after victorious military campaigns.

The inscription recorded in the blade refers to one of the Talpur rulers and was added later, in the third quarter of the eighteenth century. The Talpur ruled the territory of Sind in present-day Pakistan, from the mid-eighteenth until the mid-19th century. Since they

São Roque





intégrer son illustre collection, en raison de sa beauté, de sa valeur esthétique et de la qualité des gemmes utilisées.

L'inscription qu'elle porte rappelle la tradition iranienne de graver son nom et son titre sur les objets anciens, ce qui s'explique par les intenses relations diplomatiques, commerciales et artistiques établies par les Talpur avec cette civilisation. 🌟

Les dagues jouent un rôle important dans l'histoire de l'armurerie indienne et dans le développement de l'Empire moghol. Ce fut pendant cette période, notamment pendant le règne d'Akbar, le Grand Moghol (1556–1605), que fut développée une grande partie des modèles moghols.

Il existe une grande variété de poignards en Inde, destinés au combat ou à l'ornementation personnelle, dénotant les influences perses et islamiques.

Symboles de pouvoir, un grand nombre de ces pièces sont de véritables œuvres d'art. De jade ou de cristal de roche avec des pierres précieuses, ou présentant un manche entièrement couvert de gemmes, elles furent utilisées par de vaniteux empereurs.

were excellent gun collectors, they sent emissaries to the neighbouring courts, including Iran and India, and even to Europe, in search of early examples of weaponry of the highest artistic quality.

A sumptuous piece of jewellery, given its grandeur and aesthetic refinement, this kard was acquired by Mir Mubarak Khan for his exquisite collection, for its beauty and quality, both aesthetic and for the gems used.

The inscription also underscores the ancient tradition of inscribing older objects with ownership marks of name and title which originated in Iran, with whom the Talpur established intense diplomatic, commercial and artistic relations. 🌟

Daggers play an important role in the history of Indian arms and armour, and the growth of the Mughal Empire. It was during this period, notably during the reign of Akbar, the Great (1556–1605), that many of the Mughal models and types of arms were developed. There is a vast variety of daggers in India for combat or personal adornment, which derive from Persian and Islamic models. Symbols of power, many are works of art in themselves. Some made from jade and rock crystal set with precious gemstones, others with the hilt completely covered with gems, intended for the use of vain emperors.

Note: / Note:

La pièce a intégré l'exposition « Jóias da Carreira da Índia » au Musée do Oriente à en 2014. Catalogue de l'exposition pages 38 et 40.
The piece was part of the exhibition 'Jóias da Carreira da Índia' at the Museu do Oriente in 2014. Exhibition catalog pages 38 and 40.

Bibliographie: / Bibliography:

- CRESPO, Hugo Miguel – *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014, pp. 38–40.
- PAUL, E., *Jaiwant, Arms and Armour. Traditional Weapons of India*, Lustre Press, Roli Books, 2006.
- *Rituais de Poder. Armas Orientais. Coleção de Jorge Caravana*, Caleidoscópio, Edição e Artes Gráficas, Portugal, 2010.
- *Splendeur des Armes Orientales*, ACTE – EXPO, Paris, 1988.

São Roque e São Roque



005. COUPE À VIN

Jade néphrite taillé
 Inde moghole, probablement Agra, vers 1700
 Dim. : 2,9 × 12,5 × 7,7 cm
 Ancienne collection d'Elsa Schiaparelli
 F1047

Petite coupe à vin, finement taillée, en jade néphrite blanc-gris, translucide et légèrement mouchetée, en forme de coquillage-goutte à lobes accentués (godrons) et comportant une anse en forme de tête de chèvre. Il s'agit probablement d'une représentation de la célèbre chèvre du Cachemire (*Capra hircus laniger*), qui vit dans les montagnes du nord du sous-continent indien, sur le plateau du *Changthang*, dans les régions actuelles du Ladakh (au Cachemire) et du Baltistan, et qui fournit la laine de cachemire tant appréciée (provenant du duvet serré et doux qui les protège contre le vent glacial d'hiver).

La forme lobée ou à godrons du coquillage évoque à la fois un coquillage marin, comme les coquilles Saint-Jacques, et un potiron, formes toutes deux reproduites en jade par les ateliers impériaux mogholes du XVII^e siècle. Ce style – depuis longtemps étudié par Robert Skelton – puise clairement son influence dans le monde naturel. Il prend sa source et son élan grâce à l'accès aux œuvres européennes (objets précieux et gravures) qui jouèrent un rôle décisif, ainsi que dans l'enluminure iranienne en pleine expansion, et marque les arts des cours mogholes des premières décennies du XVII^e, notamment des règnes des empereurs Jahângîr (r. 1605–1627) et Shâh Jahân (r. 1628–1658).

Ce style se caractérise par une fusion parfaite d'éléments naturels – certains d'origine chinoise, comme les potirons – qui fait la spécificité de cette nouvelle production de l'Hindoustan, tout en s'éloignant d'une production antérieure d'influence perse timouride, reposant sur des formes inspirées de modèles en métal d'Asie Centrale, région d'origine de la dynastie moghole.

Cette coupe à vin, utilisée également pour prendre de l'opium dissous dans du vin agrémenté d'épices (appelé « *kawa* ») – pratique prisée par les empereurs mogholes et par leurs ancêtres timourides – rappelle, plus par sa forme d'ensemble et l'iconographie utilisée que par la qualité technique du travail de taille, la célèbre coupe taillée en jade néphrite blanc pur, comportant une inscription datée de la trente-et-unième année du règne de l'empereur Shâh Jahân et également une anse en forme de chèvre sauvage (Victoria and Albert Museum, Londres, inv. IS.12–1962; Skelton, 2010, pp. 286–287). L'admirable coupe du Shâh Jahân démontre une virtuosité technique qui en fait l'archétype de l'art lapidaire des ateliers impériaux moghols

005. WINE CUP

Carved nephrite jade
 Mughal India, possibly Agra, c. 1700
 Dim.: 2.9 × 12.5 × 7.7 cm
 Former collection of Elsa Schiaparelli
 F1047

A finely carved, small wine cup in greyish-white nephrite jade, translucent and slightly mottled, with a drop-shaped cup with marked lobes (gadrons) and a goat's head handle. The handle probably depicts the famous Kashmir goat (*Capra hircus laniger*), known as Changthang, which inhabits the mountains to the north in the Indian subcontinent, in present-day Ladakh (Kashmir) and Baltistan, from which the much-appreciated cashmere wool is produced (from the dense and soft undercoat which protects against hoarfrost).

The lobed, scalloped-shape is reminiscent of sea shells, such as scallops, and also to pumpkins, natural shapes reproduced in jade in the courtly Mughal workshops in the seventeenth century. It follows a style strongly influenced by the natural world which has long been characterized by Robert Skelton, a style which owes its origin to the access and subsequent influence of European artworks (precious objects and engravings), alongside a growing prominence of Iranian-style painting, which characterize Mughal courtly arts in the early seventeenth century, notably during the reigns of emperors Jahangir (1605–1627) and Shah Jahan (1628–1658).

This style is characterized by a perfect synthesis between natural elements, such as Chinese-inspired pumpkins, which sets this new Hindustani production apart from a previous Persian-style production Timurid in character, a production based on Central Asian metal prototypes, the homeland of the Mughal dynasty.

The present drinking cup, for wine or used to take opium dissolved in wine mixed with spices (known as *kawa*) – a practice highly favoured not only by the Mughal emperors but also by their Timurid ancestors –, taking into account its shape and iconography and not any superior quality of its carving, is similar to the famous cup, carved in pure white nephrite jade, dated

São Roque São Roque





du milieu du XVII^e siècle. Par ailleurs, inversement à la pièce ici décrite, elle comporte un pied délicat, finement sculpté en forme de fleur ouverte largement épanouie, entouré des feuilles d'acanthe (d'inspiration européenne) irradiant du centre, délicatement taillées en bas-relief sur la face inférieure du coquillage lobé. Sans présenter ce très haut niveau de réalisation plastique – pratiquement unique, d'ailleurs, parmi les objets d'art lapidaire moghol qui nous sont parvenus – notre petite coupe à boire révèle malgré tout une qualité remarquable de travail de taille, notamment pour ce qui est de la finesse des parois et de la délicatesse du rebord (en partie restauré, étant donné sa fragilité). Ces caractéristiques nous permettent de l'identifier comme une œuvre moghole provenant d'un atelier princier et de la dater de la toute fin du XVII^e siècle, autrement dit de la fin du règne de l'empereur Alamgir I^{er} plus connu sous le nom d'Aurangzeb (r. 1658–1707), ou de celui de ses enfants. Il s'agit d'une production épigonale, à une époque où l'art de la taille du jade et le goût pour les pierres précieuses étaient tombés en désuétude à la cour moghole (ce qui s'explique notamment par des impératifs moraux dictés par la plus stricte observance de l'Islam), qui dénote un style dérivé accompagnant le déclin de l'empire lui-même. 🌸

L'un des aspects les plus curieux de cette pièce réside dans sa provenance et son parcours : en effet, elle a appartenu à la collection d'Elsa Schiaparelli (1890–1973), célèbre styliste d'origine italienne vivant à Paris et, avec Coco Chanel, sa rivale, l'une des deux principales figures de l'histoire de la mode de la période de l'entre-deux-guerres. La présence d'une telle pièce dans sa collection pourrait provenir de son père, Celestino Schiaparelli (1841–1919), spécialiste du monde islamique et médiéval, éminent arabiste et professeur de langue et de littérature arabes à l'Istituto Superiore di Studi di Firenze et à l'Università di Roma, bibliothécaire de l'Accademia Nazionale dei Lincei, qui aurait eu plus facilement accès à un objet d'origine moghole à une époque où l'art de cette période n'était pas aussi connu et apprécié qu'il ne l'est aujourd'hui.

by inscription to the thirty-first year (1657) of the reign of Emperor Shah Jahan, on which a mountain goat is depicted – Victoria and Albert Museum, London, inv. IS.12–1962. Apart from the technical virtuosity of Shah Jahan's precious cup, the greatest example of the lapidary arts at the Mughal imperial workshops of the mid-seventeenth century, it differs from the present one also by its delicate foot, finally carved in the shape of an open flower (carved all-around), European-inspired acanthus leaves radiating from the centre, all delicately carved in bas-relief on the underside of the lobed cup. While the present cup fails to reach this very high level of artistic accomplishment, which from the examples of Mughal lapidary art known to us remains unsurpassed, our small drinking cup, while showing a remarkable carving quality, namely in the thinness of the cup wall and the delicate rim (with some restorations given its fragility), which allows us to identify it as product of a Mughal royal workshop, it is possible to date it to the last years of the seventeenth century, at the end of the reign of emperor 'Alamgir, better known as Aurangzeb (1658–1707) or their children. In fact, it is part of a late production, at a time when the art of jade carving, and appreciation for precious gems had fallen in interest at the Mughal court (also by moral imperatives of the strictest Islamic observance), a derivative style which accompanies the decline of the empire. 🌸

One of the most curious aspects of this piece is its provenance, since it belonged to the collection of Elsa Schiaparelli (1890–1973), a famous Italian fashion designer and rival in Paris of Coco Chanel, two of the most important fashion figures of the period, between the World Wars. The presence of a piece of this origin and quality in Elsa's collection may be due to his father, Celestino Schiaparelli (1841–1919), who, while a specialist in the Islamic and Medieval Worlds, an eminent Arabist and professor of Arab language and literature at the Istituto Superiore di Studi di Firenze and at the Università di Roma, and librarian of the Accademia Nazionale dei Lincei, would have had easy access to a Mughal object, in a period where the art of this period was not known and appreciated as it is today.



Bibliographie : / Bibliography:

- MELIKIAN-CHIRVANI, A. S., *Sa'ida-ye Gilani and the Iranian Style Jades of Hindustan*, Bulletin of the Asia Institute, 13, 1999, pp. 83–140.
- NALLINO, C. A., Celestino Schiaparelli, *Rivista degli studi orientali*, 8.1–4, 1919–1920, pp. 451–464.
- KHARE, Meera, *The Wine-Cup in Mughal Court Culture – From Hedonism to Kingship*, The Medieval History Journal, 8.1, 2005, pp. 143–188.
- MARKEL, Stephen, [et al.], *Jades, Jewels and Objets d'Art*, in *Pratapaditya Pal, Romance of the Taj Mahal* (cat.), Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Thames and Hudson, 1989, pp. 128–169.
- MARKEL, Stephan, *The Use of Flora and Fauna Imagery in Mughal Decorative Arts*, in Som Prakash Verma (ed.), *Flora and Fauna in Mughal Art*, Mumbai, Marg Publications, 1999, pp. 25–35.
- SKELTON, Robert, *The Shah Jahan Cup*, London, Victoria and Albert Museum Publication, 1966.
- SKELTON, Robert, *A Decorative Motif in Mughal Art*, in *Pratapaditya Pal* (ed.), *Aspects of Indian Art*. Papers Presented in a Symposium at the Los Angeles County Museum of Art, October 1970, Leiden, E. J. Brill, 1972, pp. 147–152.
- SKELTON, Robert, *Islamic and Mughal Jades. The Jade-Carving Tradition in Turkestan, Persia, Turkey and India*, in Keverne, Roger (ed.), *Jade*, London, Aquamarie, 2010, pp. 273–295.
- STRONGE, Susan, *Jade at the Mughal Court in the 17th century*, Transactions of the Oriental Ceramic Society, 76, 2011–2012, pp. 71–84.
- WHITE, Palmer, Elsa Schiaparelli. *Empress of Paris Fashion*, London, Aurum Press, 1995.

006. COUPE EN CRISTAL DE ROCHE

Inde moghole, probablement XVIII^e siècle
 Dim.: 12,5 × 9,5 × 6,3 cm
 F615

Pièce sculptée à partir d'un bloc unique de cristal de roche particulièrement pur.

Coupe oblongue constituée de huit lobes autour d'une fleur centrale, suggérant un trèfle à quatre feuilles. Sa beauté émane du jeu de surfaces lisses divisées rythmiquement en lobes.

L'Inde moghole avait une prédilection pour les objets précieux et délicats, sculptés en pierre dure, comme le jade, l'agate et le cristal de roche, parfois décorés postérieurement d'or et de pierres précieuses. 🌿

L'élément floral au fond de la coupe, le trèfle à quatre feuilles, est ici choisi pour sa rareté et sa valeur symbolique. La croyance en la chance portée à celui qui trouve ou reçoit un trèfle à quatre feuilles remonte à l'an 300 av. J.-C., quand les anciens druides affirmaient que le détenteur d'un trèfle à quatre feuilles pouvait absorber les forces de la forêt et s'élever au destin des dieux. Ainsi le chiffre 4 représentait-il un cycle complet, que l'on retrouve dans les quatre saisons, les quatre phases de la lune ou les quatre éléments naturels : l'eau, l'air, la terre et le feu.

006. CUP IN ROCK CRYSTAL

Mughal India, probably 18th century
 Dim.: 12.5 × 9.5 × 6.3 cm
 F615

A cup carved from a single block of clear rock crystal.

Oblong in shape, it features eight gadroons carved from a central flower reminiscent of a four-leaf clover. Its beauty rests on the light play as seen from the smooth surfaces, rhythmically marked by the lobes or gadroons.

In Mughal India, precious and delicate objects were highly favoured, carved from hard stones such as jade, agate, and rock crystal, sometimes mounted with gold and gemstones. 🌿

The floral element carved on the underside of the cup, the four-leaf clover was selected for its rarity and strong symbolism. The belief that the one who finds or receives a four-leaf clover is granted with good fortune dates to the year 300 BC, when the ancient Druid mages believed that whoever possessed a four-leaf clover would absorb the powers of the forest and acquire the good fortune of the gods. Thus, the number four would represent a complete cycle, not unlike the four seasons, the four phases of the moon and the four elements of nature: water, air, earth and fire.

São Roque e São Roque



— ÉCAILLE DE TORTUE ET NACRE

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. 🌟

— TORTOISESHELL AND MOTHER-OF-PEARL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**007. COFFRET**

Teck, nacre, écaille de tortue et argent doré
 Inde, Gujarat, fin du XVI^e siècle
 Dim. : 16,0 × 22,3 × 13,5 cm
 F1081

Coffret au corps parallélépipédique et couvercle tronconique (en forme de toit à quatre pentes avec dessus plat) en bois de teck (*Tectona grandis*). Entièrement recouvert de mosaïque de nacre – des tesselles du coquillage du gastéropode marin *Turbo marmoratus* fixées les unes aux autres par de petits clous lisses en argent –, il est orné de petits registres incrustés d'écaille de tortue provenant sans doute de la tortue verte ou *Chelonia mydas*.

La boîte repose sur une petite base surélevée par quatre pieds découpés occupant les angles, également recouverts de tesselles de nacre. Si la forme en écaille des tesselles de nacre est similaire à celle du petit nombre d'exemplaires connus de cette production du Gujarat dans le Nord de l'Inde, la présence des médaillons circulaires (deux en miroir sur la face avant et arrière de la pièce, un seul sur les faces latérales et sur le dessus du couvercle), contenant des registres composés de tesselles et d'écaille de tortue découpée, est exceptionnelle et participe à la richesse décorative de cet important coffret.

En effet, les médaillons décorés d'arabesques et de fleurs quadrilobées indiquent une ornementation d'origine perse évoquant l'art de la cour de la fin de la période Timouride (1370–1507). Les montures en argent doré ornent toutes les arêtes de l'objet, formant des bandes fixées par des clous étoilés; elles protègent les arêtes du couvercle et de la boîte, ainsi que la bordure inférieure de la base sur laquelle repose le coffret. Les montures sont variées: cornières découpées, anse du couvercle, entrée de serrure avec fermoir dentelé en caisson et son loquet orné d'un lézard, et charnières découpées dans le goût islamique. Le couvercle est, lui aussi, décoré de lézards, renforçant la valeur apotropaïque et symbolique de l'objet dont le contenu est ainsi protégé: chaque arête est ornée dans le sens ascendant d'une représentation de cet animal, délicatement fondu et ciselé à l'image de celui qui protège le loquet. Pour compléter cette figuration à connotation protectrice, l'anse du couvercle de ce coffret à bijoux représente un serpent bicéphale, également ciselé. Sur les faces des cornières de la boîte et du couvercle, sur le fermoir, les charnières et les pieds, la décoration ciselée des montures d'inspiration végétale et ponctuée de petits animaux sur fond strié trahit, d'une part, l'influence des gravures européennes, mais aussi, d'autre part, à travers l'aspect local du travail au burin, l'origine indienne de cette

007. CASKET

Teak, mother-of-pearl and gilded silver
 India, Gujarat, late 16th century
 Diam.: 16.0 × 22.3 × 13.5 cm
 F1081

Casket with a rectangular box and a truncated pyramidal lid (with slopes on each side and a flat top) made from teak (*Tectona grandis*), covered in all its exterior surfaces with mother-of-pearl tesserae made from the marine gastropod *Turbo marmoratus* pinned with flat silver nails, and featuring reserves with tortoiseshell, probably from the green turtle or *Chelonia mydas*.

The casket rests on a small socle raised on four corners with polylobate spandrels, also covered with mother-of-pearl tesserae. While the scale pattern of mother-of-pearl tesserae is not unlike the few known examples of this Gujarati production from northern India, the presence of circular medallions (two set in bi-fold symmetry on the front and back sides, and one on each side and on the top of the lid) with reserved elements made with tortoiseshell tesserae, makes it truly unique, while highlighting the decorative richness of this important casket.

The nature of the medallions, decorated with arabesques and quatrefoils, points to a Persian origin for its ornamentation, and to the courtly art from the late Timurid period (1370–1507). The gilded silver mounts cover all of the edges of the casket with bands pinned with star-shaped nails covering the edges of the lid and of the box, and the lower edge of the raised socle where the casket rests. In addition to the crenelated brackets, the mounts consist of the top handle, the lock with its raised box-shaped escutcheon and its lizard-shaped latch, and the crenelated hinges Islamic in character. The cover is also decorated with lizards, which helps to underscore the apotropaic and symbolic value of its use while enhancing the protection of the valuables stored and protected inside the casket. Not unlike the lizard on the latch, four cast lizards with fine chased decoration are set on the sloping edges of the lid. The lizards serve a protective role as this casket was surely used as a jewel-box, a role which extends to the handle of the lid, shaped as a finely chased two-headed serpent. The chased



production mixte issue d'un atelier d'orfèvre étroitement surveillé par les Portugais, situé vraisemblablement à Goa.

En effet, un grand nombre de ces coffrets, bien qu'exécutés dans le Gujarat, recevaient des montures en argent produites soit localement, soit dans les territoires sous domination portugaise comme Goa. L'origine indienne des coffrets à la forme similaire, en écaille de tortue et mosaïque de nacre, réalisés plus précisément à Khambhat et à Surat dans l'actuel État du Gujarat au Nord de l'Inde, est pleinement prouvée depuis près de trente ans.

La forme de notre exemplaire au couvercle tronconique correspond à un modèle courant dans le sous-continent indien, d'influence islamique antérieure à l'arrivée des premiers Portugais. 🌟

L'un des coffrets les plus célèbres provenant du Gujarat présentant la même forme et recouvert de mosaïque de nacre comme celui-ci, fut l'un des premiers à être acheminé en Europe: il arbore de précieuses montures que l'on date de 1532-1533, ouvrage de Pierre Mangot, orfèvre de François I^{er}, et intègre depuis 2000 la collection du Musée du Louvre (Paris, inv. n.° OA11936).

En réalité, il s'agit d'un modèle ancien de coffret ou de petit bahut venu d'Extrême-Orient qui servait à contenir les textes sacrés du Bouddhisme. Notre exemplaire, pièce unique à notre connaissance au vu de son extrême richesse ornementale pourvue de rares montures en argent doré, est l'un des plus élégants et singuliers de cette production du Gujarat de la fin du XVI^e siècle. Son caractère exceptionnel est accru par l'utilisation combinée de la nacre et de l'écaille de tortue – que l'on retrouve sur le plateau d'une table mise aux enchères le 27 mai 1988 par Sotheby's (lot 170).

On observe également l'association de ces deux matériaux sur un autre coffret présentant un grand nombre de similitudes avec notre exemplaire, mais comportant un couvercle à trois faces selon le modèle européen, qui, appartenant à une collection particulière lisboète, a été inclus dans plusieurs expositions.

decoration of the mounts, vegetal in nature and featuring small animals (on the sides of the brackets set on the corners of the box and lid, lock, hinges and feet), are set on a striped ground which, on the one hand betrays the European engraved sources which served as inspiration, and on the other, and considering the local character of the engraved work, points to the Indian origin of this mixed production, from a goldsmith's workshop under close Portuguese supervision, possibly in Goa.

Indeed, many of these caskets, while produced in Gujarat, received their silver mounts either produced locally, or in the territories under Portuguese rule such as Goa. The Indian origin of similarly shaped caskets made from tortoiseshell or covered with mother-of-pearl tesserae, namely from Cambay and Surat in the present-day state of Gujarat in western India is, as for the last three decades, consensual and fully demonstrated.

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

One of the most famous Gujarati caskets with this shape, covered in mother-of-pearl tesserae and certainly one of the first to have reached Europe, has precious mountings dated to 1532-1533 by Pierre Mangot, goldsmith to François I, king of France and which has belonged since 2000 to the Musée du Louvre, Paris, inv. no. OA11936.

It is, in fact, a very old type of small chest or box originating in East Asia which served to protect the sacred Buddhist texts. The present casket, previously unknown and unpublished, on account of the extreme luxurious character of its gilded silver mountings, stands as one of the most refined and rare examples of this Gujarati casket from the late 16th century. The presence of both mother-of-pearl and tortoiseshell tesserae adds to its rarity, an extravagance which we may see on a table top sold at auction on the 27th May 1988 at Sotheby's (lot 170).

The use of these two materials is also present in one of the known Gujarati caskets that bears more similarities with the present one (although featuring a prismatic lid following a European prototype), from a private collection in Lisbon and which was showcased on several exhibitions.



008. DEUX PETITES COUPES

Nacre et laiton ; monture en argent doré
 Inde, Gujarat, fin XVI^e–début XVII^e siècle
 Diam. : 7,0 cm
 Diam. : 8,0 cm (avec monture)
 Ancienne collection A.M.S.O.
 F1044 + F1045

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. 🍷

008. TWO SMALL CUPS

Mother-of-pearl and brass gilded; silver mountings
 India, Gujarat, late 16th to early 17th century
 Diam.: 7.0 cm
 Diam.: 8.0 cm (with mountings)
 Former collection A.M.S.O.
 F1044 + F1045

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 ironwork, comprising a raised circular foot, three hinged straps which articulate with the flat annular rim, and a cast, openwork handle delicately chased in the shape of a 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. 🍷

Bibliographie : / Bibliography:

- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016.
- FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, Museu de São Roque, Lisboa, 1966, pp. 128–155.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel, Archivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381–417.

São Roque



009. COUPE À VIN

Nacre et cuivre
 Inde, Gujarat XVI^e siècle
 Dim. : 7,0 × 17,0 × 8,0 cm
 F767

Coupe arrondie au profil de bateau, en forme de calotte ovoïdale en nacre provenant du *Turbo marmuratus*, constituée de plaques rectangulaires reliées entre elles. Son rebord finement perlé se termine en tête d'éléphant. Elle repose sur un socle de forme ovale.

Le charme de ce précieux objet émane non seulement de la beauté naturelle du matériau qui le constitue, mais aussi de son intelligente adaptation par la main de l'homme. En forme de bateau exotique terminé par une tête d'éléphant à la trompe symboliquement levée, il symbolise le bon augure pour qui y porterait ses lèvres.

Le profil en forme de bateau est empreint de symbolisme et dénote un profond respect envers les peuples ancestraux d'origine chinoise. Selon le célèbre poète Tao Yuanming qui vécut sous la dynastie Jin (265–420), l'origine de ce symbole remonte à une peuplade déjà disparue, originaire des montagnes Wuling du nord de la Chine, région traversée par de grosses rivières qui représentaient leur source de survie – « (...) des hommes qui vivaient dans l'eau et mouraient dans les bateaux (...) ».

Adoptées par d'autres peuples, ces pièces étaient utilisées au XVI^e siècle comme coupes à vin, notamment par les empereurs Safavides et de l'Inde Moghole, puis, plus tard, par les sultans du Dekkan. Des récipients similaires en forme de bateau (les *kashkoul*), de plus grande dimension et en métal, étaient également utilisés par les mendiants pour demander l'aumône dans la rue. Si l'on en connaît plusieurs en métal et en jade, cette coupe à vin en nacre est extrêmement rare : bien qu'on en trouve la référence dans la littérature, on n'en a identifié aucune dans les principales collections mondiales, et ce, malgré toutes les recherches menées par la galerie São Roque.

L'Europe de l'époque était grande amatrice d'objets faits de matériaux rares et exotiques, comme la noix de coco, le corail, la nacre ou l'écaille de tortue, et ce type de pièces intégrait donc les grandes collections royales et celles des cours européennes, reflétant le statut, le pouvoir et la personnalité de leur détenteur. Comblant les désirs des collectionneurs de raretés précieuses et exotiques, ces objets étaient avidement recherchés et convoités par les grands collectionneurs européens pour les fameuses Chambres de Merveilles – non seulement

009. A WINE CUP

Mother-of-pearl and copper
 India, Gujarat, 16th century
 Dim.: 7.0 × 17.0 × 8.0 cm
 F767

This boat-shaped mother-of-pearl wine cup made from two hemispherical-shaped green turban snail conch plaques joined by square plaques. The rim is decorated with a pearl-like frieze terminating in elephant heads. The cup rest on oval base. The charm of these precious object lies not only in the natural beauty of their material, but also in the ingenious craftsmanship. Featuring an exotic boat-shaped, the cup terminal are shaped as two elephant heads with their trunks upwards, which symbolises good luck for to those who drink from such a cup. The boat-shaped profile is highly symbolic and entails a deep respect for an ancestral group of people of Chinese origin. According to the famous poet Tao Yuanming, who lived during the Jin Dynasty (265–420), the origin of boat-shaped vessels lies within the culture of a long-lost people from the mountains of Wuling in the north of China, a region crossed by dense rivers, the source of their survival (...) who lived in the water and died on board their boats (...).

Assimilated by diverse peoples, these objects were used in the sixteenth century, particularly by the Safavid emperors, in Mughal India and later by the sultans of the Deccan, as wine cups. Boat-shaped vessels were also used by beggars, large bowls known as *kashkul*, larger in size and made of metal, and used for begging for food on the streets. Although several examples of these vessels from metal and jade are known, mother-of-pearl wine cups are extremely rare: there are some references in the literature of their existence, but from all the research made by São Roque, no other example could be found in the most important collections all over the world.

The huge appreciation for these artefacts in Europe at that time, objects made from rare and exotic materials such as coconut shell, coral, mother-of-pearl and tortoiseshell, resulted in their integration into large



ils illustraient les merveilles naturelles de l'Univers, mais on pensait aussi qu'ils possédaient des vertus médicinales et magiques. L'humanisme de la Renaissance associait allégoriquement la spirale du coquillage turbo à la force de la nature, en tant qu'élément de croissance, et lui conférait également une dimension temporelle.

Le *Turbo marmoratus*, ou « turban de marbre », est une large espèce de gastéropodes marins qui vit sur les grands récifs tropicaux de l'Océan Indien et du Pacifique.

Son origine mystérieuse, sa configuration rare, le symbolisme qui lui est attribué, ses pouvoirs aphrodisiaques, son modèle de cavité, firent de ce coquillage le récipient par excellence pour boire du vin, à une époque où il existait une grande variété de coupes et de verres – des ustensiles destinés à l'aristocratie, qui les acquérait soit par esprit d'ostentation, soit lors d'occasions spéciales ou quand ils accueillaient des hôtes de marque.

royal collections and European courts, mirroring the high status, power and the personality of its possessor. Fulfilling the eagerness to collect precious and exotic rarities, these objects were avidly sought after and highly coveted, giving form to well-known Chambers of Wonders by great European collectors. Not only did these objects illustrate the natural wonders of the Universe, they were also believed to possess medicinal properties and magical virtues. Renaissance Humanism allegorically associated the spiral of the green turban snail with the forces of nature and as an element of growth and to the dimension of time.

Turbo marmoratus, or green turban snail is a large species of marine gastropod which lives in large tropical reefs in the Indian and Pacific Oceans.

Its mysterious origins, unusual shape, symbolism, aphrodisiac powers, and hollow shape, have all made it into the quintessential vessel for drinking wine, at a time when the variety of shapes of cups and goblets was yet to be assimilated, vessels which were implements solely used by the aristocracy, either for display and ceremonial, and for hosting special guests.

Bibliographie: / Bibliography:

— CALVÃO, João; CURVELO Alexandra; [et al], *Presença Portuguesa na Ásia*, Fundação Oriente, 2008, p. 71.

— ROGERS, J. M.; ABRAHAM, Rudolf; [et al], *The arts of Islam: treasures from the Khalili Collection*, Overlook Press, New York, 2010, p. 35.

010. COFFRET

Teck, nacre et tissu ; monture en argent
 Inde, Gujarat, fin du XVI^e ou début du XVII^e siècle
 Dim. : 14,0 × 25,0 × 13,0 cm
 Ancienne collection A.M.O.
 F1046

Rare et remarquable coffret à corps parallélépipédique et couvercle à trois faces ou prismatique : l'une des typologies européennes les plus imitées par les artisans du Gujarat, qui les réalisaient en mosaïque de nacre – matériau provenant du gastéropode marin *Turbo marmoratus*, mais aussi d'espèces locales d'huîtres perlières – ou en écailles de tortue de l'espèce *Pinctada radiata* ou *Pinctada maxima*.

La monture, des bandes d'argent délicatement ciselé présentant des motifs floraux en arabesque de goût Renaissance, tapisse toutes les arêtes du coffre et est ponctuellement fixée par de petits clous à tête ronde. Le fermoir est un écusson découpé et décoré par des entrelacs floraux. L'un des aspects les plus curieux de la décoration ciselée réside dans la présence de petits monogrammes associant les lettres majuscules « O » et « I » (peut-être les initiales du couple à qui il appartenait), alternant avec des cœurs entrelacés – une référence claire à la fonction nuptiale de ces coffrets, invariablement utilisés pour ranger des bijoux. L'anse, coulée, à forme brisée et dénotant le goût classique le plus exquis de la Renaissance ibérique, est ornée de petites feuilles d'acanthe, tandis que les charnières, simplement découpées et fixées par de larges clous d'argent, sont dépourvues de tout ornement. 🍷

L'origine indienne de cette pièce, provenant de la région entre Kambhat 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. Bassins, plateaux, assiettes, coupes, 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. Les coffrets étaient, eux aussi, la reproduction de modèles européens très connus, par exemple ceux en cuir bouilli à couvercle à trois faces, comme c'est le cas de celui-ci. La fixation des tesselles de nacre se faisait tantôt au moyen d'épingles en laiton (mais aussi en fer ou en argent), avec parfois des bandes intérieures en laiton servant de structure aux tesselles placées de part et d'autre sur certaines pièces tridimensionnelles, tantôt on recourait à une structure en bois, quand

010. CASKET

Teak, mother-of-pearl and fabric; silver mountings
 India, Gujarat, late 16th to early 17th century
 Dim.: 14.0 × 25.0 × 13.0 cm
 Former collection A.M.O.
 F1046

A rare and important rectangular box with a truncated pyramidal lid (with slopes on each side and a flat top), one of the European typologies of caskets most copied by Gujarati craftsmen, both in objects covered with mother-of-pearl mosaic – from the marine gastropod *Turbo marmoratus* and also from local pearl oyster species.

The mounts, silver straps or bands delicately chased with Renaissance-style floral motifs in arabesque, cover all the edges of the casket and are pinned to the structure with small decorative silver nails. The escutcheon-shaped lockplate is decorated with floral scrolls. One of the most curious aspects of the chased decoration is the presence of small monograms, combining the capital letters 'O' and 'I' (possibly the initials of the couple who owned it), alternating with intertwined hearts, pointing to the clear nuptial function of these kind of caskets, used as a jewellery boxes. The Iberian Renaissance-style broken-shaped cast handle is decorated with with small acanthus leaves, while the unadorned crenelated hinges are pinned with large silver nails. 🍷

The Indian origin of this production, namely from Cambay and Surat in the present state of Gujarat is fully demonstrated, not only by ample documentary evidence but also by the survival of sixteenth-century wooden structures covered in mother-of-pearl tesserae. Basins, salvers, plates, cups, bottles, jugs and ewers were produced from mother-of-pearl modelled after European prototypes in tin or silver brought by the first Portuguese to reach the west coast of India, not unlike the caskets which imitate well-known European models, namely French *cuir bouilli* caskets with truncated pyramidal lids such as the present example. The mother-of-pearl tesserae were pinned and glued to each other with brass pins (but also of iron or silver), sometimes





São Roque

il s'agissait d'assiettes ou de plateaux de plus grande dimension, de coffrets ou de petites boîtes.

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 ».

with inner brass bands that served as a structure for the placing of tesserae on either side in the case of three-dimensional pieces – or to a wooden structure, in the case of larger plates and salvers, and small caskets.

Made to Portuguese order for export to Europe, the first examples to arrive in Lisbon were certainly destined for the royal court and the princely collections of the time, as was recorded in surviving inventories. The first documented pieces, as far as we know, are to be found in the 1522 postmortem inventory of the Great Wardrobe of King Manuel I (1495–1521): *an Indian casket of mother-of-pearl marquetry set with eighteen silver bands.*

Bibliographie: / Bibliography:

- FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate*, in Nuno Vassallo e SILVA (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque – C.N.C.D.P., 1996, pp. 128–155.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Inventário da Guarda-roupa de D. Manuel*, *Archivo Historico Portuguez*, 2, 1904, pp. 381–417.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016.





011. COFFRET

Écaille de tortue et argent
Inde, Gujarat, XVI^e siècle
Dim. : 7,0 × 13,0 × 7,9 cm
Ancienne collection J.M.J.
F935

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 XVI^e 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, le mécanisme, est formée d'une frise ciselée ornée de zigzags et d'un écusson représentant un oiseau et des motifs végétaux. Le fermoir se compose d'un cliquet décoré d'une fleur en relief et d'une bande fixée au couvercle au moyen de clous en forme de boutons perlés avec étoile à sept pointes. Tous les éléments décoratifs se détachent en relief sur le fond martelé au ciselet de façon irrégulière.

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

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

011. CASKET

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

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.

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.



feuilles stylisées et de tiges qui se ramifient, reprend des motifs caractéristiques de l'ornementation de l'art islamique du Califat de Cordoue des IX^e et X^e siècles.

Selon Nuno Vassalo 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. 🌟

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 Vassalo 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. 🌟

Bibliographie : / Bibliography:

- FLORES, Jorge, SILVA, Nuno Vassallo, *Goa e o Grão-Mogol* (cat.), Lisboa, FCG, 2004.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1990.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014.
- PEARSON, M.N., *Os Portugueses na Índia - Coleção de Cabo a Cabo*, Lisboa, Editorial Teorema, Lda, 2003.

**012. COFFRET**

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

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

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

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

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

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

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

012. CASKET

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

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

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

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

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

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

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

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



013. CABINET «VENTÓ»

Teck, ébène, feuille d'or, écaille de tortue, ivoire et cuivre doré
 Inde, Gujarat, début du XVII^e siècle
 Dim. : 22,5 × 20,5 × 29,5 cm
 Ancienne collection J.M.J.
 F974

Contrairement à la majeure partie du mobilier produit en Asie pour le marché européen qui s'inspirait de prototypes amenés par les Portugais au XVI^e siècle, ce modèle présente une forme courante en Asie, notamment au Japon.

Ces pièces rares de mobilier sont appelées «ventó» en portugais, 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-cabinet 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 à timbres et autres titres, souvent agrémentée de ferrures complexes, munie d'une porte unique articulée par des charnières et contenant plusieurs tiroirs ou compartiments, comme la pièce ici présentée.

Rare exemplaire de ce type de mobilier très apprécié, dit «indo-portugais», ce *ventó* a la particularité d'être entièrement recouvert de plaques d'écaille de tortue sur toutes ses faces externes – très probablement de l'espèce *Eretmochelys imbricata* ou tortue à écailles. Pour réaliser ces plaques, plusieurs écailles ont été nécessaires. Les jointures, obtenues à haute température, sont visibles, ce qui constitue une spécificité des écailles cornées de cette espèce de tortue appelée «caret» en Europe.

Ce revêtement intégral luxueux se prolonge sur le devant des tiroirs et est souligné par les encadrements d'ébène cannelés qui accompagnent les arêtes de la pièce, assurant une meilleure fixation des plaques d'écailles à la structure en teck. De fins filets d'ivoire rehaussent ces encadrements ainsi que le contour des tiroirs, accentuant la richesse chromatique de l'ensemble.

Curieusement, la face interne de la porte en teck est décorée de marqueterie en ébène et ivoire, dessinant un motif de cercles entrecroisés qui deviendra «l'image de marque» de la production immédiatement postérieure localisée à Goa. Ce motif apparaît ici comme sur quelques exemplaires plus anciens datant du XVI^e siècle, très probablement produits à Thana (actuellement dans le district de Mumbai), important centre de production de meubles de luxe de la

013. WRITING CABINET 'VENTÓ'

Teak, ebony, gold leaf, tortoiseshell, ivory and gilded copper
 India, Gujarat, early 17th century
 Dim.: 22.5 × 20.5 × 29.5 cm
 Former collection J.M.J.
 F974

Contrary to most furniture typologies that were manufactured in Asia for a European clientele, based on prototypes released by the Portuguese in the Orient throughout the 16th century, this model reflects an Eastern, specifically Japanese origin.

These rare and unusual pieces are known in Portuguese as *ventó* from the Japanese etymological root *bento*. However, in Japan the term *bento*, according to the first Japanese-Portuguese dictionary, published in 1603, the 'Vocabulario da Lingoa de Iapam', was and still is today, used to refer to a container to carry food.

Truly, the correct Japanese word for the *ventó* is *kakesuzuri-bako*, or portable writing box, which, when opening by a hinged door on its narrower side and fitted with safety locks as in a safe box, is generically called *tansu* or navy storage cabinet. Typically defined as a hinged single door cabinet for seals and valuables, often adorned by intricate metalwork and having various drawers or compartments on the inside.

A rare example of this uncommon but prized type of Indo-Portuguese furniture, this cabinet is also untypically coated, on the whole of its exterior, in tortoiseshell likely to be from the species Hawksbill Turtle (*Eretmochelys Imbricata*), of which several joined scutes were needed.

Similarly to horn, skin and hair, turtle scutes are made of keratin, a naturally produced and resistant protein and are fused together by a heating process, in order to achieve large, uniform surfaces suitable for the production of furniture pieces. This technique is characteristically unique and only possible with the shells of some species of marine turtles.

The luxurious and sophisticated feature of this type of veneer, also used on the drawer fronts is complemented by the fluted ebony framing and ivory filets whose colour contrast enriches the whole.





Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde. Les ferrures, en cuivre doré, et notamment les cornières, les charnières et les écussons des serrures, évoquent également le type de montures dorées au mercure, découpées et creusées, que l'on associe aux pièces de Goa. Les ferrures intérieures et les poignées des tiroirs, ainsi que les rosettes qui égalaient la surface en écaille et la fixent, renvoient, quant à elles, aux productions du XVI^e siècle – ce qui nous amène à dater ce précieux cabinet du début du XVII^e siècle. 🍷

The inner surface of the door is decorated in ebony and ivory inlaid overlapping circles, filled with stars and squares, a very successful pattern that became the matrix for Goan furniture decoration and was already in use to decorate pieces that were most likely being produced in Thane, in the vicinity of Mumbai, an important luxury furniture-making centre in the Portuguese India Northern Province as early as the 16th century.

The gilt copper metal mounts, particularly the corner pieces, hinges and escutcheon, are stylistically and technically related to the type of metalwork originating from Goa. However the inner metal mounts, drawers pull rings and rosettes, refer to a 16th century production directing the dating of this ventó to the very early 17th century. 🍷

Bibliographie : / Bibliography:

- CARVALHO, Pedro Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- GOMES, Paulo Varela, ROSSA, Walter, *O primeiro território: Bombaim e os Portugueses*, in *Oceanos*, 41, 2000, pp. 210–224.
- MENDIRATTA, Sidh Losa, *Two Towns and a Vila, Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structures of Three Indo-Portuguese Settlements in the Northern Province of the Estado da Índia*, in Yogesh Sharma; Pius Malekandathil (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.



014. SAINTE GÉRACINE

Argent

Indo-portugaise, XVI^e – XVII^e siècle

Dim. : 45,5 × 15,5 × 16,0 cm

Poids : 1753,0 g

Ancienne collection M.H.R.

B246

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 XVII^e 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.

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

014. SAINT GERACINA

Silver

Indo-Portuguese, 16th – 17th century

Dim.: 45.5 × 15.5 × 16.0 cm

Weight: 1753.0 g

Former collection M.H.R.

B246

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.

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

São Roque



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 XVIII^e 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 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 Gêracine, fabriqué à Goa, conservé autrefois dans la cathédrale de Goa et que l'on ne connaît qu'en

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) motifs, was fully punched in fond criblé, with a circular iron punch even if in a somewhat random fashion.

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

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

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

The clear stylistic parallels that may thus be established with the idol of Devaki Krishna of Mashel or with the *Bhuta* masks from these coastal regions of the Deccan, demonstrate the production of this martyr

Sã o Roque





¹ L'examen microscopique de la sculpture
Microscopic examination of the carved.

photographie, présente en haut relief les figures de Sainte Ursule couronnée, un drapeau à la main, entourée de ses compagnes, avec derrière elles les caravelles qui les transportaient.

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

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

Hugo Miguel Crespo
Historien d'Art, CH-FLUL

Note: / Note:

La sculpture a intégré l'exposition «Jóias da Carreira da Índia» au Musée do Oriente à en 2014.

The sculpture was part of the exhibition 'Jóias da Carreira da Índia' at the Museu do Oriente in 2014.

Bibliographie: / Bibliography:

— CRESPO, Hugo Miguel – *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014, pp. 145–151.

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.

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 Basilica of Bom Jesus in Old Goa.

Our sculpture thus belongs to the first religious silver pieces produced in a Jesuit context of which none was known until the present. The one depicting Saint Francis Xavier, similar to the martyred saint, rather than comparable with Goan ivory sculpture (with which the parallels are indeed very limited), can only be analysed in light of the local production of Hindu idols. Only thus may we explain not only all of the piece's volumetric form, but also the autonomous and articulated positioning of the arms and hands, as well as the type of face features (mask), or the typical ears of the Hindu murti of which various large examples are known and still worshipped in the temples of Goa. Among them stands the idol of Naguesh (or Nagesh), a manifestation of Shiva, in his temple in the village of Bandivade (or Bandode) in taluka Pondá, Goa.

Hugo Miguel Crespo
Art Historian, CH-FLUL

— 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. 🇮🇳

Bibliographie :

- SILVA, Nuno Vassallo e, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia, do século XVI ao Século XVIII*, Lisbonne, Santander Totta, 2008, pp. 295, 297 e 298.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.), *A Herança de Rauluchantim*, Santa Casa da Misericórdia, Musée San Roque, 1996, p. 214.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português – Índia e Japão*, Vol. III, Lello e Irmãos Editores, p. 126.
- *Via Orientalis – Portugal*, Europália 91, Fondation Oriente, p. 132.
- *Presença Portuguesa na Ásia*, Lisbonne, Fondation Oriente, 2008, pp. 70–71.

— 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. 🌟

Bibliography:

- SILVA, Nuno Vassallo e, *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia, do século XVI ao Século XVIII*, Lisbon, Santander Totta, 2008, pp. 295, 297 e 298.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.), *A Herança de Rauluchantim*, Santa Casa da Misericórdia, São Roque Museum, 1996, p. 214.
- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português – Índia e Japão*, Vol. III, Lello e Irmãos Editores, p. 126.
- *Via Orientalis – Portugal*, Europália 91, Oriente Foundation, p. 132.
- *Presença Portuguesa na Ásia*, Lisbon, Oriente Foundation, 2008, pp. 70–71.

015. PAIRE DE VASES « POT-POURRI »

Filigrane d'argent

Inde, Goa (?), Karimnagar (?), XVII^e – XVIII^e siècle

Haut. : 10,5 cm

Poids : 211,0 g

B246

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

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

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

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

015. PAIR OF POTPOURRI VASES (POMANDERS)

Silver filigree

India, Goa (?), Karimnagar (?), 17th – 18th century

Height: 10.5 cm

Weight: 211.0 g

B246

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

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



016. COFFRET

Filigrane d'argent
 Inde, Goa (?), Philippines (?), XVII^e siècle
 Dim. : 7,0 × 16,5 × 14,0 cm
 Poids : 514,0 g
 B235

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*.

016. CASKET

Silver filigree
 India, Goa (?), Philippines (?), 17th century
 Dim.: 7.0 × 16.5 × 14.0 cm
 Weight: 514.0 g
 B235

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 craftsman, and ordered by a St. Augustin Monastery.

Note : / Note:

La pièce a intégré l'exposition « Jóias da Carreira da Índia » au Musée do Oriente à en 2014 (catalogue de l'exposition).
 The piece has been exhibited in 'Jóias da Carreira da Índia' at Museu do Oriente, Lisbon in 2014 (exhibition catalog).

Bibliographie : / Bibliography:

— CRESPO, Hugo Miguel – *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014, p. 135–136, fig. 41.
 — MENSHIKOVA, Maria, *Silver Wonders From the East*, Hermitage Amsterdam, pp. 66 et 67.



São

São Roque

017. COFFRET

Filigrane d'argent
 Indo-portugais, XVII^e siècle
 Dim. : 10,5 × 12,0 × 7,0 cm
 Poids : 226,0 g
 B256

Coffret original en forme de bahut, en filigrane creux et dentelé, qui pourrait être attribué aux maîtres de Goa du XVII^e siècle.

Le corps parallélépipédique avec poignées latérales repose sur quatre pieds sphériques. Le couvercle, de section arrondie et en arc plein cintre, se referme à l'aide d'une luxuriante fleur de lotus épanouie.

La décoration recouvre entièrement la surface du coffret. elle est formée de registres rectangulaires juxtaposés, remplis de fleurs quadrilobées aux pétales en forme d'ailettes et délimités par des bandes en double fil de métal garnies de zigzags curvilignes.

Les poignées dessinent deux grandes « virgules » juxtaposées et inversées, dans le goût moghol, qui sont suspendues par un anneau creux décoré de zigzags, tandis que les pieds en forme de boule sont constitués de deux corolles symétriques. 🌸

017. CASKET

Silver filigree
 Indo-Portuguese, 17th century
 Dim.: 10.5 × 12.0 × 7.0 cm
 Weight: 226.0 g
 B256

A small rectangular filigree trunk shaped casket of scroll and openwork design, that can safely be attributed to a 17th century Goan master craftsman production.

Round topped coffer of parallelepiped case, supported on four round feet, with two side handles and blossoming lotus flower lock.

The dense decorative scheme covers the entirety of the case, consisting of juxtaposed rectangular plaques, each filled by a four-petalled flower, and outlined by double thread curved zigzagging bands.

The handles are designed as two large inverted and juxtaposed commas, in the Mughal taste, suspended from a hollowed ring. The casket stands on four rounded feet each formed by superimposed rounded corollae. 🌸

São Roque



018. COFFRET

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

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

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

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

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

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

018. CASKET

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

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.



— 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. 🌟

— 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. 🌟

019. MEUBLE À PAREMENTS LITURGIQUES DU COUVENT DE SAINT-AUGUSTIN, VIEUX-GOIA

Teck, ébène et laiton
Indo-portugais, XVII^e siècle
Dim. : 392,0 × 119,0 × 129,0 cm
A262

Commode exceptionnelle indo-portugaise, réalisée par les charpentiers du royaume Diogo Moniz et Manuel Rodrigues (1620–1635), qui dirigeaient la menuiserie de l'église de Notre-Dame de la Grâce dans le Couvent de Saint-Augustin, sur le Monte Santo, à Vieux-Goa.

Elle est composée de deux corps en teck avec marqueterie d'ébène. La face présente deux portes latérales, ornées d'« aigles bicéphales », insignes de l'ordre de Saint-Augustin, incrustées d'ébène et de clous décoratifs, flanquées chacune de quatre grands tiroirs encadrés d'ébène. En raison de leur dimension, les tiroirs coulissent sur les glissières grâce à de petites roulettes en ébène, pour faciliter leur ouverture. Le meuble repose sur des pieds en teck représentant des lions. Les intérieurs sont également en teck.

Les ferrures sont en cuivre dentelé et doré.

La construction de ce couvent, le plus grand de Vieux-Goa, débuta en 1587 et s'acheva en 1602. Avec l'expulsion des ordres religieux, il fut abandonné en 1833 ; sa coupole s'effondra en 1842 et son frontispice en 1931. Dans la sacristie du Couvent, il existait deux meubles à parements liturgiques qui furent retirés avant son effondrement. Le second meuble se trouve dans l'église de Santana, à Talaulim, Vieux-Goa, en très mauvais état de conservation.

Citons le professeur Vítor Serrão : (...) *il s'agit d'une pièce exceptionnelle de l'art portugais de Goa du temps de Dom Aleixo de Meneses et de l'environnement créé par ce prélat dans cette "Rome de l'Orient", un exemplaire non négligeable du patrimoine artistique de l'ancien empire portugais, produit dans la phase du Maniérisme de Goa, à une époque où cette ville, à l'apogée de sa splendeur, était considérée comme la "Rome de l'Orient" (...) ce grand meuble à parements liturgiques en bois exotique qui présente une décoration géométrique, avec emblèmes de l'Ordre de Saint Augustin et ferrures travaillées, constitue un rare exemple du mobilier liturgique du temps de la Contre-réforme, de goût érudit, délibérément austère mais avec des ornements hybrides, témoignant d'un prestige ancien. Il appartenait à ce même monastère augustiniens de Notre-Dame de la Grâce à Goa, où il décorait la grande sacristie. Grâce à des documents (provenant des Archives historiques de Panjim), nous savons que cette grande commode*

019. A VESTMENT OR SACRISTY CHEST FROM THE CONVENT OF ST AUGUSTINE, OLD GOA

Teck, ebony and brass fittings
Indo-Portuguese, 17th century
Dim.: 392.0 × 119.0 × 129.0 cm
A262

A truly exceptional Indo-Portuguese vestment chest (arcaz) made by two Portuguese cabinetmakers, Diogo Moniz and Manuel Rodrigues (1620–1635), in charge of the woodworks at the Church of Our Lady of Grace in the Convent of St. Augustine in Monte Santo, Old Goa.

It comprises two symmetric sections made from teak with ebony mouldings. The front, set with two doors on the sides in ebony inlay and gilded decorative nails, features two double headed eagles, the insignia of the Augustinian Order; four large drawers are set in the centre with crenelated ebony mouldings. Given their size, the drawers slide on small ebony pulleys set on the inner rulers to facilitate their opening. It is set on top of lion-dogs carved from teak. While the structure is teak, the openwork fittings are gilded copper.

The construction of this monastery, the largest convent of Old Goa, started in 1587 and was completed in 1602. With the expulsion of the religious orders from Goa, it was abandoned in 1833, while the dome fell to the ground in 1842 and the frontispiece of the building finally collapsed in 1931. Originally there was a pair of vestment chests inside the sacristy of the convent, which were removed before it collapsed, the second one being in the Church of St. Anne (Santana) in Talaulim, Old Goa, in a poor state of preservation.

In Prof. Vítor Serrão's words: (...) *it is a very important piece of Luso-Goan art from the time of D. Aleixo de Meneses and his cultural milieu in his so-called 'Rome of the East', and a very important testimony of the artistic heritage of the former Portuguese Empire, produced in the so-called Goan Mannerism, at a time when the city, then at the height of its splendor, was considered to be the 'Rome of the East' (...) the large vestment chest in exotic wood featuring a geometric design and set with emblems of the Order of Saint Augustin*



fut réalisée en 1617 par deux maîtres charpentiers du royaume, Diogo Moniz et Manuel Rodrigues, et qu'une partie de l'ensemble à laquelle elle appartenait fut transférée, au XIX^e siècle - après la destruction de l'église des Gratiens - dans la sacristie de l'église Talaulim. Celle-ci conserve encore aujourd'hui un reste de ce meuble à parements qui, d'après ce que l'on sait, était composé de deux corps jumeaux décorant les parois latérales de la sacristie. On doit à l'historien d'art José Meco l'identification de l'origine du meuble de Talaulim, donnée fondamentale pour définir celle du meuble qui se trouve à Lisbonne (...).

Et également l'architecte Hélder Carita d'affirmer : (...) lorsque j'ai vu pour la première fois la commode des Augustins, j'ai été étonné par la présence d'une pièce aussi exceptionnelle au Portugal — j'avais peine à y croire. Si nos musées et nos grandes collections particulières renferment un grand nombre de cabinets, coffres, lits, tables et oratoires, on n'y voit aucune pièce de ce genre (...). Grâce aux travaux menés non seulement par le professeur Pedro Dias mais également par le professeur Vítor Serrão, on a pu déterminer avec certitude que nous nous trouvions réellement face à l'ancienne commode de la sacristie du Couvent des Augustiniens. (...). 🍷

and decorated fittings, is a rare piece of liturgical furniture of the Counter-Reformation, conveying an erudite, deliberately austere taste, and yet with its mixed decoration, a testimony to an ancient grandeur. It belonged to the same Augustinian monastery of Our Lady of Grace in Goa where it decorated the large Sacristy, which composes the once sacristy chest, known from archival documents (Historical Archives of Goa), to be made in 1617 by two master carpenters, Diogo Moniz and Manuel Rodrigues, of which half was transferred in the 19th century - after the collapse of the church of Our Lady of Grace - to the sacristy of the church of Talaulim, where a fragment of the vestment chest still remains, of which we know that it comprised two sections which decorated the side walls of the sacristy. We owe to the art historian José Meco the identification of the origin of this second section in Talaulim, a key element for ascertaining the origin of the first section which is now in Lisbon (...).

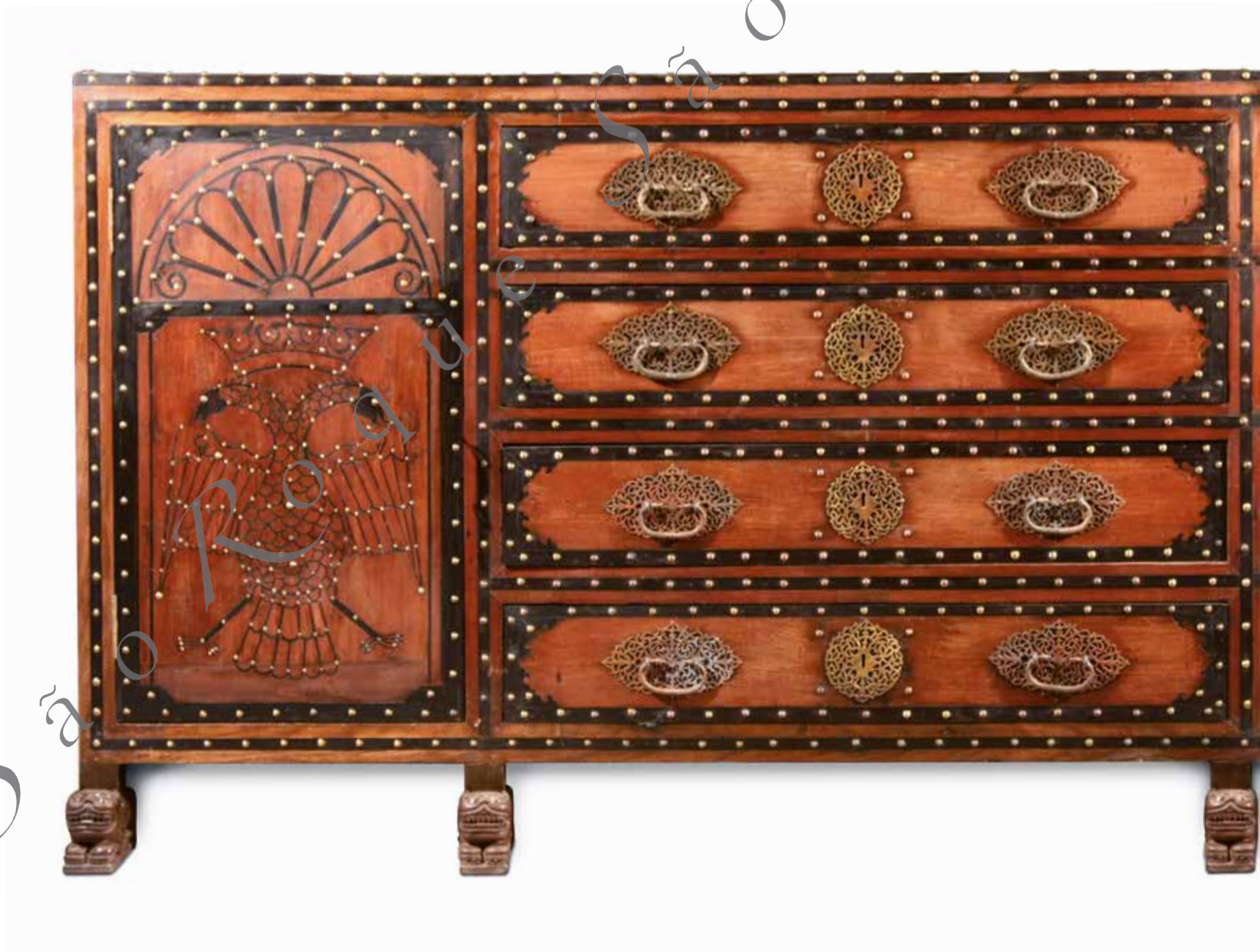
The architect Hélder Carita adds that: (...) the first time I saw the Augustinian chest, I was somewhat stunned by the presence of such an exceptional piece in Portugal - I could not believe it. If in our museums and rich private collections there is an abundance of cabinets, chests, bedframes, tables and oratories, no similar artwork seems to have been preserved (...). With scholarly works, not only by Professor Pedro Dias, but also by Professor Vítor Serrão, we arrived at the conclusion that we were really in the presence of the old sacristy vestment from the Convent of the Augustinians (...). 🍷

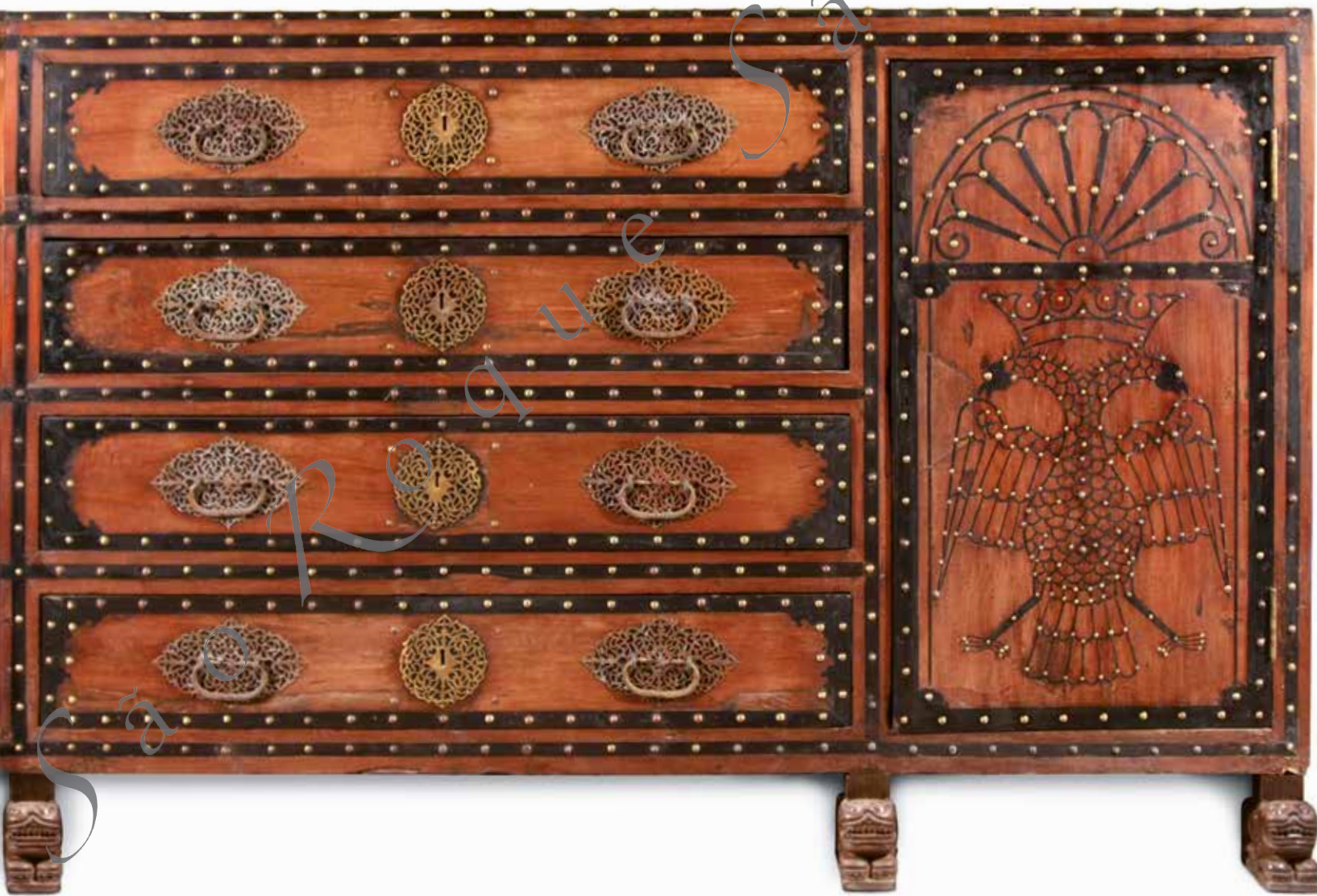
Note : / Note:

La pièce a été publiée dans Artes e Leilões et L+Artes et DIAS, Pedro, Mobiliário Indo-Português, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
The piece has been published in Artes e Leilões, L + Arts and DIAS, Pedro, Mobiliário Indo-Português, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

Bibliographie : / Bibliography:

- CASTILHO, Manuel, *Artes e Leilões*, Maio 2009, p. 42-43.
- FRANCO, Anísio, *L+Artes*, Junho 2009, p. 64-65.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, p. 150-152.





020. PAIRE DE SOCLES DE CHANDELIERS

Bois de teck taillé et polychrome

Indo-portugais, XVII^e siècle

Dim. : 70,0 × 79,0 × 70,0 cm

F483

Exceptionnels socles de chandeliers indo-portugais, de forme triangulaire, en teck taillé et polychrome. Les pieds des pièces sont sculptés et arborent chacun un ange appuyé sur une volute terminée en forme de patte, tandis que la tête des personnages soutient le plateau triangulaire. Les panneaux sont ornés d'éléments végétaux et de volutes, autour d'un registre central représentant des chérubins et le monogramme IHS – l'insigne de la Compagnie de Jésus.

L'un des socles arbore les armes de Frei Francisco dos Mártires, nommé archevêque de Goa en 1636 sous le règne de Filipe III et Gouverneur de l'Inde en 1651 par le roi Dom João IV, membre du deuxième Conseil de Gouvernement intérim (1651–1652). Il mourut en 1652 et est enterré dans la cathédrale de Goa.

Le second socle porte les armes de Silva e Castro (?), très probablement en référence à Dom Filipe de Castro, capitaine de Daman en 1550, ayant posé la première pierre du Couvent de Saint-Paul, bastion jésuite à Daman. Ces socles auraient ainsi été offerts au Couvent par l'un de ses descendants à l'achèvement de son édification. 🇮🇵

020. A PAIR OF TORCHERE STANDS

Polychrome and gilt teak

Indo-Portuguese, 17th century

Dim.: 70.0 × 79.0 × 70.0 cm

F483

Exceptional pair of 17th century tetrahedron shaped, polychrome and gilt Indo-Portuguese torchere stands. The three robust corner legs, supporting triangular tops, elegantly shaped as angels standing on large carved volutes and ending on claw feet.

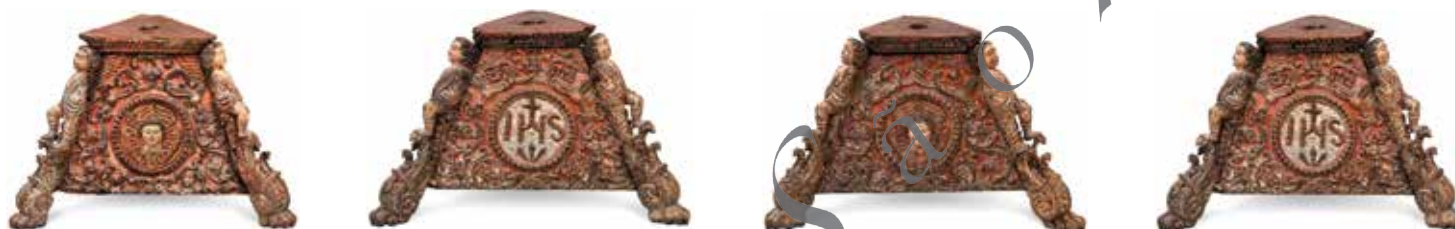
The triangular side panels are decorated with carved scrolls and flowers, framing central cartouches with cherubs and the Christogram IHS, corresponding to the first three letters of the Greek name of Jesus, adopted by the Society of Jesus Order (Jesuits) as part of their insignia.

One of the stands is carved with the coat of arms of Friar Francisco dos Mártires, appointed Archbishop of Goa by King D. Filipe III in 1636, and Governor of India in 1651 by King D. João IV. A member of the Second Government Council from 1651 until his death in 1652 he is buried in Old Goa Cathedral.

On the other stand the coat of arms for the family Silva e Castro (?), most likely the arms of a

Sainto Roque





Au vu de leur taille et de leur valeur, ces pièces ont certainement appartenu à une importante maison jésuite de Daman, si ce n'est de Goa – São Paulo o Velho, São Paulo o Novo, São Roque, voire Bom Jesus –, tandis que les armes qu'elles arborent correspondent à la famille qui les a offertes à l'institution.

descendant of D. Filipe de Castro, Captain General of the Portuguese Indian territory of Daman in 1550, who ordered the building of S. Paulo Convent, a Jesuit bastion in that city. These stands might possibly have been a gift by one of his descendants on the convent's completion. 🍷

By their grandeur and outstanding quality this pair of torchere stands originate undoubtedly from an important Jesuit Convent in the Portuguese Indian territories. If not from Daman's S. Paulo then most certainly from one of the major Goan Jesuit Houses; S. Paulo the Older, S. Paulo the Younger, S. Roque, or even the Bom Jesus. Independently of their origin the coat of arms will undoubtedly belong to the family who commissioned and donated them.

Exposé à : / Exhibited at:

— Tomás Pereira – Um Jesuíta na China de Kangshi, Centro Cultural e Científico de Macau, Lisboa, 2009.



021. CABINET INDO-PORTUGAIS

Teck, sesham, ébène, ivoire et cuivre doré
Indo-portugais, XVII^e siècle
Dim. : 124,0 × 115,0 × 67,5 cm
A454

Cabinet exceptionnel, de grande dimension, en teck et sesham (*Dalbergia sissoo*), avec marqueterie d'ébène et d'ivoire, et ornements de cuivre, découpés et creusés, dorés au mercure. Il est composé de deux parties, le corps et le piètement, divisés en six sections ou registres.

La partie supérieure comporte dix tiroirs, mais en simule douze, distribués en quatre séries superposées aux compartiments identiques.

Elle repose sur un piètement formé de deux sections, l'une avec deux tiroirs et l'autre avec un grand tiroir qui simule deux tiroirs carrés. Les quatre pieds, à chaque angle de ce corps, représentent chacun un nâga à tête et tronc humains finissant en queue de serpent, posé sur une base quadrangulaire garnie de moulures.

La façade, le dessus et les faces latérales sont profusément décorées de motifs géométriques, révélant un *horror vacui* en marqueterie et formant un décor de cercles entrelacés garnis d'un losange d'ivoire en leur centre et d'une étoile octogonale en ébène aux pointes ornées de chevilles en ivoire, qui irisent à leur tour la surface de points blancs. Ce modèle de décoration, que l'on qualifie de « diaprés », est typiquement indien à forte influence islamique.

Les fines ferrures du meuble, découpées et dentelées, sont en cuivre doré au mercure – écussons des serrures, platines des poignées, cornières et poignées latérales – et jouent un rôle fondamental dans la beauté de la pièce. Les clous décoratifs, dans le même matériau, parsèment les encadrements des tiroirs et le corps des *nâgas*.

Ces divinités masculines, rattachées au monde aquatique, sont les gardiennes des mers et des trésors immergés. Elles présentent une queue sculptée ornée d'écaillés de serpent, symbole de renouveau et d'éternelle jeunesse – en référence au processus zoologique de la mue ou du changement de peau. Ces *nâgas* ornent ici le meuble afin de protéger les trésors qu'il recèle. 🐍

Le cabinet indo-portugais a toujours été un meuble de luxe, très apprécié et acheté par les classes les plus aisées. Notamment réalisé sur commande, il incarnait une note d'exotisme au sein du XVII^e siècle européen. Il est le résultat parfait de l'association entre la culture portugaise, que l'on retrouve dans la typologie et la morphologie européennes du meuble, et l'art indien, avec la mise en œuvre de techniques de construction élaborées, l'utilisation de

021. INDO-PORTUGUESE CABINET ON STAND

Teak, sissoo, ebony, ivory and gilded copper
Indo-Portuguese, 17th century
Dim.: 124.0 × 115.0 × 67.5 cm
A454

Exceptional, large cabinet on stand made from teak with ebony and ivory inlays, and set with openwork fire gilded copper fittings. It comprises two sections, the box and the stand, divided into six tiers. The upper section is set with ten drawers, simulating twelve, distributed over four superimposed series of three equal compartments.

It rests on a stand set in two tiers, one featuring two drawers and the other a single large drawer which simulates two square-shaped ones. The four legs, set in the angles of the stand, are in the shape of a *naga*, with human heads and torsos and a serpent's tail, sit in square-shaped, moulded bases.

The front, top and sides are profusely decorated with inlay geometric motifs in *horror vacui*, featuring a diaper pattern of interlocking circles, with ivory lozenges in the centre of each circle, and octagonal ebony stars nailed with small ivory round pins, which give the appearance of a dotted surface. This type of decoration known as *diaprés* is typically Indian and with a strong Islamic influence.

The cabinet's openwork fittings, in fire gilded copper, comprise escutcheons, lockplates and pullers, braces and side handles, strongly add to the beauty of the piece. The same fire gilded copper is used for the round nails which decorate the borders of all the drawers and the coiled bodies of the *naga*-shaped legs.

These male deities, indicating the element water, are guardians of the seas and of aquatic treasures, and feature serpent scales carved on their coiled tails, which symbolises renewal and eternal youth, and are associated with the zoological process of ecdysis, the periodic shedding of skin. In the present cabinet, they are used for decoration and also to protect the precious things stored in this piece of furniture. 🐍

Indo-Portuguese cabinets have always been considered a luxury piece of furniture, much appreciated and acquired by the wealthiest. Usually produced under



matériaux exotiques et le recours à des motifs et à une iconographie caractéristiques de cette culture et de ses croyances.

On trouve des pièces identiques dans plusieurs musées portugais.

commission, they stand as a reminder of 17th century European exoticism, and proof of the perfect acculturation between the Portuguese, clearly seen from the European type and shape of the piece of furniture, and Indian artistic traditions, culture and beliefs, as seen from their complex, original techniques of construction and the use of exotic materials, motifs and iconography.

Identical pieces may be seen in several Portuguese museums.

Bibliographie: / Bibliography:

- CAGIGAL e SILVA, Maria Madalena, *A Arte Indo-portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior.
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

L'un des principaux meubles des habitations, produit depuis les débuts de la colonisation portugaise dans les ateliers orientaux, est la table. Au XVII^e siècle, il en existait essentiellement deux types : la table d'appoint et la table-bureau. Les tables d'appoint sont en général plus grandes et comportent des décorations en marqueterie sur les tiroirs, des pieds robustes et tournés avec des applications en cuivre, métal jaune ou bronze. La table-bureau présente un plateau saillant sur les flancs et des pieds fixés par une double entretoise. Elle est très souvent pourvue de tiroirs-écriitoires servant à ranger le matériel d'écriture.

An essential piece of domestic furniture, writing tables were manufactured by the Indian cabinetmakers from the earliest days of Portuguese colonisation.

One of essentially two types of tables popular in the 17th century, the other being the 'bufete', writing tables were defined by their strong, robust turned legs, applied decorative copper, brass or bronze fittings, large, overhanging tops, double stretchers on all four elevations and compartmented drawers designed for storage of writing utensils.

022. TABLE-BUREAU

Teck, sesham, ébène et ivoire
Indo-portugais, XVII^e siècle
Dim.: 69,0 × 74,5 × 51,0 cm
A296

022. WRITING TABLE

Teak, sissou, ebony and ivory
Indo-Portuguese, 17th century
Dim.: 69.0 × 74.5 × 51.0 cm
A296

Rare bureau ou table indo-portugaise du XVII^e siècle en teck et sesham, avec marqueterie et ornements d'ivoire et d'ébène, et décorations stylisées faites de compositions végétales, d'animaux et d'arabesques.

Le plateau est abondamment décoré : on y voit une rosace centrale stylisée, délimitée par un double cercle contenant un motif géométrique composé de losanges et de cercles alternés, d'où irradiant, du centre vers l'extérieur, des amphores aux motifs végétaux stylisés. Cette décoration s'achève en longs filaments d'ivoire dessinant des formes circulaires et un motif végétal ondulant qui rejoint l'œil et le bec de l'aigle Jatayu¹.

L'avant du meuble comporte deux tiroirs-écriitoires ornés de motifs végétaux et d'écussons en cuivre ajouré et doré. Sur les

Unusual 17th century Indo-Portuguese writing-table. The teak and sissou carcass inlaid in an ivory and ebony decorative stylized composition of animals, plants and scrollwork.

The tabletop is profusely ornate, in a pattern that radiates from a central rosette encircled by double filleting that, in turn, frames a row of alternating lozenge and circle motifs, from which radiate centripetal amphorae with stylized vegetal motifs. The outer edge of the tabletop is decorated in a dense and elaborate composition of ebony inlay and long ivory filaments in circles and scrolls, ending in the stylized eye and beak of the Hindu demi-god eagle Jatayu¹.

¹ *Jatayu* est un personnage du Ramayana, épopée de la littérature asiatique. C'est un aigle énorme qui tente de sauver Sita, l'épouse de Rama, des mains du démon Ravana. Celui-ci lui coupe les ailes et il meurt.

¹ *Jatayu* is a character in the Ramayana, epic of South East Asian literature. It is represented as an eagle that attempts to rescue Sita, Rama's wife, from Ravana who Jatayu fights to his death.



parois latérales et l'arrière, une amphore centrale se développe en un exubérant travail de marqueterie aux enroulements stylisés et rinceaux terminés en fleurs. Les tiroirs comportent de petits casiers destinés au matériel d'écriture, sablier et encrier.

Les pieds divergents, ornés de losanges et de cercles alternés se terminent en forme de Jatayu, figure mythologique protectrice. Ils sont reliés par une entretoise quadrangulaire, formée de traverses découpées et décorées de la même composition géométrique. 🌸

The frame is fitted with two drawers with compartmented interiors designed for storage of writing paraphernalia. The drawer fronts are decorated by inlaid scrollwork and enriched by pierced and gilded copper escutcheons. On the sides and on the back of the case a central amphora from which emerge floral scrolls ending in blossoming flowers.

The outer angled legs follow a similar matrix of inlaid alternating circles and lozenge motifs, standing on feet shaped as the Hindu mythological protector figure Jatayu. The legs are linked by double, plain and undulating stretchers fitted at two levels and decorated in a similar pattern. 🌸

023. TABLE-BUREAU

Teck, sesham, ébène et ivoire
 Indo-portugais, XVII^e siècle
 Dim. : 79,0 × 100,0 × 65,0 cm
 Ancienne collection M.H.R.
 A420

Extraordinaire table à écrire indo-portugaise du XVII^e siècle, en bois de teck et sesham, avec marqueterie et ornements d'ivoire et d'ébène.

La décoration recouvre entièrement le meuble, tirant parti des effets de contraste des bois utilisés : marqueterie sombre d'ébène sur fond clair de teck, ponctuée de petites chevilles d'ivoire qui colorent la surface de points blancs.

Le plateau rectangulaire, beaucoup plus long que le piètement – comme le voulait l'usage dans ce type de meubles indo-portugais –, est richement décoré de motifs géométriques répartis en deux registres. Il forme un bloc avec le caisson qui repose sur le piètement par un assemblage en embrèvement. Le caisson est pourvu de deux tiroirs à composition décorative identique à celle du plateau : des cercles d'ébène entrelacés, au centre orné d'une étoile octogonale d'ébène pointillée d'ivoire. Ce type d'ornementation, clairement d'inspiration islamique, est communément appelé « diapré ».

Les pieds, légèrement divergents et reliés par une double entretoise, exhibent un extraordinaire travail d'ébénisterie, rythmé par les torsades de spirales hélicoïdales qui se prolongent mutuellement, faisant écho à l'ensemble du langage décoratif. Le centre des spirales des traverses est interrompu par des disques de teck couleur d'ébène qui contrebalancent les imposants volumes sphériques des pieds, ajoutant considérablement à la valeur esthétique de la pièce. Le piètement, indépendant du reste du meuble, présente une décoration composée de rinceaux stylisés en ébène ponctués d'ivoire.

Les écussons et les cornières en cuivre fin ajouré et doré au mercure, ainsi que les clous décoratifs en laiton qui soulignent l'encadrement des tiroirs, viennent compléter l'ornementation. 🌟

Cette table à écrire est pourvue de deux tiroirs-écrivains destinés à y ranger le matériel d'écriture. Le motif diapré – composé de cercles entrelacés contenant une étoile – est typique de l'ébénisterie de l'État portugais de l'Inde et devint l'un des ornements emblématiques de cet art noble et raffiné.

023. WRITING TABLE

Teak, sissoo, ebony and ivory
 Indo-Portuguese, 17th century
 Dim.: 79.0 × 100.0 × 65.0 cm
 Former collection M.H.R.
 A420

An extraordinary teak and sissoo 17th century Indo-Portuguese writing table inlaid in an elaborate ivory and ebony pattern.

The dense decorative scheme fills in the whole of the table surfaces, taking advantage of the contrasting colours of the materials; the dark ebony inlay on the teak golden surface, dotted by small ivory pegs that tint the surfaces in white.

The rectangular tabletop, with the large lateral overhanging typical of Indo-Portuguese writing tables, is elaborately decorated in a geometric pattern and divided into two sections, a central and an outer one, forming with the drawer case, a single element fixed to the legs by a mortise and tenon joint. The top and the two drawers fronts are decorated in an identical pattern of overlapping ebony circles framing ebony stars dotted in ivory, a type of decoration of clear Islamic influence often referred to in Portuguese as *diaprés*.

The robust legs, elegantly spiral turned and diverging outwards, are joined by the typical double stretchers, the whole leg cage rhythmically assembled in an obvious insinuation of continuous movement. The stretchers are interrupted mid length by ebonized teak discs that, in coordination with the large spherical feet, endow the table with carefully balanced and sophisticated aesthetics. The legs are decorated in ebony inlaid floral patterns also dotted in ivory.

Escutcheons and corner pieces in gilded and pierced copper with brass rounded head tacks encircling the drawer fronts. 🌟

Writing tables are characterised by the presence of two front drawers fitted with compartments to store writing materials: paper, quills, ink and sand blotters.

This type of inlaid decoration, of overlapping ebony and ivory circles centred by stars and dots, said *diaprés*, is typical of Goan furniture production and would become one of its most distinctive and refined decorative patterns.



Bibliographie: / Bibliography:

- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 195–196.
- FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Vol. II, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2002, p. 155.
- SILVA, Maria Madalena de Cagigal e, *A Arte Indo-portuguesa*, Lisboa, Edições Excelsior, p. 64, fig. 36.
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Mobiliário e Marfins in Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento*, Lisboa, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, INCM, 1983, pp. 184–185.

024. ÉCRITTOIRE

Teck, sesham et ivoire et cuivre doré
 Provinces du nord de l'État Portugais de l'Inde,
 probablement Thana (district de Mumbai)
 Fin XVI^e ou début XVII^e siècle
 Dim. : 21,5 × 36,0 × 44,5 cm
 F1023

Coffret-écritoire au couvercle que l'on soulève, parallélépipédique, reposant sur des pieds en forme de boules aplaties, comportant une structure en teck et des faces extérieures en bois de sesham décoré de marqueteries en teck, sesham et ivoire de couleur naturelle et teint en vert, ainsi que des ferrures et des clous en cuivre creusé et doré.

Le couvercle ouvre sur un compartiment central entouré, à l'avant et sur les côtés, par trois casiers (prévus pour abriter les outils d'écriture), avec un encrier et un poudrier en bois de sesham de chaque côté du casier avant. Ce coffret comporte également un tiroir dans sa moitié inférieure, avec fermoir et poignées, reproduit dans sa moitié supérieure pour simuler un autre tiroir, dont la serrure permet l'accès au contenu de l'écritoire.

La décoration des faces extérieures, en tapis, exhibe une surface emplie de plantes fleuries disposées symétriquement, entourée d'un encadrement étroit orné de fleurs quadrilobées alternées, en sesham et en ivoire de couleur naturelle. La décoration de la face extérieure du couvercle, également en tapis, est plus complexe : elle comporte un cadre central où est représentée une plante fleurie flanquée de deux paons en vis-à-vis, entouré d'un large et riche encadrement de plantes fleuries disposées symétriquement ; entre les deux et en bordure extérieure, une bande étroite ornée de fleurs quadrilobées alternées, en sesham et en ivoire de couleur naturelle. L'intérieur du couvercle se distingue de l'extérieur par la disparition des paons et l'encadrement large dépourvu de décoration, soulignant ainsi la simplicité ornementale des veines du bois de sesham.

Ce coffret-écritoire au couvercle que l'on soulève appartient à un groupe restreint de pièces de mobilier qui se caractérise par sa décoration marquée aux couleurs contrastées et, en particulier, par la frise de petites fleurs découpées à quatre pétales, motif inhabituel dans l'ensemble du mobilier fabriqué indiscutablement à Goa (en teck avec incrustations d'ébène et d'ivoire), une production à grande échelle qui, à notre connaissance, s'étend sur toute la durée du XVII^e siècle. Supputant la nature « perse » de l'ornementation florale caractéristique de cet ensemble d'objets richement marquetés, les divers auteurs ayant étudiés leur étonnante décoration pencheraient pour une origine moghole de cette production, localisée dans le port de Gujarat – mais

024. WRITING CABINET

Teak, sissoo, ivory and gilt copper
 Portuguese India State Northern Province,
 probably Thane (Mumbai)
 Late 16th or early 17th century
 Dim.: 21.5 × 36.0 × 44.5 cm
 F1023

Parallelepiped teak and ivory inlaid sissoo lifting top writing cabinet with teak inner carcass, decorated with pierced gilt copper mounts.

The lifting top hides a larger squarer central compartment encircled by three rectangular bays for storage of writing implements, interspersed by an inkwell and a sand blotter at each front corner. On the lower half there is a storage drawer whose front is simulated on the upper half.

The front and side elevations' decorative scheme of inlaid symmetrical blossoming plants, in teak and white and green ivory, sits within a double filleted band of white ivory and sissoo four leafed clovers that fill the entire surfaces. The back panel decoration is limited to a double-filleted frame of four leafed clovers.

The more complex and sophisticated decorative scheme of the top panel follows the same matrix but, in this particular case also encircles a central panel depicting a larger blossoming three leaf, in between a pair of facing peacocks framed by an identical double filleted four leafed sissoo and ivory motif band. The inner lid repeats the same central panel but without the peacock depiction or the larger band of flowers, focusing on highlighting the mellow golden tones of the sissoo timbers.

This unusual cabinet belongs to a limited number of furniture pieces, defined by its sophisticated and exotic decoration of contrasting colour inlays and, especially by the characteristic frieze of four petalled flowers, which are not observed in more abundantly produced 17th century Goan models. These are usually decorated in plainer ebony and ivory inlay patterns.

Considering the clear Persian allusions of this type of decoration, most authors suggest a Mughal origin centred on the Gujarati seaports as well as Sindh (further to the North in present day Pakistan).

São Roque



São



aussi dans celui de Sind, plus au nord, dans l'actuel Pakistan – alors sous domination moghole.

Selon les recherches récentes de Hugo Miguel Crespo, il serait toutefois plus probable que ces pièces aient été produites dans les Provinces du Nord de l'État Portugais de l'Inde, aussi bien dans le Gujarat que dans le Maharashtra, au nord de Goa. En effet, la production de ce type d'objets pour le marché portugais – qui remonte au moins au milieu du XVI^e siècle – date d'avant la conquête moghole de ces territoires et la chute du Sultanat du Gujarat en 1576. Par ailleurs, la nature « perse » de la décoration est aussi caractéristique de l'art moghol que de l'art somptueux et riche produit dans les Sultanats du Dekkan, et notamment dans les royaumes d'Ahmadnagar et Bijapur qui s'étendaient à l'époque sur toute la côte occidentale du sous-continent indien, du Gujarat à Goa. En réalité, les Sultanats du Dekkan furent créés à la suite du démembrement du Sultanat de Bahmani qui, entre 1347 et 1518, était l'un des bastions de la culture et de l'art perse du sous-continent indien.

Parmi les différents comptoirs côtiers occupés par les Portugais au long du XVI^e siècle et qui formaient les Provinces du Nord, plusieurs comportaient déjà une tradition de fabrication de mobilier : certaines des premières références documentées concernant le mobilier marqueté produit en Inde pour le marché portugais se rattachent précisément au village de Thana, qui fait actuellement partie de l'agglomération de Mumbai. Ainsi, dans la liste des objets mis à bord de la nef Garça en 1559 se trouve la description d'« une grande et nouvelle écritoire marquetée avec pieds faite à Thana » (Crespo, 2014, pp. 71–72).

Recently the art historian Hugo M. Crespo has suggested as a possible origin the Northern Provinces of the Portuguese State of India, in Gujarat as well as in Maharashtra, north of Goa on the basis that the making of these types of objects for the Portuguese market, from at least the mid 16th century, predates the Mughal conquest of those territories in 1576 and the fall of the Sultanate of Gujarat. Also because the 'Persian' nature of the decoration should be accepted as typical of Mughal art as much as of the rich and sophisticated art of the Decan Sultanates, such as those of Ahmadnagar and Bijapur that at the time extended along most of the western coast of the Indian subcontinent from Gujarat to Goa. In fact, these Decan Sultanates resulted from the collapsed Bahmani Sultanate, which between 1347 and 1518 was one of the bastions of Persian culture and art in that geographical area.

Of the various 16th century Portuguese Northern Province coastal outposts, several could claim a furniture making tradition. In fact, some of the earliest documented references to inlaid furniture made in India for the export market name Thane, in the vicinity of Mumbai, as its place of origin as the 1559 cargo inventory for the Ship Garça that specifies 'a brand new writing cabinet with inlaid stand made in Thane' (Crespo, 2014, pp.71–72).

Bibliographie / Bibliography:

- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisbonne, Fondation Oriente, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisbonne – Paris, AR-PAB, 2016.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.



025. CABINET « VENTÓ »

Teck, ébène, ivoire et cuivre doré
Indo-portugais, XVII^e siècle
Dim. : 25,0 × 25,0 × 31,0 cm
F952

Meuble portatif indo-portugais, parallélépipédique, en teck avec marqueterie en ébène et ivoire, produit à Goa au milieu du XVII^e siècle. Il s'agit d'une boîte compacte, avec porte latérale, qui repose sur quatre pieds d'ébène en forme de boule aplatie. La face supérieure comporte une poignée de cuivre doré.

La décoration recouvre entièrement le meuble, tirant parti de l'effet clair-obscur des bois utilisés, avec des marqueteries d'ébène sur le fond de teck clair. Le choix de la symétrie des éléments décoratifs est clairement assumé. Ils sont ponctués de petites chevilles d'ivoire, à la fois fonctionnelles et décoratives, qui parsèment la surface de points blancs.

Les faces exhibent le même motif décoratif, dit « en tapis à médaillon central », c'est-à-dire avec un centre définissant tout le dessin, délimité par un encadrement d'ébène. L'élément principal est une tête de lion aux yeux d'ivoire, ornement typique de la décoration de Goa – entourée d'éléments végétaux, d'entrelacs de feuillages stylisés, placés de façon régulière et symétrique. Leur périmètre est délimité par un cadre double d'ébène, agrémenté de cornières dentelées en cuivre doré.

La porte, recouverte du même motif décoratif sur ses deux faces, est articulée par deux charnières en cuivre richement creusées et dorées au mercure, et présente au niveau de la serrure une exubérante platine, minutieusement travaillée. Le meuble renferme un ensemble asymétrique de tiroirs : du côté droit, deux compartiments identiques superposés, du côté gauche, un tiroir unique, quadrangulaire, de volumétrie équivalente, le tout surmonté d'un grand tiroir occupant toute la largeur du meuble. Ils sont ornés de motifs végétaux en ébène, ponctués par des chevilles en ivoire sur bois de teck, avec double encadrement d'ébène. Les écussons et les poignées sont en métal d'une extrême finesse, découpé, dentelé et doré.

Le contraste clair-obscur, ombre-lumière, accroît considérablement la valeur esthétique de ce meuble, lui conférant un aspect luxuriant tout en soulignant son volume. Le style végétaliste, composé de tiges et de feuilles qui s'enroulent en courbes élégantes créant sans cesse des formes à la fois identiques et nouvelles, naît du croisement entre les langages décoratifs hindou et islamique. Il est à l'origine d'un modèle caractéristique de Goa, que l'on retrouve tout au long des XVI^e et XVII^e siècles. 🌿

025. CABINET 'VENTÓ'

Teak, ebony, ivory and gilded copper
Indo-Portuguese, 17th century
Dim: 25.0 × 25.0 × 31.0 cm
F952

A Goan mid 17th century, ebony and ivory inlaid teak rectangular portable Indo-Portuguese cabinet of the type known as *ventó*. The carcass, sitting on four ebony bun feet, is compact, the door opening laterally.

The adopted decorative scheme fills the whole surface of the piece taking advantage of the contrast of the chosen timbers, the darker ebony inlay patterns contrasting sharply with the lighter coloured teak.

The profuse decorative scheme is of consistent symmetry and is highlighted by small ivory pins, functional as well as decorative, that dot the surface in a harmonious combination of patterns and colours.

The four elevations and the top repeat an identical decorative scheme, defined by a central medallion from which develops the whole composition. The central ivory-eyed lion head, an often repeated Goan furniture design, is engulfed by scrolling phytomorphic elements densely but symmetrically combined and framed by a double ebony band that defines the outer edges of each elevation and of the top. The same decorative elements are repeated in the inner drawer fronts. The cabinet is further enriched by gilt copper corner mounts.

The door, whose decoration is repeated in the outer as well as the inner face is fixed by two pierced and gilded copper hinges and adorned by an escutcheon of identical decoration.

The interior is defined by the asymmetrical four-drawer arrangement. Two identical on the right, pairing with one double height drawer to the left, topped by a drawer the full width of the cabinet.

The elaborate composition and the dark / light contrast of the materials enrich the aesthetic impact of this cabinet granting it a highly sophisticated allure while increasing the power of its visual impact.

The vegetal pattern scrollwork matrix of careful and effective symmetry originates from the mixing of Hindu and Islamic elements, developing into



Le *ventó* n'a pas d'équivalent en Europe. Son origine remonte à l'Asie orientale – Chine et Japon –, où on le désignait sous les noms de « bentó », « bentô », « vento », « ventô ». Les Portugais l'emmenèrent en Occident, où il fut adapté au goût européen. Ces cabinets ou coffrets à bijoux étaient habituellement posés sur des tables.

An aesthetic formula adopted by Goan craftsmen throughout the 16th and 17th centuries. 🍷

The *ventó* typology does not have a European equivalent, its origin traced to the Far East, to China and Japan, where it was known as bento. Brought to India by the Portuguese it is adapted to the European clientele's taste. This type of portable cabinet was usually displayed on tables or writing desk.

Bibliographie / Bibliography:

- FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 268–276.
- CAGIGAL e SILVA, Maria Madalena, *A Arte Indo-portuguesa*, Lisbonne, Edições Excelsior, 1966, p. 61, fig. 34.
- PINTO, Maria Helena Mendes, *Mobiliário e Marfins*, in *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento* (cat.), Lisbonne, XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, INCM, 1983, p. 181.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.



— IVOIRES CINGHALO-PORTUGAIS

La présence portugaise à Ceylan (actuel Sri Lanka) dura environ 150 ans (1505–1658). Les relations politiques entre les deux royaumes se renforcèrent quand le monarque cinghalais Bhuvaneka Bahu (1521–1561) demanda de l'aide au roi portugais Dom João III (1521–1557) pour vaincre ses rivaux. Une ambassade cinghalaise fut envoyée à Lisbonne en 1542, donnant lieu au couronnement symbolique du gouvernant cinghalais par Dom João III.

Parmi les nombreux cadeaux offerts au roi et à la cour portugaise se trouvaient de précieux ouvrages d'ivoire qui suscitèrent la fascination des Lusitains, ouvrant la voie à une production artistique continue destinée au Portugal, initialement élaborée dans les ateliers royaux cinghalais, puis l'objet d'une fabrication plus généralisée.

Les ateliers locaux produisaient des pièces d'une grande qualité et délicatesse, qui associaient formes et motifs cinghalais avec des thèmes et des figures inspirées des gravures et des sculptures européennes de l'époque. Cette symbiose s'appuyait sur l'action des missionnaires, notamment celle des Jésuites, qui jouèrent un rôle déterminant pour la production artistique cinghalo-portugaise en ivoire.

Les artistes de Ceylan se spécialisèrent dans le travail des pièces en ivoire de grande valeur, comme des images sculptées, des coffrets, des écrivoires et des plaques en bas-relief. Le savoir-faire de ces artisans fut mentionné d'innombrables fois dans la littérature de l'époque : citons ainsi le voyageur hollandais Jan Van Linschoten (1563–1611) qui affirmait que les indigènes, ou *cingalá*, étaient extrêmement talentueux dans

le travail de l'ivoire, façonnant des pièces « qui constituent une merveille pour les yeux ». Ce matériau abondait dans l'île qui comportait un grand nombre d'éléphants, considérés comme les meilleurs et les plus nobles de tout le territoire indien.

Cette union parfaite, entre technique et matériau, donna naissance à des sculptures cinghalo-portugaises élaborées, raffinées et de grande qualité, considérées comme les pièces les plus naturalistes de l'État Portugais de l'Inde. 🇵🇹

Bibliographie :

- LINSCHOTEN, Jan Huygen van, *Itinerário, Viagem ou Navegação para as Índias Orientais ou Portuguesas*, POS, Arie et LOUREIRO, Rui Loureiro (éd.), Lisbonne, C.N.C.D.P., 1997.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, *Presença Portuguesa na Ásia* (cat.), Lisbonne, Musée de l'Orient / Fondation Oriente, 2008.
- SILVA, Nuno Vassalo e, *A Arte do Marfim no Ceilão, Marfins no Império Português*, Lisbonne, SCRIBE, 2013.

— SINHALESE-PORTUGUESE IVORIES

The Portuguese presence in Ceylon, known today as Sri Lanka, started in the early 16th century, and continued for over 150 years, till 1658. The political connections between the two kingdoms were strengthened when Ceylon's Ruler Bhuvaneka Bahu (1521–1561) was aided by the Portuguese king D. João III (1521–1557) in the defeat of his rivals. A Ceylonese embassy was sent to Lisbon in 1542, resulting in the symbolic coronation of the Sinhalese governor by D. João III and various precious objects, including some ivory pieces, were offered to the Royal Court of Portugal. From this date starts the artistic production intended for Portugal, initially from the royal workshops, but followed by other more generalized artisan producers.

These workshops and craftsmen produced pieces of the highest quality and great finesse, combining Ceylonese traditional forms and motifs with the imagery from the European engravings and sculptures from this period. These artistic influences were mainly controlled by the cultural and missionary spheres, as they need those votive and religious pieces for the ongoing process of education and evangelization. Primarily Jesuit, the role of various other Orders was influential in the production of this style of Sinhalese-Portuguese ivory.

The Ceylonese craftsmen and artists dedicated themselves to specializing in working in ivory, on items of great value, including sculpted and carved figures, caskets, writing boxes, and plaques in high and medium relief. The superb skills and mastery of these craftsmen were recognized

and often mentioned in the literature of the period. In exclaiming these skills, the Dutch writer and traveler Jan Van Linschoten (1563–1611) said the skill talent and ingenuity of the indigenous Ceylonese working in ivory “was a marvel to behold”, and the island, with its prodigious abundance and quality of this material, due to the enormous number of elephants, was the best and most noble region of all India.

From this perfect symbiosis of craftsmanship and material, resulted the Sinhalese-Portuguese works of art, with an immense refinement, ingenuity and quality, which are recognized today as the most naturalistic and accomplished works the Portuguese State of India produced. 🌟

Bibliography:

- LINSCHOTEN, Jan Huygen van, *Itinerário, Viagem ou Navegação para as Índias Orientais ou Portuguesas*, POS, Arie et LOUREIRO, Rui Loureiro (éd.), Lisbon, C.N.C.D.P., 1997.
- PEREIRA, Fernando António Baptista, *Presença Portuguesa na Ásia* (cat.), Lisbon, Orient Museum/Oriente Foundation, 2008.
- SILVA, Nuno Vassalo e, *A Arte do Marfim no Ceilão, Marfins no Império Português*, Lisbon, SCRIBE, 2013.

026. PIETÀ

Ivoire

Cinghalo-portugais, XVI^e–XVII^e siècle

Dim. : 9,0 × 11,0 cm

Ancienne collection M.H.R.

F1048

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 enserré le corps en torsion de Jésus sur ses genoux; sa main gauche est posée sur le bras inerte du Rédempteur, tandis que la droite soutient son corps affaissé.

Le traitement délicat et précis des figures confirme le modèle récurrent offert par les images cinghalo-portugaises: anges aux cheveux retombant en mèches aux fins sillons superposés et pointes légèrement bouclées; visages aux formes effilées, yeux en amande, nez fins et aquilins aux narines serrées, et bouche de petite taille aux lèvres fines et refermées; mains longues aux doigts bien dessinés et effilés, qui constituent une marque distinctive de la taille cinghalaise si particulière.

La Vierge porte une tunique et un châle aux plis brisés et bien accentués, rendant subtilement les ourlets. Jésus a la taille enserrée par le perizonium plissé typique aux nœuds latéraux, tandis que les anges, aux ailes bien dessinées, portent une tunique à col rond et ourlé.

La qualité élevée, le soin porté à la représentation, la richesse des détails, propres aux sculpteurs cinghalais, culminent dans le dynamisme et l'expressivité de la composition, et tout particulièrement dans la représentation du Christ.

Les sculpteurs qui travaillaient l'ivoire avaient à leur disposition des peintures, des sculptures et des gravures européennes, qui servaient de modèles aux plaques en haut et bas-relief. 🌟

Ce cas particulier semble naturellement suggérer l'hypothèse d'une commande spécifique, basée sur un prototype gravé servant au catéchisme.

Grâce à leur dimension réduite, ces plaques comportaient l'avantage d'être facilement transportables et étaient donc fondamentales aux missions chrétiennes dans toute l'Asie en vertu de leur composante didactique. Elles faisaient parfois partie de petits oratoires, voire même de retables.

Les modèles dont elles s'inspiraient étaient, le plus souvent, des gravures qui circulaient à l'époque dans tout le monde oriental.

026. PIETÀ

Ivory

Sinhalese-Portuguese, 16th–17th century

Dim.: 9.0 × 11.0 cm

Former collection M.H.R.

F1048

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 lion is tied on the left while the two angels, with delicate feathered wings, wear gold-edged round collared tunics.

The sculptural quality of the carving and the detail of the composition, characteristic of the Ceylonese ivory carving workshops are apparent in the dynamics and expressive character of this piece, especially in the figure of Christ.

17th century Ceylonese ivory carving craftsmen were well familiar with contemporary European paintings, sculptures and engravings, which were widely circulated at the time throughout the Orient. These were often copied and reinterpreted as small, easily portable high and low relief plaques. 🌟

In this case it is possible that this plaque was specifically commissioned with a catechizing purpose in mind. For their didactic qualities these pieces were fundamental in the spreading of Christian doctrine



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.

throughout the whole of Asia, often being part of larger compositions within small oratories or altarpieces.

Bibliographie : / Bibliography:

- Nuno Vassallo e SILVA (coord.), *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013, p. 125.
- Bernardo Ferrão de Tavares e TÁVORA, *Imaginaria Luso-Oriental*, Lisboa, I.N.C.M., p. 983.

027. FUITE EN ÉGYPTÉ

Ivoire avec restes de polychromie
Cinghalo-portugais, XVII^e 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 datte, deviendra le préféré de Jésus – souligne la composition. La pièce conserve encore des restes de polychromie.

Le cadre en ébène est entièrement empli 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 luso-cinghalaise 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 oriental, amenées par les missionnaires. La réalisation de cette plaque dénote

027. FLIGHT INTO EGYPT

Ivory with remnants of polychrome
Sinhalese-Portuguese, 17th century
Dim.: 28.4 × 14.3 cm / 23.4 × 9.7 cm (the plaque)
F777

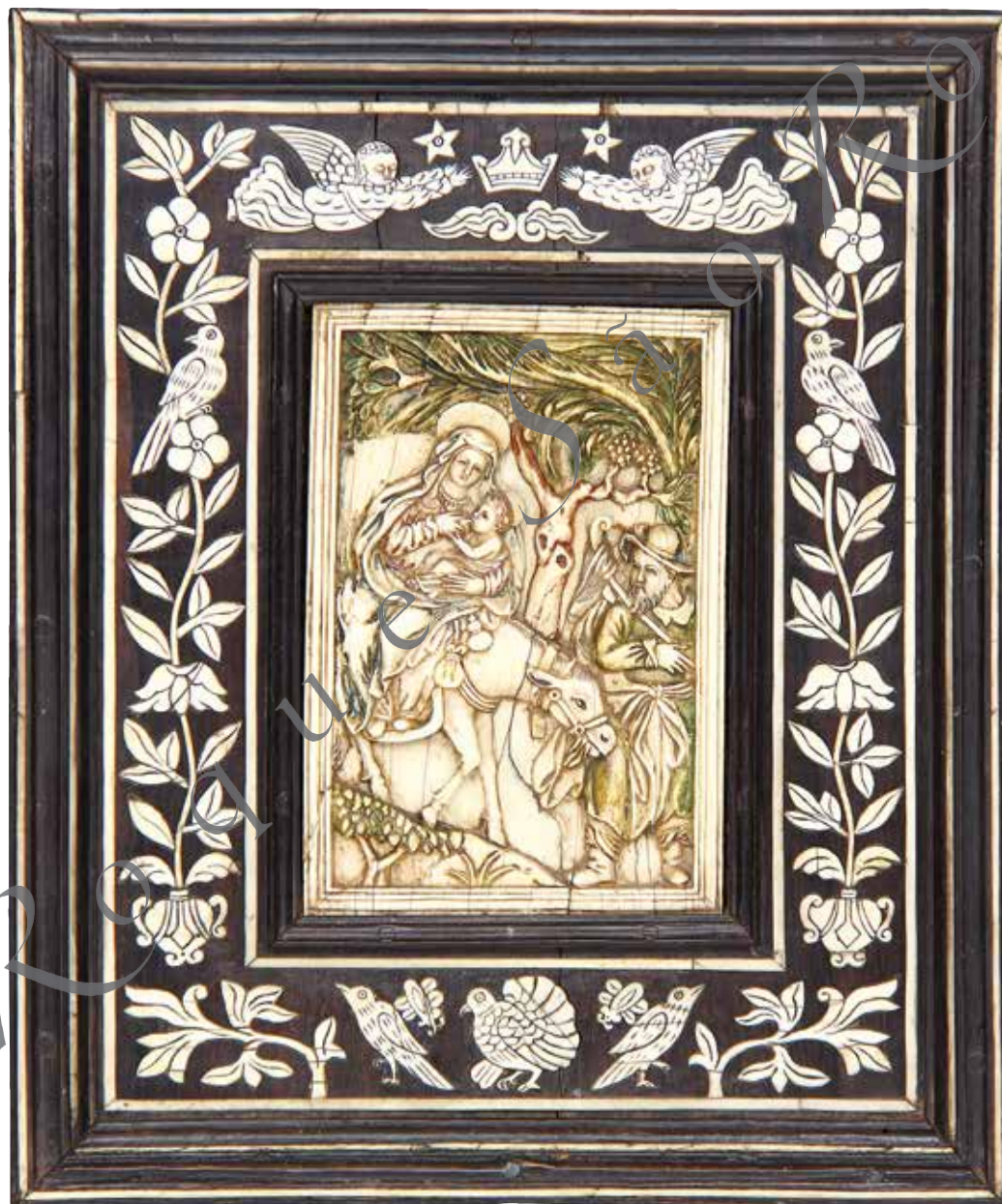
This particular ivory plaque, has also strong European character, was most likely produced by an established Ceylonese artist, well acquainted with the techniques and aesthetics introduced in India by the Portuguese. Carved out in deep low relief it depicts the Biblical scene of the Flight into Egypt. 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.

Sinhalese-Portuguese 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 specific case the adoption of a



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.

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.

028. NOTRE-DAME DU ROSAIRE

Ivoire
Cinghalo-portugais, XVII^e siècle
Dim. : 16,0 × 9,0 cm
Ancienne collection d'Artur de Sandão
F705

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, Alano 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.

028. OUR LADY OF THE ROSARY

Ivory
Sinhalese-Portuguese, 17th century
Dim.: 16.0 × 9.0 cm
Former Collection Artur de Sandão
F705

Rectangular ivory plaque, encased by a plain framing abasement. 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.

Note :/ Note:

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.

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.



029. ENFANT JÉSUS « SALVATOR MUNDI »

Ivoire
Cinghalo-portugais, XVI^e siècle
Haut. : 22,0 cm
Ancienne collection M.J.G.
F154

Enfant Jésus *Salvator Mundi* en ivoire. Son visage expressif aux cheveux ondulés traités en fins sillons, son nez aquilin et sa bouche serrée lui donnent une expression recueillie et rêveuse, typique des ouvrages originaires de l'île de Ceylan. Son corps élégant est revêtu d'une tunique aux plis verticaux, ornée de minces décorations en bas-relief disposées sur un bandeau frontal. S'y détache une exceptionnelle image de la tête du Christ crucifié ceinte d'une couronne d'épines, évoquant le futur sacrifice du Sauveur. Tous les symboles représentés suggèrent la vision que l'Enfant aurait eu de sa Passion. 🌿

La présence portugaise à Ceylan dura environ 150 ans et son influence culturelle et religieuse y fut marquante. Cette période donna naissance à une série d'images en ivoire, qui jouaient un rôle fondamental dans le vaste processus d'évangélisation mené essentiellement par les Jésuites et les Franciscains.

Les ateliers de Ceylan produisirent des œuvres d'une grande délicatesse qui associaient des formes et des motifs cinghalais et des thématiques et des figures inspirées des gravures et des sculptures européennes.

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 XVI^e siècle ou de gravures de la même époque, telles que, par exemple, celle des frères Wierix représentant Jésus à différents moments de sa vie. Ces images arrivèrent en Inde et à Ceylan où, s'inspirant de la culture locale, elles adoptèrent l'iconographie rattachée à Krishna ou Bouddha.

029. BABY JESUS 'SALVATOR MUNDI'

Ivory
Sinhalese-Portuguese, 16th century
Height: 22.0 cm
Former collection M.J.G.
F154

The serene countenance, framed by finely waved hair curls, delicately hooked nose, and slightly elongated lips, reflects a collected and reflective expression common to ivory statuettes produced in Ceylon. The Baby Jesus is dressed in a long pleated tunic on which are depicted in low-relief, front and back, the insignia of the Passion, certainly alluding to the vision that Jesus might have had of his own death, of which the Veil of Veronica clearly illustrates the outstanding artistic quality of this piece. 🌿

Portuguese presence in Ceylon lasted for the most part of 150 years, and had a considerable impact both on cultural and religious levels. This common interaction encouraged the manufacture of a variety of ivory Christian imagery figures, which became essential tools in the process of evangelization developed mainly by Jesuit and Franciscan monks.

The Ceylonese workshops produced pieces of outstanding virtuosity and elegance, combining local typologies and details with concepts and imagery taken from engravings and other works of art of European origin.

The theme of the Baby Jesus *Salvator Mundi* was unquestionably a favourite throughout the Baroque. More archaic models follow Flemish sculpture prototypes from the first half of the 16th century or contemporary engravings, such as the ones produced by the Wierix brothers, depicting Christ at different periods in his life, which were well accepted in India and Ceylon where they were interpreted as counterparts to Krishna or Buddha iconography.

São Roque



030. ENFANT JÉSUS « SALVATOR MUNDI »

Ivoire et polychromie
Cinghalo-portugais, XVI^e–XVII^e siècle
Haut. : 37,0 cm
Ancienne collection A.C.C.
F873

Exceptionnel *Enfant Jésus Salvator Mundi* cinghalo-portugais en ivoire, datant du XVI^e siècle. Cette pièce de grande dimension, remarquablement sculptée est indubitablement un chef-d'œuvre de la statuaire cinghalaise.

L'Enfant est sculpté sur toutes ses faces, il se dresse dans une position majestueuse, la main droite levée en geste de bénédiction et tenant dans la gauche un bâton. Il a le pied droit posé sur un globe terrestre et se tient debout sur un socle dont le fût représente un chérubin.

Sa tête est ronde, son visage serein et légèrement incliné. Ses cheveux sont sculptés en fines mèches serrées et formant des boucles à l'avant, plus accentuées sur son front – une évocation de l'*Urna* de Bouddha, symbolisant la vision divine. Ses yeux en amande, son regard fixe et ses sourcils arqués suggèrent une attitude mystique et pensive. Son nez fin aux narines serrées et sa petite bouche lui confèrent une expression recueillie et rêveuse.

Son corps est svelte, élancé, dénudé, et présente une anatomie et une volumétrie naturalistes.

Son bras droit est levé, deux doigts dressés en signe de bénédiction, et le gauche à moitié replié. Ses jambes sont de forme conique. La droite, marquée de deux plis sur la cuisse, est légèrement fléchie de façon à appuyer le pied sur le globe terrestre; la gauche est tendue, le pied reposant à plat sur le socle.

Ses mains et ses pieds sont finement taillées, avec des doigts séparés et aplatis, longs et délicats; son pouce est pourvu d'une grande phalange et ses ongles sont bien dessinés.

Cette composition est entièrement supportée par un socle en forme de colonnette, récurrent dans les arts cinghalais. La base est quadrangulaire et le fût exhibe une tête de chérubin d'une qualité sculpturale équivalente au reste de la pièce et dénotant un réalisme étonnant, typique du XVI^e 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 XVI^e siècle. Inversement, la production de Goa de la même époque se rattachait encore à des formes plastiques moins élaborées, d'aspect plus archaïque. 🍷

030. BABY JESUS 'SALVATOR MUNDI'

Ivory with Polychrome
Sinhalese-Portuguese, 16th–17th century
Height: 37.0 cm
Former collection A.C.C.
F873

Exceptionally large 16th century sculpture of remarkable sculptural quality, unquestionably a masterpiece of Ceylonese Christian imagery.

The figure is depicted standing in a majestic posture, with the raised right hand blessing, while holding the staff with the left. The right foot stands on a terrestrial orb. The socle shaft is elegantly shaped as a cherub.

The anatomy is robust but elegant, the head rounded, gently leaning forward, the expression serene. The hair evokes the snail-like curls characteristic of Buddha imagery and the almond-shaped eyes and curved brows convey a mystical and contemplative expression, reinforced by the narrow nose and small mouth. The slender body is shown nude, revealing the artist's confidence and refined technique in the interpretation of naturalistic anatomical details.

The right arm is raised shoulder height, with the second and third digits extended, blessing, with the left arm gently flexed at the elbow, hand tightly holding the staff. The legs taper towards the feet and display two naturalistic skin folds on the inner thigh. The right leg is raised and bent, the foot resting on the terrestrial globe; the left stands upright on the socle. The hands and feet are carefully detailed, with long, flattened well-defined digits and clearly outlined nails.

The figure stands on a short column shaped socle, coherent with a Ceylonese production. The square base supports a realistic cherub's head-shaped shaft, of detail and quality compatible with the figure above, suggesting a 16th rather than 17th century origin.

Beyond the conventions highlighted in the previous paragraph, more or less standardized in Ceylonese Christian art, there are other characteristics of this particular piece that convey its origins, namely the raised socle, an example of a rare Mannerist model evident in late 16th century works but not identifiable in extant contemporary Goan examples, which tend to be of less sophisticated aesthetics and detail. 🍷



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 XVI^e 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.

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.

031. SAINT ANTOINE

Ivoire
Cinghalo-portugais, XVII^e siècle
Haut. : 17,0 cm
F733

Rare sculpture de Saint Antoine en ivoire, sur socle bas avec frise ornée de pointes-de-diamant. Remarquons la position de l'Enfant Jésus, inspirée de la « Première Méditation de Bouddha ».

Sur la tête du saint, le style maniériste est souligné par la coiffure, marquée de goujures, et par une forte tonsure où les cheveux sont dessinés par de petites incisions. Son visage est ovale et ses yeux baissés lui donnent une expression pensive. Son vêtement est travaillé avec simplicité : il porte un habit bien sculpté, au col relevé et capuchon rabattu dans le dos, signes distinctifs des moines franciscains. La corde nouée à la taille retombe sur sa bure et descend jusqu'à ses pieds, garnie de quelques nœuds symbolisant les vertus.

D'une main, il porte l'Enfant Jésus assis sur un livre et, de l'autre, il arborait certainement une gerbe de lys, figurant ainsi les attributs classiques de Saint Antoine.

L'Enfant Jésus est représenté en *Salvator Mundi*, bénissant les fidèles. Ses yeux sont mi-clos, son expression calme et son sourire énigmatique, en une attitude concentrée et en attente. Il est installé sur un livre, les jambes repliées, révélant la forte influence orientale de l'ouvrage inspiré de Bouddha en méditation. 🙏

Saint Antoine entra dans l'Ordre des Frères Mineurs, dont il emprunta l'habit et la tonsure. Il est souvent représenté avec l'Enfant dans ses bras en référence à la célèbre vision qu'il eut alors qu'il priait. L'Enfant est ici installé sur la Bible, une allusion à la vocation de Saint Antoine en tant que prêcheur du Verbe incarné.

031. SAINT ANTHONY

Ivory
Sinhalese-Portuguese, 17th century
Height: 17.0 cm
F733

Rare Saint Anthony ivory statuette characterized by the Baby Jesus seated in a Lotus-like seat position clearly inspired by local Buddhist traditions.

The image, of clear Mannerist flavour, stands on a shallow diamond pattern edged socle. The face, oval, is portrayed with low gazing contemplative oblong shaped eyes. The hair is carved in delicately incised grooves framing the tonsure. The Saint's habit is plainly but carefully carved, the capuche falling on the back beneath the raised cowl as per conventional Franciscan rule, and tied at the waist by a cord with pending tips and the three knots symbolizing the Order's vows of poverty, chastity and obedience.

St. Anthony is depicted with his standard attributes; on the left arm he holds the Baby Jesus seated on the Sacred Book, while the right hand would have held the lily stems, alluding to purity, which are no longer present.

The Baby Jesus is shown in his *Salvator Mundi* appearance, blessing the faithful, with semi closed eyes, tranquil expression and enigmatic smile, seated on a book, his legs flexed, inspired by the iconography of the meditating Buddha. 🙏

Saint Anthony joined the order of the Friars Minor of Saint Francis as evidenced by the habit he wears and the tonsure. His best-known miracle, the vision of the Child Jesus while praying, gave the Saint his attribute of holding Jesus in his left arm, while the Bible refers to His preaching qualities.



032. JÉSUS-CHRIST

Ivoire
Cinghalo-portugais, XVI^e–XVII^e siècle
Haut. : 67,0 cm
F853

Belle et rare sculpture cinghalo-portugaise de grande dimension datant de la transition entre le XVI^e et le XVII^e siècle. La grande minutie de la taille de l'ivoire témoigne de la haute qualité de l'objet. La figure de Jésus-Christ exhibe un visage ovale et serein. Ses cheveux dessinés en très fins sillons retombent sur son épaule droite en deux élégantes mèches. Il a les yeux en amande, bridés à la chinoise, un nez fin, une petite bouche, entourée d'une grande moustache pendante et d'une barbe à deux pointes terminées en boucle. Cette œuvre étonne par l'extrême rigueur et par le réalisme anatomique du corps dénudé, que l'on constate non seulement dans l'élégance du tracé thoracique et des vaisseaux sanguins, mais aussi dans le dessin de la musculature et des plis cutanés. Remarquons également les mains et les pieds, finement taillés, aux doigts longs et délicats.

La figure est revêtue d'un beau et simple perizonium, aux fins plis parallèles, dont les caractéristiques plastiques sont typiques des ivoires de Ceylan.

Bien que cette pièce soit un remarquable exemplaire de Christ crucifié d'origine cinghalaise, l'expression de son visage, ses yeux bridés et le type de moustache évoquent plutôt les sculptures sino-portugaises, ce qui nous conduit à émettre l'hypothèse fort probable d'une production localisée à Ceylan mais exécutée par un artisan chinois immigré. 🇨🇳

La qualité exceptionnelle de la sculpture de Ceylan fit la réputation des ateliers locaux; ceux-ci jouissaient d'un grand prestige auquel contribua notamment le rôle historique de l'île en tant que comptoir commercial. Les ateliers d'ivoire se multiplièrent durant toute la période d'influence portugaise, donnant naissance à un nouveau style, hybride, qui mêlait formes et motifs traditionnels cinghalais et des thèmes et éléments inspirés des gravures et sculptures européennes.

Les ivoires cinghalo-portugais comptent parmi les plus admirables et les plus délicats de toute la production asiatique. Leurs caractéristiques sont facilement identifiables : la taille est souvent plus précise et plus nette que celle des pièces similaires 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.

032. JESUS CHRIST

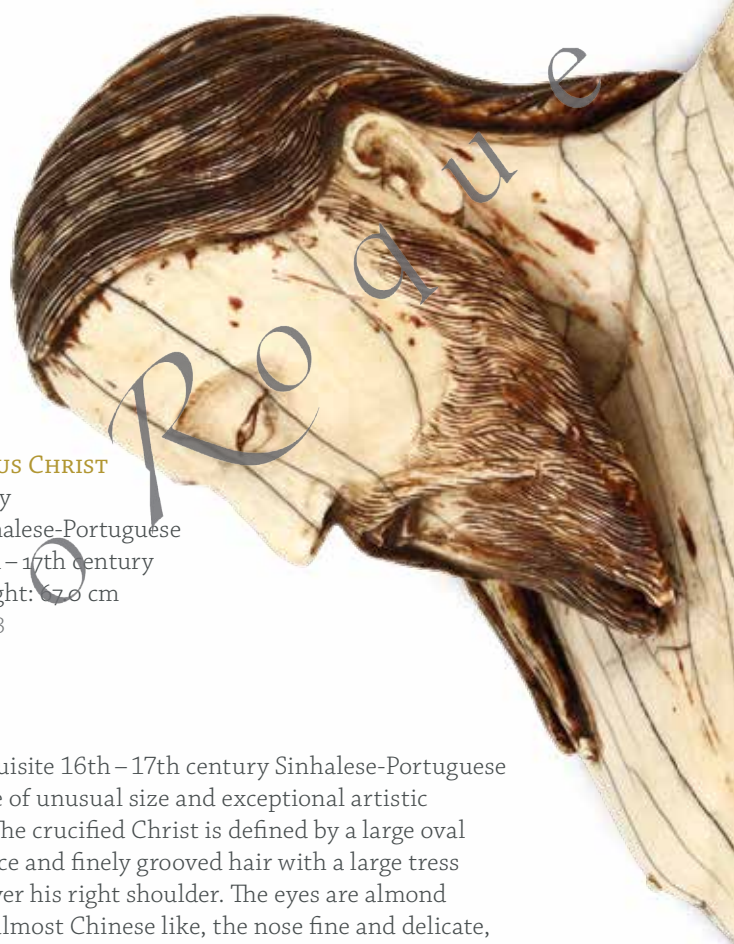
Ivory
Sinhalese-Portuguese
16th – 17th century
Height: 67.0 cm
F853

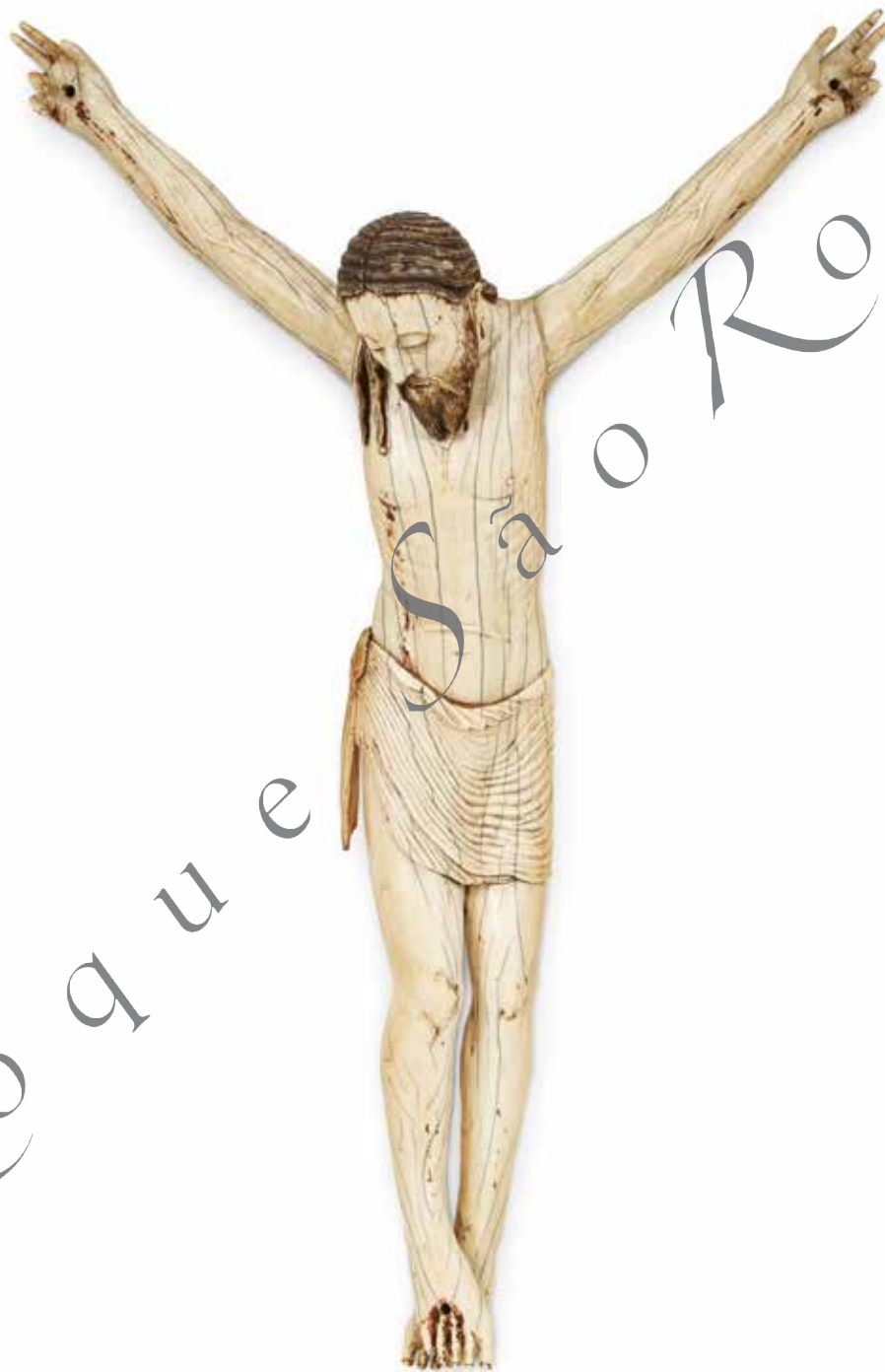
Exquisite 16th – 17th century Sinhalese-Portuguese sculpture of unusual size and exceptional artistic quality. The crucified Christ is defined by a large oval serene face and finely grooved hair with a large tress falling over his right shoulder. The eyes are almond shaped, almost Chinese like, the nose fine and delicate, the mouth small and framed by a long tipped moustache and forked curly hair. The extraordinary realism of anatomical details is evidenced by the careful depiction of the pronounced ribs and blood vessels, muscular groups and skin folds. Of note also are the delicate hands and feet and the long, elegant fingers and toes. The unassuming lention, tied on the right hand side, is typically Ceylonese in the simplicity of the parallel folds that define it.

Albeit, by its characteristics, undoubtedly of Ceylonese manufacture the specific details of this piece as described above suggest that it might have been the work of a Chinese craftsman working in Ceylan. 🇨🇳

The artistic quality of Ceylonese sculpture ensured the success and reputation the local workshops enjoyed, reinforced by the Island role as an important and strategic trading post, and the constant demands, throughout the long period of Portuguese influence, of a public avid for exotic artifacts in the new, hybrid styles that crossed traditional Ceylonese concepts and details with European typologies.

Sinhalese-Portuguese ivories remain the most admirable and delicate of all produced in Asia throughout the 16th and 17th centuries, their character clearly distinct from other productions; the carving is normally more precise and detailed than in contemporary Indo-Portuguese pieces, the eyes almond-shaped with crescent cut brow, the nose is fine and delicate and the small mouth conveying a sense of calm and introspection.





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.

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.

— LAQUES DU ROYAUME DE PÉGOU

Le groupe d'objets rares auquel appartient le bouclier d'apparat et la table pliante (son plateau) 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-écrivains 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-écrivains, qui se caractérise également par une décoration de taille en bas-relief, en laque noire relevée d'or. Les parois intérieures de ces pièces sont laquées de rouge et portent une décoration en or typiquement chinoise composée de faune et de flore. Certains de ces objets présentent également des inscriptions en caractères chinois à l'encre, comme le bouclier (54 cm de diamètre) de la *Kunstkamer* du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne (inv. n.° A915). L'un des exemplaires les mieux documentés de ce deuxième groupe de pièces, manifestement fabriqué en Chine, est la pièce que l'on désigne comme le « coffre du pape », conservée actuellement au *Museen des Mobiliendepots*, à Vienne (inv. n.° MD 047590).

On a regroupé ces deux productions laquées, en se basant soit sur le type de bois, l'*angelim* (de l'espèce *Artocarpus*), comme

l'avait proposé, pour le premier groupe, José Jordão Felgueiras, d'après qui elles auraient été réalisées à Cochin, hypothèse également soutenue par Pedro Dias, soit sur des particularités stylistiques et techniques qui situeraient l'origine des pièces en Asie du Sud-Est, comme le défendent Fernando Moncada et Manuel Castilho. Plus récemment, Pedro Moura Carvalho a localisé cette production en Inde, dans la région du Golfe du Bengale et sur la côte de Coromandel. Cependant, cette dernière hypothèse, tout comme celle de Cochin, n'est pas corroborée par la documentation de l'époque et est d'ailleurs démentie par l'étude en laboratoire du type de laque utilisée pour les pièces du premier groupe qui proviendraient du Royaume de Pégou (Myanmar, actuelle Birmanie). En effet, les analyses démontrent qu'il s'agit de laque birmane ou *thitsi*, à base de sève de *Melanorrhoea usitata*, utilisée en Asie du Sud-Est. À ce propos, ajoutons qu'il n'existe aucune espèce de « laque véritable » dans le sous-continent indien. Non seulement le matériau utilisé proviendrait d'Asie du Sud-Est, mais également la technique, comme l'ont démontré les analyses en laboratoire : la stratigraphie concernant l'application de la laque et de ses additifs correspond, en effet, à celle des laques d'origine birmane et thaïlandaise. La décoration et la technique d'application (*shweizawa*) à la feuille d'or (*shweiby*) semblent indiquer que la première production, qui inclut le bouclier et la table pliante présentés ici, proviendrait exclusivement d'Asie du Sud-Est.

Un document important nous donne la clé permettant de déterminer le centre de production de ces pièces laquées : il avère, en quelque sorte, leur origine pégouane (birmane) et chinoise. Il s'agit des inventaires de Fernando de Noronha (vers 1540–1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui répertorient un ensemble considérable de pièces de mobilier asiatique : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (4000 reais) ; une autre écritoire de Pégou, plus petite, en or et rouge, et ses tiroirs (2500 reais) ; encore une autre écritoire de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (3000 reais) ; une

boîte de Chine or et noire avec son compartiment (2000 reais); une petite boîte de Chine, or et noire, avec son grand couvercle (3000 reais); une écritoire de Pégou entièrement dorée (10 000 reais); deux boucliers de Chine, portant ses armes, évalués à 1000 reais, auxquels se joignent seize autres évalués à 9000 reais; quatre plateaux de Chine, trois blasonnés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres évalués à 3600 reais; un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (1200 reais); un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (20 000 reais); une couchette de Chine dorée avec ses balustres et barreaux et pieds carrés (10 000 reais); une autre couchette de Chine dorée, plus

usée que la précédente (6000 reais); une petite boîte de Pégou dorée, mesurant plus d'un empan, avec fermoir en argent (1000 reais); un lit de Chine doré, or et noir (12 000 reais); une chaise et une couchette de Pégou dorée (5000 reais) et une autre couchette de Pégou entièrement dorée avec six pieds et tête (10 000 reais).»

Hugo Miguel Crespo
Historien d'Art, CH-FLUL

Bibliographie:

- CARVALHO, Pedro Moura, *Um conjunto de lacas quinhentistas para o mercado português e a sua atribuição à região de Bengala e costa do Coromandel*, in CARVALHO, Pedro de Moura (ed.), *O Mundo da Laca. 2000 Anos de História* (cat.), Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 127–143.
- CARVALHO, Pedro de Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008.
- CASTILHO, Manuel (ed.), *Na Rota do Oriente. Objectos para o estudo da arte luso-oriental. The Eastern Route. Objects for the study of Portuguese-Oriental art* (cat.), Lisboa, Manuel Castilho Antiguidades, 1999.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
- FELGUEIRAS, José Jordão, *Arcas Indo-portuguesas de Cochim*, in *Oceanos*, 19–20, 1994, pp. 34–41.
- FERRÃO, Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- GUEDES, Ana Maria Marques, *Interferência e integração dos portugueses na Birmânia, ca. 1580–1630*, Lisboa, Fundação Oriente, 1994.
- KÖRBER, Ulrike, *South-East Asian Lacquer on the 16th and 17th century Indian – or Singhalese-Portuguese furniture*, in KOPANIA, Izabela (ed.), *South-East Asia. Studies in Art, Cultural Heritage and Artistic Relations with Europe*, Warsaw – Toruń, Polish Institute of World Art Studies – Taki Publishing House, 2012, pp. 317–323.
- KÖRBER, Ulrike, *Reflections on cultural exchange and commercial relations in sixteenth-century Asia: a Portuguese nobleman's lacquered Mughal shield*, in WESTON, Victoria (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 45–56.
- KÖRBER, Ulrike, *The Three Brothers: Sixteenth-century Lacquered Indo-Muslin Shields or Commodities for Display?*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 212–225.
- MONCADA, Fernando, *Mobiliário Quinhentista Luso-Oriental – Talha baixa, Lacada e Dourada*, *O Antiquário*, 16, 1996, pp. 6–9.

— LACQUERWARE FROM THE KINGDOM OF PEGU

The rare group of objects of which this display shield and this folding table (top) 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 'Poppe'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 Monçada and Manuel Castilho. A more recent hypothesis, by Pedro Moura Carvalho, regarding the origin of this group assigns the production to India, specifically the Bay of Bengal region and the coast of Coromandel. However, much like the Kochi hypothesis, this latter one is not supported by contemporary sources and documents, and is indeed contradicted by the laboratory identification of the type of lacquer used on pieces from the first group, from the Kingdom of Pegu (present-day Burma, Myanmar), given that scientific analysis has revealed it to be Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia. In this regard, it should be emphasised that on the Indian subcontinent none of the species required for the production of 'true lacquer' can be found. Not only does the material used originate in Southeast Asia, but so does the technique, as proven by scientific analysis, given that the stratigraphy of the lacquer coatings, and the additives (oils) used, correspond to lacquerware of Burmese and Thai origin. In addition, the decoration and decorative repertoire and the specific technique used (*shweizawa*) with gold leaf (*shweibya*), point to an exclusive origin in Southeast Asia for the first group, to which the present shield and folding table belong.

One highly important document gives us to some extent the key to clarifying this situation and to identifying the centres of production for these lacquered pieces, Pegu (Burma) and China. In fact, in the post mortem inventories of Fernando de Noronha (ca. 1540–1608), third count of Linhares, and his wife Filipa de Sá (†1618), a significant number of Asiatic pieces of furniture is recorded: *one Chinese lacquered oblong box with two compartments (4.000 reais); another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers (2.500 reais); another writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers and is 44 cm in length (4.000 reais); one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook (2.000 reais); one writing cabinet from Pegu gilded throughout (10.000 reais); two shields from China without arm supports,*

featuring their coat of arms, valued at 1.000 reais, to which another sixteen were added, valued at 9.000 reais; four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold, to which another three were added, valued at 3.600 reais; another writing table from China, very old and featuring the Noronha coat of arms in the middle (1.200 reais); one gilded bedstead from China which has the Noronha coat of arms on the headboard (20.000 reais); one gilded daybed from China with balusters, frame and square feet (10.000 reais); another gilded daybed from China more used than

the previous one (6.000 reais); one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver lock (1.000 reais); one bedstead from China [lacquered] in gold and black (12.000 reais); one gilded chair and daybed from Pegu (5.000 reais) and another daybed from Pegu gilded throughout with six feet and headboard (10.000 reais). 🏠

Hugo Miguel Crespo
Art Historian, CH-FLUL

Bibliography:

- CARVALHO, Pedro Moura, *Um conjunto de lacas quinhentistas para o mercado português e a sua atribuição à região de Bengala e costa do Coromandel*, in CARVALHO, Pedro de Moura (ed.), *O Mundo da Laca. 2000 Anos de História* (cat.), Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 127–143.
- CARVALHO, Pedro de Moura, *Luxury for Export. Artistic Exchange between India and Portugal around 1600* (cat.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2008.
- CASTILHO, Manuel (ed.), *Na Rota do Oriente. Objectos para o estudo da arte luso-oriental. The Eastern Route. Objects for the study of Portuguese-Oriental art* (cat.), Lisboa, Manuel Castilho Antiguidades, 1999.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014.
- CRESPO, Hugo Miguel, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139.
- DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.
- FELGUEIRAS, José Jordão, *Arcas Indo-portuguesas de Cochim*, in *Oceanos*, 19–20, 1994, pp. 34–41.
- FERRÃO, Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.
- GUEDES, Ana Maria Marques, *Interferência e integração dos portugueses na Birmânia, ca. 1580–1630*, Lisboa, Fundação Oriente, 1994.
- KÖRBER, Ulrike, *South-East Asian Lacquer on the 16th and 17th century Indian – or Singhalese-Portuguese furniture*, in KOPANIA, Izabela (ed.), *South-East Asia. Studies in Art, Cultural Heritage and Artistic Relations with Europe*, Warsaw – Toruń, Polish Institute of World Art Studies – Taki Publishing House, 2012, pp. 317–323.
- KÖRBER, Ulrike, *Reflections on cultural exchange and commercial relations in sixteenth-century Asia: a Portuguese nobleman's lacquered Mughal shield*, in WESTON, Victoria (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 45–56.
- KÖRBER, Ulrike, *The Three Brothers: Sixteenth-century Lacquered Indo-Muslin Shields or Commodities for Display?*, in GSCHWEND, Annemarie Jordan, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 212–225.
- MONCADA, Fernando, *Mobiliário Quinhentista Luso-Oriental – Talha baixa, Lacada e Dourada*, *O Antiquário*, 16, 1996, pp. 6–9.

033. BOUCLIER D'APPARAT LAQUÉ

Bois, cuir, laque et or
 Royaume de Pégou (Myanmar, actuelle Birmanie)
 XVI^e siècle, seconde moitié
 Dim. : 58,5 cm × 51,0 cm
 Ancienne collection J. Lico
 F992

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 impossible à déchiffrer entièrement à cause de l'usure de la décoration composée de feuille d'or sur fond chargé de larges rinceaux 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 c'est le cas de quelques coffres ou coffrets-écrivains, 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 *Nanban*, portés par des serviteurs de la noblesse, tels les capitaines des grandes caraques. 🍷

033. LACQUERED DISPLAY SHIELD

Wood, leather, lacquer and gold
 Kingdom of Pegu (present-day Burma, Myanmar),
 16th century, second half
 Dim.: 58.5 × 51.0 cm
 Former collection J. Lico
 F992

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 impossible to read in its entirety due to the wear and tear of the gold leaf decoration set on a background filled with large rinceaux and 'corn cobs' which, like those that fill the large 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 *rodela*s are depicted, for example, in some *Nanban* screens, being worn by noblemen, namely captains of the India Run. 🍷



034. PLATEAU DE TABLE PLIANTE

Bois, laque, or et fer
 Royaume de Pégou (Myanmar, actuelle Birmanie)
 XVI^e siècle, seconde moitié
 Dim.: 2,5 × 92,0 × 114,0 cm
 Ancienne collection J. Lico
 F993

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 *Kunstammer* 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. 📍

Hugo Miguel Crespo
 Historien d'Art, CH-FLUL

034. FOLDING TABLE (TOP)

Wood, lacquer, gold and iron
 Kingdom of Pegu (present-day Burma, Myanmar),
 16th century, second half
 Dim.: 2.5 × 92.0 × 114.0 cm
 Former collection J. Lico
 F993

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 *Kunstammer* 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. 📍

Hugo Miguel Crespo
 Art Historian, CH-FLUL



— THAÏLANDE (SIAM)

Les relations entre le Portugal et le Siam (actuelle Thaïlande) remontent à l'an 1511, quand Afonso de Albuquerque conquiert Malacca, territoire vassal de cet ancien royaume. Pour calmer les esprits, le Vice-roi de l'Inde envoya son émissaire Duarte Fernandes à la capitale du royaume, Ayutthaya, où il fut très bien accueilli. Les Portugais ne rencontrèrent aucune opposition et Siam mandata à son tour un représentant diplomatique pour concrétiser les relations entre les deux États.

Le roi de Siam offrit aux Portugais une parcelle de territoire de sa capitale, à l'origine de la communauté luso-siamoise qui avait des pratiques religieuses libres et était exempte de certaines taxes commerciales. Cette zone de la ville devint connue sous le nom de *Bang Português* (*Bandel*, « champ »), le quartier portugais d'Ayutthaya.

La Thaïlande, pays au long parcours historique, ne fut jamais colonisée, ni par les Portugais ni par aucun autre État européen. Elle maintint toujours d'étroites relations commerciales et amicales avec le Portugal, fondées sur une coopération mutuelle qui fait l'orgueil des deux pays.

Les vestiges de l'influence portugaise sur ce territoire sont très nombreux. On les vérifie dans plusieurs domaines, aussi variés que la pâtisserie – certains desserts conventuels portugais ont leur correspondant national en Thaïlande, comme les traditionnels *fios de ovos*, « fils d'œufs », devenus *Foi Thong* – ou encore la langue – certains mots thaïlandais sont d'origine portugaise, comme par exemple *sala* (« pièce », « salon »), *sabu* (qui vient de *sabão*, « savon »), *Mât-sa-yi* (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 XII^e siècle, il s'installa dans la péninsule d'Indochine et adopta la religion bouddhiste, avec des influences significatives de l'hindouisme qui leur arrivaient par les voyageurs indiens.

Après la conquête de Goa, sur la côte occidentale de l'Inde, et de Galle à Ceylan, les Portugais arrivèrent à Malacca, dont le sultan était vassal du roi de Siam. Afonso de Albuquerque

décida en 1511 d'établir des relations avec le Siam, un pays agricole fortement dépendant des échanges commerciaux, et le monarque accorda rapidement aux Portugais la permission de s'y installer.

Avec la création de leur empire maritime, les Portugais permirent à l'Église catholique d'établir des enclaves à des milliers de kilomètres de distance du continent européen. Le premier ordre religieux à s'y rendre fut celui des Dominicains, suivi des Franciscains et des Jésuites.

Pour expliquer les Saintes Écritures et le sens de l'iconographie chrétienne, les missionnaires avaient recours à des représentations visuelles artistiques, de manière à traduire le sens intrinsèque de la Foi catholique : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme.

À travers ce dialogue interculturel et interreligieux qui dépasse les barrières de la langue s'établit alors un pont de compréhension mutuelle, faisant surgir un imaginaire commun entre artistes locaux et missionnaires. Et c'est ainsi que l'art chrétien et l'art religieux d'Asie donnèrent lieu à de nouvelles formes artistiques.

Le thème humaniste et méditatif du Bon Pasteur trouve son équivalent en la figure de Bouddha. Il commença à être représenté dans le Nord-Ouest de l'Inde, puis fut adapté aux esthétiques locales dans toutes les cultures qui l'adoptèrent. Il existe, par exemple, des représentations de l'Enfant Jésus couché qui évoquent indubitablement certaines représentations de Bouddha ou de Shiva.

La figure douce du Bon Pasteur, révélant la pureté de l'enfance, ressurgit dans l'art européen pendant la Contre-Réforme et, avec un élan particulier, en Inde aux XVII^e et XVIII^e 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. 🌱

— THAILAND (SIAM)

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.✿

035. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR

Ivoire
Luso-thaïlandais, période Ayutthaya, XVII^e siècle
Dim. : 23,0 cm
Ancienne collection M.J.G.
F843

La pièce ici présentée est un Enfant Jésus de grande dimension en ivoire, provenant de ateliers luso-thaïlandais du XVII^e siècle.

Il est étendu dans la position consacrée dans laquelle mourut Bouddha, en un type de représentation exclusive du bouddhisme de Thaïlande (ancien Siam). Cette position exprime le passage de Bouddha vers le nirvana, état par lequel on accède à une paix intérieure profonde à travers la pureté de la pensée.

L'Enfant est couché sur un lit de feuilles de jasmin, la tête appuyée sur la main droite, tandis qu'il caresse de la main gauche le dos d'un agneau installé sur la Bible Sacrée.

Ses traits sont sereins, son visage arrondi, beau et expressif. Ses cheveux bouclés forment une suite de boucles contiguës et alignées, en référence à l'intelligence supérieure de Bouddha. Ses yeux sont mi-clos, son sourire hermétique.

Il est revêtu d'une tunique de berger, nouée à l'avant par un cordon et laissant apparaître son ventre, et d'un pantalon large, typique du costume thaïlandais. 🌿

La période Ayutthaya fut l'une des époques les plus glorieuses, du point de vue politique et culturel, de l'histoire thaïlandaise. Ayutthaya fut la capitale de la Thaïlande entre 1350 et 1767 et, pendant plus de 400 ans, l'une des plus importantes, des plus riches et des plus prospères villes d'Asie, notamment grâce à son influent port maritime.

035. BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD

Ivory
Luso-Siamese, Ayutthaya Kingdom, 17th century
Dim.: 23.0 cm
Former collection M.J.G.
F843

Large ivory Baby Jesus sculpture produced by a 17th century Luso-Siamese workshop.

The image is reclined replicating the iconography of the dying Buddha about to enter Nirvana, as adopted in Thailand (Siam). Jesus is lying on a cloak of jasmine flowers, his head supported by his right hand, while with his left he strokes a lamb that sits on a Bible.

The serene rounded shaped face is framed by regular, perfectly aligned snail-like hair curls, in an allusion to the enlightenment of Buddha while the eyes are depicted semi-closed and the mouth curled in a cryptic but gentle smile.

The figure wears a shepherd's tunic tied by a cord at the front exposing the abdomen, and wide styled trousers emblematic of Thai male costume. 🌿

The Ayutthaya period was one of the most politically and culturally influential periods of Thailand's history. Ayutthaya remained the kingdom's capital between 1350 and 1767, and for the most part of 400 years it was one of the largest, richest and most prosperous cities in Asia, mainly on account of trade from its important seaport.

Bibliographie : / Bibliography:

— DIAS, Pedro, avec/with National Museum (Bangkok), *Thailand and Portugal – 500 years of a common past: The art legacy: The Távora Sequeira Pinto Collection*, Coimbra, 2011.



São Roque

036. AQUAMANILE

Argent

Sud de la Chine ou Asie du Sud-Est

XVII^e siècle, première moitié

Dim. : 44,0 cm × 47,0 cm × 21,5 cm

Poids : 4746,0 g

Ancienne collection F. P. C.

B255

Objet en argent, d'usage civil, utilisé pour se laver les mains lors du rituel qui précédait les repas de l'aristocratie portugaise, cet extraordinaire aquamanile, aux dimensions et au poids importants, fait partie d'un ensemble de huit pièces semblables, dispersées dans le monde.

Finement repoussée et ciselée, cette étrange figure chimérique est constituée de deux épaisses plaques d'argent soudées en leur milieu. Cet exemplaire, qui évoque les aiguères médiévales en forme d'animaux fantastiques, renvoie à l'animal décrit par Fernão Mendes Pinto dans sa *Pérégrination* (1614), le « caquesseitão » : « De la taille d'une grande cane, très noir, au dos recourbé et portant sur l'échine une rangée d'épines de la longueur d'une plume à écrire, aux ailes semblables à celles d'une chauve-souris, au cou de serpent et possédant une griffe telle un ergot de coq sur la tête, ainsi qu'une très longue queue de couleur verte et noire, comme celles des lézards de ce pays. »

Cependant, la forme de nos aquamaniles ne correspond pas exactement à cet imaginaire, et cette association ne paraît pas nécessairement justifiée : en effet, on peut reconnaître ici un simple dragon, courant dans l'art européen depuis la fin du XV^e siècle. Étant donné la nature fantastique de l'animal, rien d'étonnant donc à ce qu'on le retrouve parmi les objets des cabinets de curiosités antérieurs à la *Pérégrination*.

Parmi ceux-ci, surgissent ainsi des pots et des coupes adoptant d'extravagantes formes chimériques, taillés dans du cristal de roche dans les ateliers de Milan ou de Prague. Semblable à ces pièces d'apparat, notre aquamanile présente un corps couvert d'écailles, une tête de dragon, une queue de serpent terminée en poisson, des pattes d'oiseau, des ailes de chauve-souris couvertes d'écailles et articulées, une anse mobile sur le dos et un petit oiseau dans la bouche servant de bec verseur. Les exemplaires connus se différencient subtilement par la position des ailes, la présence ou non d'un ergot sur le museau, la tête de dragon ou le bout de la queue, mais également par la modification postérieure subie par certains d'entre eux qui furent transformés en brûle-parfums.

Bien qu'il s'agisse d'une représentation de dragon de typologie semblable à tant d'autres en Europe, sa tête s'inscrit clairement dans la filiation de l'art asiatique.

036. AQUAMANILE

Silver

Southern China or Southeast Asia

17th century, 1st half

Dim.: 44.0 × 47.0 × 21.5 cm

Weight: 4746.0 g

Former collection F. P. C.

B255

A silver object used at the table, used for the ritual purification of the hands prior to meals in Portuguese aristocratic households, this extraordinary aquamanile, large in scale and excessive in its weight, belongs to a group of around eight aquamanilia dispersed in the globe. Worked in fine repoussé and chased, this odd, chimeric figure is constructed out of two thick sheets of silver soldered at the middle with their joints. This shape, which recalls medieval aquamanilia in the form of fantastic animals has been identified as depicting a mythical animal described by Fernão Mendes Pinto in his *Peregrinação* (1614), the 'caquesseitão': 'Of the size of a female duck, pitch black in colour, conch-shaped back, a row of thorns along the spine with the size of a quill pen, bat-like wings, snake-like neck, cockspur-like claw on the front of the head, a very long tail tinted green and black as the native-born lizards.'

The shape of our aquamanilia does not correspond exactly to this fantastical creation, while the association between the two proves needless and superfluous: in fact, what is depicted is a common dragon as illustrated in European art from at least the late fifteenth century. Therefore, it is not surprising that such iconography may also be found on *Kunstkammern* objects predating the *Peregrinação*.

Among these stand out the ewers, *vasi* and some *tazze*, with their extravagant chimerical forms carved from rock crystal in workshops in Milan and Prague. Similar to these display pieces, our aquamanile present the body covered in scales, with a dragon's head and a serpent's tail coiled into a fish tail finial, bird claws, wings with membranes similar to a bat, covered in scales and articulated, with an articulated handle on the dorsal section and a small bird in the mouth out of which runs the water. Small differences between the extant examples are related with the positioning of the wings, the presence or absence of spikes in the snout and forehead



São

Requie

En effet, nos aquamaniles comportent habituellement des têtes de dragon inspirées de l'énigmatique et mythique dragon-crocodile, ou *makara*, à la lointaine origine indienne. Les premières représentations chinoises de cette créature en font un habitant des océans, à la bouche et aux yeux énormes, aux dents puissantes, au long corps couvert d'écailles finissant en queue de poisson.

Curieusement, les dissemblances que l'on pointe entre ces différents aquamaniles, comme l'existence d'un ergot sur le museau, révèlent une différenciation sexuelle entre les objets, comme c'est le cas entre les représentations de *makara* de l'art chinois. Nous sommes donc ici en présence d'un aquamanile du genre féminin.

C'est à partir de la dynastie Tang que des ailes apparaissent sur le dragon-poisson, associé au joyau flamboyant du Bouddhisme. On peut établir une autre analogie avec le motif *taotie*, masque représentant un glouton, typique des bronzes archaïques chinois. Pendant la dynastie Ming, le *taotie* était utilisé pour alerter contre les excès de nourriture et de boisson, et inviter à la modération, ce qui en fait une figure appropriée pour un aquamanile utilisé en début de repas. On le reconnaît clairement dans les nombreuses représentations du dragon glouton tenant dans sa gueule de petits oiseaux qui servaient à contrôler le flux d'eau lors de la cérémonie de lavage des mains.

Le grand nombre de pièces qui nous sont parvenues laisse penser qu'il s'agirait d'une grande commande – reste à savoir si le choix de cette figuration est innocent et occasionnelle. En effet, le dragon apparaît plus communément avec la Restauration de l'Indépendance portugaise et pendant la période de résistance anti-castillane qui la précède: le timbre des armoiries du Portugal représente précisément un dragon, ou un serpent aux ailes de chauve-souris, qui figurent symboliquement le royaume lui-même. Rappelons également la bataille visuelle de Caramuel y Lobkowitz, dans *Philippus prudens* (1639), où il décrit le dragon portugais écrasé par le lion couronné de Castille, ainsi que la *Lusitania liberata* (1645) de Sousa Macedo, dont les distiques latins qui surmontent le dragon couronné renversant un lion vêtu d'une peau de brebis, annoncent: «Le lion confiant pense tenir le dragon dans ses griffes, mais le dragon, parce qu'il était juste, le transforma en brebis.»

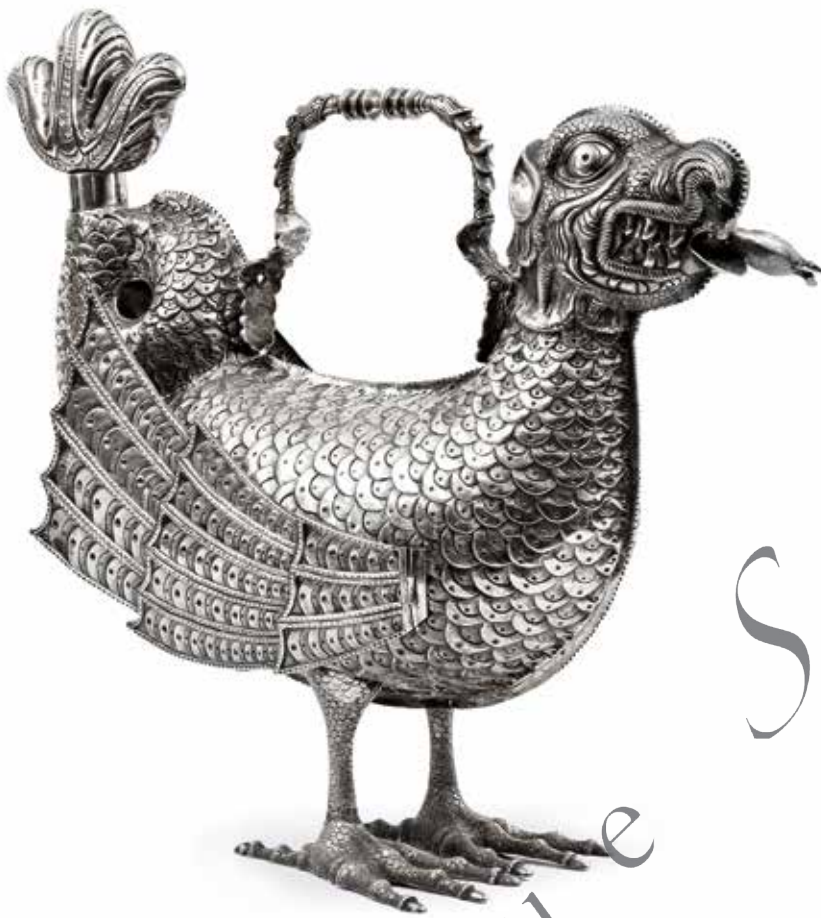
Étrangement, les seules pièces comparables à ces aquamaniles sont de volumineux brûle-parfums fabriqués au Pérou et représentant des lions couronnés. On pourrait se demander si ces ressemblances formelles seraient arrivées en Asie portugaise dans les bagages de quelque patriote. Bien que le sénat de Macao ait toujours tenté de gouverner l'archipel de façon autonome, il est possible que la production de ces aquamaniles s'explique, d'une part, par une résistance muette contre le pouvoir philippin et, d'autre part, par l'opposition militaire face aux forces hollandaises à partir de 1601, et particulièrement au cours des années 1620 en raison de l'union dynastique.

of the dragon, the finial of the tail and the subsequent modifications that some of these pieces have since undergone, transformed into censers.

Interestingly, the very difference already mentioned between the aquamanilia, such as the presence of a spike on the snout point to sexual differentiation between the various objects, similarly to its representation as *makara* in Chinese art. This means, therefore, that the aquamanile exhibited here is one of the existing females. It is as from the Tang dynasty that the dragon-fish, a mixture of a terrestrial and aquatic creature, gains wings, being often associated with the 'flaming jewel' of Buddhism. Another association that may be posited relates to the *taotie* mask, a common representation on the archaic ritual bronze vases. During the Ming dynasty, the *taotie* is deployed as a warning whenever eating or drinking to excess and thus a signal for moderation, a fairly appropriate figure we might say for the decoration of an aquamanile used for the ritual cleansing before meals.

Thus, this remains to inquire as to whether this figuration would have been innocent and casual, given that the number of surviving examples is suggestive of a large order or at least a commission prepared among various patrons in the same time period. It is important to recall that the dragon emerged as an important symbol during the Portuguese Restoration (*Restauração*) and the preceding period of anti-Castilian resistance: the very coat of arms of Portugal features precisely a dragon or a winged serpent (*serpe*), with the wings of a bat and commonly depicted as the symbol of the kingdom itself. It should be recalled here the authentic visual 'battle', between the title pages of the *Philippus prudens* (1639) by Juan de Caramuel y Lobkowitz – that represented the crushing of the Portuguese dragon by the triumphant crowned lion of Castile, flanked by two angels – and of the *Lusitania liberata* (1645) by António de Sousa Macedo, with its elegiac couplet inscribed above the representation of a crowned dragon violently conquering a lion covered with the soft fur and the rear feet of a sheep: 'The overconfident lion believes he nails the dragon in place with his claw; but the fair dragon turns him into a sheep'.

Oddly, the only comparable pieces to these aquamanilia are some large censers of Peruvian manufacture depicting crowned lions. We may ask if such visual confrontation, a visual rhetorical battle, did not



Un examen microscopique a permis de déterminer le type d'instruments utilisés pour sa décoration repoussée et ciselée, distincte des pratiques des ateliers de Goa. Tandis que le matériel et la profusion de l'argent tendraient à situer sa production dans le Sud de la Chine, le traitement plastique nous conduit à élargir cette zone à l'archipel malais, mais aussi à la célèbre Cochinchine (actuel Viêt Nam). 🌿

Hugo Miguel Crespo
Historien d'Art, CH-FLUL

Il ya a huit Caquesseitões connus dans tout le monde. Celui de la collection Rothschild est maintenant au musée de la Renaissance, à Ecoenen, en France. La pièce de la collection Royale du Roi D. Fernando II du Portugal qui a été vendu dans une vente de ses objets personnels au début du siècle à Lisbonne. Le troisième appartenait à la Famille Yussupov, disparu lors de la révolution Russe et retrouvé plutar dans une cachette derrière un mur dans leur palais à Moscou. Celui-ci est reproduit dans le livre « The Jewels of the Romanovs » écrit par Stefano Papi en 2013. Les autres quatre pièces sont dans des collections portugaises : Pedro Costa, Pedro Silva, Marques d'Alegrete and José Maria Jorge.

reach Portuguese Asia in the baggage of some patriot. Even while the Macao Senate always attempted to act in an autonomous way as regards the governance of the archipelago, it is possible that the production of these aquamanilia stands not only for some mute resistance to the rule of the Spanish kings, but also as an effective and military resistance to the Dutch forces that posed a constant threat after 1601 and particularly in the 1620's, caused by the dynastic union.

While the material and the profusion of silver would tend to locate its production in the South of China, its plastic treatment led us to widen this zone to the Malay Archipelago, but also to the famous Cochinchina (present-day Vietnam). 🌿

Hugo Miguel Crespo
Art Historian, CH-FLUL

There are eight caquesseitões known in the world. The one from the Rothschild collection is now at the musée de la Renaissance in Ecoenen, France. The piece from the royal collection of King Fernando II of Portugal was sold at a sale of his personal belongings at the beginning of the last century in Lisbon. The third belonged to the Yussupov family, which disappeared during the Russian Revolution and was later found in a hiding place behind a wall in their palace in Moscow. This is reproduced in the book 'The Jewels of the Romanovs' written by Stefano Papi in 2013. The other four pieces are in Portuguese collections: Pedro Costa, Pedro Silva, Marques d'Alegrete and José Maria Jorge.

Bibliographie: / Bibliography:

- CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Museu do Oriente, 2014, pp. 161-169.
- SANTOS, Reinaldo dos, e QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1974, p. 34, p.82.
- TEIXEIRA, José, *D. Fernando II Rei-Artista*, Lisboa, 1986, p. 202.
- PAPI, Stefano, *The Jewels of the Romanovs*, Family & Court, London, 2010, p. 300.
- *Exhibition of Portuguese Art 800-1800* (cat.), London, 1955-56, p. 54.

— 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 I^{er} 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. 🎨

Bibliographie :

- ESTELLA MARCOS, Margarita Mercedes, *Marfiles de las Provincias Ultramarinas Orientales de España y Portugal*, Ediciones Espejo de Obsidiana, 1997.
- SALAZAR, Domingo de, *Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila, enviada al Rey Felipe II por Fr. Domingo Salazar, O.P.*, Manila 24 de Junho de 1590.
- SILVA, Nuno Vassalo e (coord.), *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginaría Luso-Oriental*, Lisboa, I.N.C.M., p. 983.
- GIL, Juan, *Los Chinos en Manila – Siglos XVI y XVII*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2011.

— 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 peça hecha de official de España la sacan muy al próprio y algunos Niños Jesús que yo e visto en marfil me parece que no se pueden hacer más perfectos (...) y según la habilidad que muestran al retratar las ymágenes que bienen de España, entendo que antes de mucho no nos harán falta las que se haçen en Flandres.’

The 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. 🌟

Bibliography:

- ESTELLA MARCOS, Margarita Mercedes, *Marfiles de las Provincias Ultramarinas Orientales de España y Portugal*, Ediciones Espejo de Obsidiana, 1997.
- SALAZAR, Domingo de, *Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila, enviada al Rey Felipe II por Fr. Domingo Salazar, O.P., Manila 24 de Junho de 1590*.
- SILVA, Nuno Vassalo e (coord.), *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013.
- TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e, *Imaginaria Luso-Oriental*, Lisboa, I.N.C.M., p. 983.
- GIL, Juan, *Los Chinos en Manila – Siglos XVI y XVII*, Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, 2011.



037. JÉSUS-CHRIST

Ivoire
Hispano-philippin, XVII^e siècle
Haut. : 91,0 cm
Ancienne collection M.S.L.
F1078

Rare exemplaire de Jésus-Christ crucifié de facture hispano-philippine, datant du XVII^e siècle, dont la dimension et la qualité artistique sont étonnantes. Représenté rendant son dernier souffle, à l'image des premiers exemplaires connus, il est fidèle au thème le plus courant de l'iconographie hispano-philippine inspiré des archétypes occidentaux du début du siècle précédent.

Ses bras ouverts aux veines marquées se terminent par de grandes mains carrées, percées par les clous de la Crucifixion. Ses doigts sont rectilignes et cylindriques, les bouts repliés avec naturalisme.

Il a la tête dressée, légèrement tournée vers la gauche, et porte une exubérante couronne d'épines. Son visage triangulaire est souligné par une barbe en pointe à l'espagnole et une large moustache d'un beau brun cuivré, tonalité reprise sur les fins cheveux formés de mèches ondulées retombant des deux côtés de son cou. Ses yeux levés au ciel, aux volumineuses paupières inférieures décrivant une double courbe, accentuent sa physiognomie orientale et révèlent le travail d'un artiste chinois. Il a le nez droit, les narines écartées et la bouche entrouverte, laissant apercevoir ses dents en une grimace de douleur. Ses oreilles arborent des hélix bien dessinés et des lobes allongés.

Sur son tronc, la cage thoracique apparaît de façon stylisée, avec ses côtes figurées en lignes géométriques parallèles formant des courbes paraboliques bien définies. Sur son dos, on devine le tracé de la musculature et de la colonne vertébrale.

Il est vêtu d'un périzonium typique de la représentation des Christ crucifiés hispano-philippins du tout début du XVII^e siècle, aux plis travaillés indépendamment de la forme du corps. Les replis du tissu sont larges et géométriques, dessinant des angles qui partent du milieu de sa ceinture. Ce vêtement évoque une sorte de tablier, accroché à droite par un cordon et à gauche par une épingle en forme de bouton.

Ses jambes sont pourvues de rotules proéminentes. La droite est légèrement relevée, afin de permettre au pied de se poser sur le gauche et de recevoir le clou de la crucifixion. Ses pieds s'achèvent par des orteils recroquevillés.

On ne connaît que deux autres Christ aux dimensions identiques, dans une collection privée au Mexique et à la Cathédrale de Tolède, en Espagne. 🇵🇭

037. JESUS CHRIST

Ivory
Hispanic-Philippine, 17th century
Height: 91.0 cm
Former collection M.S.L.
F1078

Very rare 17th century ivory Hispanic-Philippine Dying Christ, defined by its unusually large scale and sculptural quality. The figure is depicted in the moment of death, reflecting an earlier well-documented model and replicating the most widespread theme of Philippine iconography, which originated from western models of the beginning of the previous century.

The strong open arms, with very clearly defined anatomical traits, end in large square like hands pierced by the crucifixion nails, with cylindrical stretched fingers. The head is depicted upright, slightly turning left, under an exuberant and realistic crown of thorns. The triangular shaped face is reinforced by the brownish coloured Spanish style split beard and strong and thick moustache and by the long hair of fine undulating strands that fall on each side of the neck. The Eastern aspects of the sculpture, marked by eyes that rise into Heaven and large lower eyelids on a double crescent, suggest a safe attribution to a Chinese sculptor. The nose is delicately straightened, the mouth ajar with exposed teeth in a moving expression of pain and suffering and the ears delicately carved with large ear lobes.

The realistically sculpted torso is defined by the anatomically accurate rib cage and other bone structures, and the detailed spine on the back.

The Christ's lention is characteristic of the early 17th century Hispanic-Philippine production, in which the carved folds are unrelated to the body shape but instead defined by large, angular and geometric pleats from the mid waist axis outwards, as if an apron, and tied on the right by a cord and on the left by a button like peg.

The right leg is slightly raised over the left, juxtaposing one foot over the other in order to take the crucifixion nail, a detail that conveys extraordinary anatomical realism to the sculpture. The knees are depicted with prominent kneecaps and the toes are lightly arched.

Two other crucified Christ images of similar dimensions are recorded in a Mexican Private collection and at the Cathedral of Toledo in Spain. 🇵🇭



São Roque

038. ENFANT JÉSUS ENDORMI

Ivoire
Hispano-philippin, XVII^e siècle
Haut. : 26,5 cm
F890

Enfant Jésus en ivoire destiné à être placé dans un berceau, de grande dimension, sculpté en une seule pièce dans des ateliers philippins du XVII^e siècle.

Présentant une anatomie réaliste, il a une tête sphérique aux cheveux peints, un cou trapu marqué de plis d'influence orientale. Il dort, le visage serein et expressif, ses yeux bridés aux lourdes paupières fermées. Ses sourcils et cils sont soulignés par un mince trait de peinture. Il a le nez droit et des narines aux larges ailes, une petite bouche bien dessinée et des lèvres closes, colorées en rouge corail, comme le voulait la polychromie habituelle des sculptures hispano-philippines. Ses oreilles, soigneusement dessinées, arborent des lobes assez allongés.

Il est nu, le bras droit replié sur la poitrine et le gauche posé le long de son corps, tandis qu'une coloration brunâtre souligne les plis de la peau. Ses mains sont grandes, ses doigts cylindriques et arqués et ses ongles quadrangulaires. Ses jambes, marquées de replis colorés accentuant son aspect dodu, sont légèrement fléchies; ses pieds sont rebondis et ses orteils recroquevillés. 🍷

Les Enfants Jésus endormis sont assez courants dans l'art hispano-philippin. Toutefois, rares sont les exemplaires de la taille et de la qualité de celui que nous présentons ici.

038. SLEEPING BABY JESUS

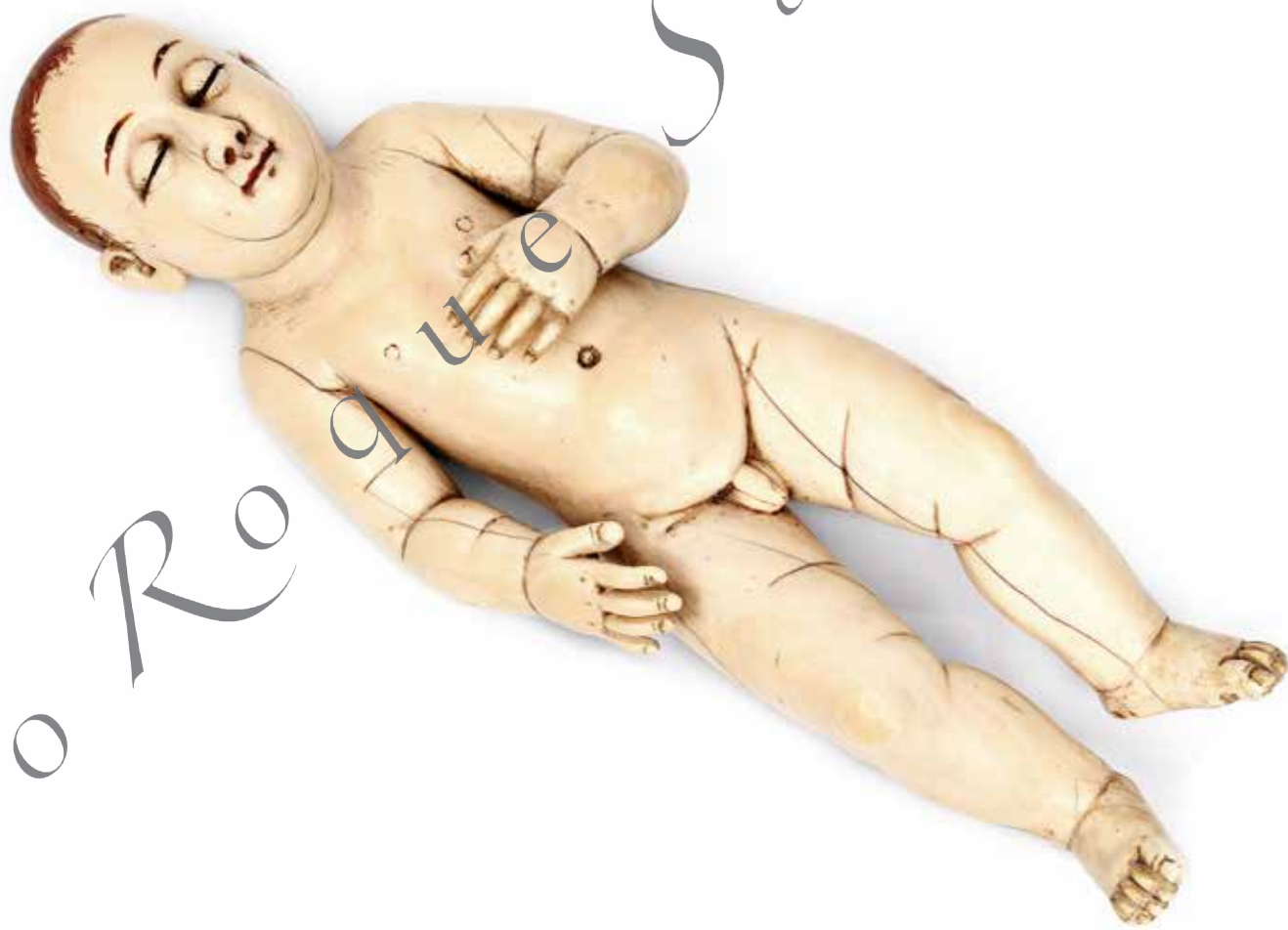
Ivory
Hispanic-Philippine, 17th century
Height: 26.5 cm
F890

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 Hispanic-philippine art. However, large size examples of high aesthetic and artistic quality, such as the present piece, are very rare.



**039. COFFRET**

Écaille de tortue et argent
Empire colonial espagnol, XVII^e siècle
Dim. : 4,0 × 9,0 × 7,0 cm
F828

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 imbricquée 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, égale 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. 🍷

039. CASKET

Tortoiseshell and silver
Spanish colonial empire, 17th century
Dim.: 4.0 × 9.0 × 7.0 cm
F828

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 Mudéjar 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. 🍷

São Roque



— IVOIRES SINO-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*. 🌟

Bibliographie :

- LOPES, Rui Oliveira, *Arte e Alteridade confluência da Arte Cristã na Índia e no Japão, séc. XVI a XVIII* (Dissertação de Doutoramento em Belas Artes), 2011.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.) *Marfins no Imperio Português*, Lisbonne, Scribe, 2013.
- TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginária Luso Oriental*, Lisbonne, IN-CN, 1983.

— SINO-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. 🙏

Bibliography:

- LOPES, Rui Oliveira, *Arte e Alteridade confluência da Arte Cristã na Índia e no Japão, séc. XVI a XVIII* (Dissertação de Doutoramento em Belas Artes), 2011.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.) *Marfins no Império Português*, Lisbon, Scribe, 2013.
- TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginária Luso Oriental*, Lisbon, IN-CN, 1983.

040. MARIE-MADELEINE

Ivoire
Sino-portugais, XVII^e siècle
Dim. : 29,0 cm
Ancienne collection J.P.T.
F1038

Rarissime sculpture de Marie-Madeleine, dite Marie de Magdala, étendue et contemplative, en une allusion à Bouddha couché, symbole de l'ultime passage vers le nirvana.

Lascive et séductrice, le buste dénudé, elle a la tête appuyée sur sa main droite, les doigts effilés, rangés en lignes courbes parallèles. Ses cheveux épars et ondulés, retombant en spirales, se divisent en deux ensembles de mèches qui accompagnent son visage ovale aux grands yeux allongés en amande. Sa bouche et son menton sont petits et bien dessinés, alors que son nez est fin et discret. Son oreille gauche est découverte et présente la forme d'une virgule fortement stylisée.

Elle est couverte de la poitrine jusqu'à ses pieds nus d'un drapé abondant, que le sculpteur a ajusté à son corps. De profonds sillons dessinent de longs plis, lui conférant l'aspect mince et étiré des figures maniéristes qui témoignent d'une grande sensualité.

Cette sculpture sino-portugaise avait tout pour plaire tant au public chinois qu'européen, ainsi qu'aux fidèles bouddhistes et chrétiens, qui en refaisaient toutefois des interprétations différentes. L'expression éthérée du visage contraste avec la nudité sinieuse et sensuelle du corps, propre d'une Apsara (nymphe céleste, esprit féminin dans la mythologie hindoue et bouddhiste). Pour les Chrétiens, et selon l'Évangile, la même expression se rattache à la femme pécheresse, associée à l'idée de transgression et de tentation qui conduit au repentir, à la dévotion et à l'amour envers Jésus-Christ. Couchée et posant comme Bouddha, Marie-Madeleine présente d'autres similitudes avec celui-ci : née dans une famille noble, orpheline de père, elle aurait été entraînée dans une vie de bohème et de luxure, se transformant en symbole d'amour après sa rencontre avec Jésus-Christ et mariant ainsi deux facettes, l'une profane et l'autre sacrée.

Dans l'iconographie courante, apparue en Occident et conservée la plupart du temps dans la statuaire asiatique, Marie-Madeleine est représentée couchée et pieds nus, vêtue d'une tunique plissée et ondulée, les cheveux relâchés retombant sur ses épaules. Après le Concile de Trente, la sainte est plus fréquemment figurée en pénitence, dans une grotte, renonçant aux biens matériels et terrestres, étendue en position de méditation ou de purification.

La migration d'objets, de peintures et de gravures chrétiennes vers l'Orient portugais facilita incontestablement l'accès des

040. SAINT MARY MAGDALENE

Ivory
Sino-Portuguese, 17th century
Dim.: 29.0 cm
Former collection J.P.T.
F1038

Rare depiction of a reclining, contemplative, Mary Magdalene clearly alluding to the reclining figure of Buddha on his deathbed.

Depicted in a lascivious and seductive posture, the bare breasted Magdalene holds her head with her right hand presenting delicately carved and aligned fingers. The wavy, spiraled loose hair splits in two thick locks framing the oval shaped face defined by large almond like eyes. The mouth and chin are small, delicate and carefully designed and the nose is fine and only mildly protruding. The exposed left ear is elegantly shaped like a comma.

Barefooted, the figure is wrapped in copious drapery in a manner that insinuates the body form by the use of strong and deeply cut vertical and parallel lines, which elongate the body, endowing the sculpture with a clear Mannerist flavour.

By its stylistic character it is likely that this conventional depiction might have appealed to a Buddhist as well as to a Christian audience, albeit with alternative meanings and interpretations.

The ethereal expression is confronted by the nude sensuality of the body, appropriate to an Apsara, the female spirits of the clouds and waters in Hindu and Buddhist mythology. For Christians and according to the Gospels the figure of the Magdalene is associated with sin and temptation, albeit evolving into a model of regret, devotion and love for Christ.

Reclined in a Buddha-like position, from noble origins, orphaned at an early age, fallen into a bohemian and lascivious life only to be redeemed by her finding of Jesus Christ, Mary Magdalene has several pairing traits shared with the Buddha, namely in her profane versus sacred dichotomy.

In her most common western iconography, which is adopted and favoured throughout the East, Mary Magdalene is depicted reclined and bare footed, dressed in a pleated and ethereal tunic, long locks of hair falling over the shoulders and back. Post Council of Trent this



autochtones aux images sacrées et aux histoires religieuses. Ces représentations jouèrent un rôle déterminant dans l'uniformisation de ces images, imposées habituellement par le mécénat mais réinterprétées par la personnalité créative de chaque artiste.

Le modèle de Madeleine dans le Désert, le buste dénudé, dont il existe plusieurs exemplaires au Portugal datant de l'époque de la Contre-Réforme, pourrait figurer parmi les sources d'inspiration de notre artiste: citons, par exemple, l'*Extase de Sainte Marie-Madeleine* (vers 1624) de Domingos Vieira Serrão, situé dans la rotonde du Couvent du Christ à Tomar – d'après une gravure de Martin de Vos – ou la peinture à l'huile sur bois *Marie-Madeleine Pénitente* (vers 1590), dénudée elle aussi, se trouvant dans l'église de Graça à Lisbonne. Chacune de ces représentations dévoile, sous des traits marqués par une sensualité sublime, un nu féminin d'une audacieuse beauté, rappelant les conflits entre les dogmes de Trente et l'affirmation de liberté créative des artistes, dont le talent alliait une spiritualité intense et mystique et l'attraction pour la nudité sensuelle de la chair.

La sculpture ici présentée se détache par sa qualité plastique remarquable, mais surtout par son exceptionnelle originalité et rareté. Ce style d'iconographie en ivoire, fréquent dans la composition de Calvaires et de Bons Pasteurs, est rarement exposé sous la forme d'une figure indépendante. 🍷

model is readjusted to focus on her penitence, in a cave, renouncing earthly and material belongings, supine in deep meditation and purification.

The wide availability of Christian models; objects, paintings or engravings in the Portuguese outposts in the Orient, decisively contributed to the spreading of sacred imagery and mythology. The engravings especially, for their abundance and wide distribution, were certainly a major contributing factor for the standardization of this sacred imagery that was, in any case subject to the creative individuality and interpretation of each artist.

The model of the penitent bare breasted Magdalene in the desert has, in the Portuguese Counter-Reformation, several well-known examples that might have served as inspiration for this depiction, namely the 'Ecstasy of Saint Mary Magdalene' (c. 1624) by Domingos Vieira Serrão in the Knights Chapel at the Convento de Cristo at Tomar, after engraving by Martin de Vos, or the oil on panel the 'Penitent Mary Magdalene' (c. 1590), at Igreja da Graça in Lisbon. Each of these nude examples of feminine sensuality evoke the latent conflict between the dogma emerging from the Council of Trent and the creative freedom of the artists' interpretations in which intense spirituality and rooted mysticism confront the exposed nudity of the flesh.

This statuette is defined by an evidently fine plastic quality and fundamentally for its uniqueness and rarity of an iconographic model, often common to depictions of the Calvary and Good Shepherd compositions, but only rarely revealed as an independent figure. 🍷

Bibliographie: / Bibliography:

- *Expansão Portuguesa e Arte do Marfim*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1991.
- BARBAS, Helena, Madalena, *História e Mito*, Lisboa, Ésquilo edições, 2008.
- TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginaria Luso-Oriental*, Lisboa, I.N.-C.M., 1983.
- SERRÃO, Vitor (coord. cat.), *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, C.N.C.D. P., 1995.

041. VIERGE À L'ENFANT

Ivoire

Sino-portugais, Dynastie Ming

Fin du XVI^e– début du XVII^e siècle

Haut. : 12,0 cm

F1077

Rare sculpture sino-portugaise en ivoire, datant de la transition entre le XVI^e et le XVII^e 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 physionomie 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 physionomie semblable à celle de sa mère. Son visage est abîmé. Dans sa main droite il tient une fleur, tout en tirant le châle qui couvre le bras gauche de la Vierge.

Le thème de la divinité-mère portant l'enfant dans ses bras est particulièrement important dans le Sud de la Chine et peut être rattaché au culte reliant Guanyin – manifestation féminine du *bodhisattva* Avalokiteshvara – et Mazu – divinité taoïste protectrice des pêcheurs et de leurs femmes, vénérée en tant que réincarnation sur Terre de la divinité Guanyin. Il pourrait aussi se rapporter au culte de Xiwangmu – déesse chinoise proche de la reine-mère occidentale, populaire sous la dynastie Tang – ou encore au culte bouddhiste de Kishimojin, divinité protectrice des enfants, qui se développa en Chine à partir du VII^e 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

041. A VIRGIN AND CHILD

Ivory

Sino-Portuguese, Ming Dynasty

End of 16th/early 17th century

Height: 12.0 cm

F1077

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.

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

São Roque



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 XVI^e 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). 🇵🇹

17th 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. 🇵🇹

Bibliographie: / Bibliography:

- LEVENSON, Jay A, (coord.), *Encompassing the Globe, Portugal and the World in the 16th e 17th C.* (Cat), Washington D.C., Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institute, 2007.
- LEEHING, David, *The Dictionary of Asian Mytho*, New York, Oxford University Press Inc., 2001.
- LOPES, Rui Oliveira, *Arte e Alteridade confluência da Arte Cristã na Índia e no Japão, séc. XVI a XVIII — Dissertação de Doutoramento em Belas Artes*, 2011.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.) *Marfins no Imperio Português*, Lisboa, Scribe, 2013.



042. ENFANT JÉSUS « SALVATOR MUNDI »

Ivoire

Sino-portugais, dynastie Ming, XVI^e–XVII^e siècle

Haut. : 9,0 cm

F821 + F970

Enfants Jésus *Salvator Mundi* sino-portugais en ivoire, datant du XVI^e–XVII^e 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 XV^e 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 XVI^e et XVII^e 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.

042. SEATED BABY JESUS 'SALVATOR MUNDI'

Ivory

Sino-Portuguese, Ming dynasty, 16th–17th century

Height: 9.0 cm

F821 + F970

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

São Roque



Les deux pièces présentées ici sont inspirées de ce modèle européen, ainsi que de la représentation bouddhique du thème de l'Enfant Jésus Bon Pasteur, d'ascendance iconographique indo-portugaise. En effet, leur position assise, les jambes croisées – et non debout comme la représentation du modèle de Malines – de même que leur attitude de méditation, évoque le modèle indo-portugais.

Contrairement à l'iconographie indo-portugaise des Enfants Jésus Bons Pasteurs, les statuettes assises de type *Salvator Mundi* sont très rares dans la statuaire luso-orientale, comme l'affirment B. Ferrão et F. Távora. Des pièces identiques sont reproduites dans le catalogue de l'exposition *L'Expansion Portugaise et l'Art de l'Ivoire*, à Lisbonne (1991, p. 116). 🌿

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 discovers, traders and missionaries, and used to the evangelization of the people of the Orient in a manner most easily understood.

The two pieces presented here receive the influence of the European style while showing the influence of the Buddhist model of the image of the Baby Jesus as The Good Shepherd from the Indo-Portuguese Iconography: Jesus seated with legs crossed, not standing on His feet as in the Mechelen Babys and the overall aspect of the posture of deep contemplation from the Indo-Portuguese art.

Bernardo Ferrão remarks that, contrary to the Baby Jesus from Indo-Portuguese origin, this two seated Infants are extremely rare in the Luso-Oriental Imagination.

Identical pieces can be found in the collection of Arq. José Lico and are reproduced in the catalogue of the exhibition *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (1991, p. 116). 🌿

Bibliographie / Bibliography:

- *Um Olhar do Porto – Uma Coleção de Artes Decorativas* (Cat.), Funchal, Quinta das Cruzes – Museu, 2005.
- SILVA, Nuno Vassallo (coord.) *Marfins no Imperio Português*, Lisboa, Scribe, 2013.
- TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginária Luso Oriental*, Lisboa, IN-CN, 1983.
- RAPOSO, Francisco Hipólito (coord.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Lisboa, C.N.C.D.P./F.C.G., 1991.

São Roque



043. VIERGE

Ivoire

Sino-portugais, XVII^e siècle – 2^{eme} moitié

Haut. : 20,0 cm

Ancienne collection J.P.T.

F1037

Rare sculpture en ivoire sino-portugaise représentant la Vierge, dont la silhouette épouse naturellement la courbe de la défense d'ivoire. L'iconographie européenne de la représentation de la Vierge Marie est ici adaptée à la déesse chinoise Guanyin. Sculpture d'une grande beauté, présentant une élégante verticalité qui traduit sa condition divine, ainsi qu'une expression spirituelle et mystique, caractéristiques de l'art chrétien sino-portugais.

Elle a un visage ovale, avec de grands yeux mi-clos, allongés en amande, et un nez saillant aux narines bien marquées. Son cou est long et ses oreilles symétriques aux lobes allongés ressortent de ses cheveux, disposés en longues mèches ondulées et parallèles. Ses mains, aux longs doigts effilés, sont plates et jointes en attitude de prière.

Elle est revêtue d'une simple tunique à décolleté arrondi et légèrement froncé, doublée d'un long châle lui couvrant la tête et dont les extrémités sont retenues par ses bras. Les plis anguleux, d'inspiration européenne, sont travaillés avec une linéarité austère et fluide, dans un style sinueux et calligraphique que l'on retrouve dans les représentations des divinités de la peinture et de la sculpture traditionnelles chinoises.

La statuaire chinoise respectait les modèles européens et indo-portugais, tout en conservant une spécificité locale concernant à la fois la qualité technique de la taille et la physionomie des visages, plus expressifs et aux traits typiquement chinois. La symbiose entre les cultures était telle que l'art chrétien adopta la symbolologie chinoise.

Les représentations de Vierges sino-portugaises sont rares, et plus encore celles démontrant une telle qualité de réalisation. Cet ouvrage témoigne de la délicatesse et de la précision du travail et surgit comme un modèle de douceur, d'équilibre et de beauté, donnant naissance à un chef-d'œuvre de la sculpture sino-portugaise du XVII^e siècle. 🍷

043. VIRGIN MARY

Ivory

Sino-Portuguese, 17th century – 2nd half

Height: 20.0 cm

Former collection J.P.T.

F1037

Very rare Sino-Portuguese statuette of the Virgin Mary, whose carving was ingeniously adapted to the gentle curving shape of the ivory tusk and whose Christian European iconography clearly alludes to imagery of the Chinese goddess Guanyin. Sculpture of particular elegance and unquestionable artistic achievement, whose verticality can be interpreted as a reference to its divinity and as expression of the mysticism and spirituality so characteristic of Sino-Portuguese Christian art.

The face is oval, with large semi-opened almond shaped eyes, the nose protruding with clearly defined nostrils. The neck is long and the ears symmetrical with enlarged lobes that overlap the long curly hair. The hands, raised in prayer, are defined by elegant, long spindle-like fingers.

The long slightly tufted round collared tunic is of a simple unassuming design and wrapped by a long cloak that covers the Virgin's head and ties to her arms. The European inspired angular folds of the cloak are fluid and austere, of a sinuous style characteristic of traditional Chinese religious figures.

Chinese Christian imagery remained true to European and Indo-Portuguese prototypes albeit with a specific technical character on the levels of carving quality and detailed facial expressions clearly adapted to Chinese anatomy. This symbiosis grew so effectively that Christian Art in China became thoroughly permeable to Chinese symbolology.

Sino-Portuguese images of the Virgin Mary are rare and those of a quality as high as this particular piece, even rarer. For its quality it rates as an excellent example of delicate and precise aesthetic treatment, a model for candor and beauty that can be safely rated as a masterpiece of 17th century Sino-Portuguese sculpture. 🍷

Bibliographie / Bibliography:— SILVA, Nuno Vassalo e, *Marfins no Império Português*, Lisboa, Scribe, 2013.— TÁVORA, Bernardo Tavares e, *Imaginaria Luso-Oriental*, Lisboa, I.N.-C.M., 1983.



São Roque

— PORCELAINES « FEUILLE DE TABAC »

La porcelaine de la Compagnie des Indes au décor « Feuille de Tabac » est l'un des services les plus appréciés de la porcelaine chinoise. Elle se caractérise par sa profusion de motifs emplissant la quasi-totalité de la surface des pièces : éléments végétaux de grandes dimensions, émail aux couleurs vibrantes, bleu turquoise, jaune, rose, etc.

Sa source d'inspiration ne serait toutefois pas la feuille de tabac, mais plutôt la végétation luxuriante d'Asie du Sud-Est et des îles de l'Océan Pacifique, à moins qu'elle n'ait été puisée dans les dessins de tissus indiens.

Parmi les commandes portugaises, largement exportées d'Orient vers ce marché, citons l'exemple du service commandé par Dom Caetano Pinto de Miranda Montenegro, Premier Vicomte et Marquis de Praia Grande. On sait également que George Washington possédait un service « Feuille de Tabac » à Mount Vernon.

Ce style commença à être produit au milieu du XVIII^e siècle et compte au moins cinq variations de décorations. Sa richesse chromatique et la qualité décorative de ses motifs en font des pièces hautement valorisées par les collectionneurs. 🌿

— TOBACCO LEAF PORCELAIN

The Chinese export porcelain of the Tobacco Leaf pattern is, overall, one of the most valued, its appeal residing in the decorative exuberance that fills the surfaces of each piece, with large brightly enameled plant and flower elements.

The inspirational source for this well known pattern seems to have been the lush intensity of Southeast Asia and the Pacific Islands landscapes, although it is also suggested that Indian textile patterns might have been an influential source.

Frequently commissioned by the Portuguese and widely exported to that market, it was much appreciated by the aristocracy. D. Caetano Pinto de Miranda Montenegro, 1st Viscount and Marquess of Praia Grande, commissioned a large set, and George Washington is also known to have owned a Tobacco Leaf dinner set at Mount Vernon.

First produced in the mid 18th century there are five known variations of this pattern. For its flamboyant colour palette and attractive aesthetics it is highly valued by collectors. 🍴

044. PETITES SOUPIÈRES AVEC PLATEAUX

« FEUILLE DE TABAC »

Porcelaine aux émaux polychromes de la Compagnie des Indes
Chine, dynastie Qing, Règne de Qianlong (1736–1795)

Dim. plateaux : 20,5 × 15,0 cm

Dim. soupières : 19,0 × 12,5 cm

C332 + C470

Deux rares petites soupières avec plateaux, décorées de beaux émaux de la Compagnie des Indes et d'or, dans le style « Feuille de Tabac ».

Elles sont totalement recouvertes d'une riche et exubérante décoration à motifs végétaux où se détachent une superbe pivoine épanouie, des chrysanthèmes et des fleurs de prunier aux couleurs vives. Les anses des soupières et leur couvercle sont en relief, en forme de tige avec feuilles et fleur, constituant un détail d'une grande beauté. 🌸

044. PAIR OF TUREENS WITH TRAYS

TOBACCO LEAF PATTERN

Chinese export porcelain

China, Qing dynasty, Qianlong Reign (1736–1795)

Dim. tray: 20.5 × 15.0 cm

Dim. tureen: 19.0 × 12.5 cm

C332 + C470

Unusual pair of tureens with trays, enameled and gilded in the flamboyant Tobacco Leaf pattern.

The pieces are profusely decorated by exuberantly coloured floral and plant decoration accentuated by a large blossoming peony, chrysanthemums and plum blossoms.

The elaborate applied leafy stalk and flower shaped lid knobs and handles confer to the pieces a particularly elegant character. 🌸

São Roque



São

045. PAIRE DE SAUCIÈRES AVEC PLATEAUX

« FEUILLE DE TABAC »

Porcelaine aux émaux polychromes de la Compagnie des Indes
Chine, dynastie Qing, Règne de Qianlong (1736–1795)

Dim. saucière : 21,0 cm

Dim. plateaux : 21,2 cm

C381

Paire de saucières avec plateaux, en porcelaine de Chine Compagnie des Indes, à rebords découpés, décorée de bleu cobalt sous glaçure, avec riches émaux rouge de fer, blanc et de la « Famille Rose », dans le style « Feuille de Tabac ».

Les saucières, de forme ovale terminée en pointe, sont abondamment décorées d'éléments végétaux de grandes dimensions, parmi lesquels se détache une grande feuille bleu de cobalt, la fameuse « Feuille de Tabac ». L'anse, en virgule, comporte une décoration végétale carmin. L'intérieur des saucières est agrémenté de petits arrangements floraux.

Les plateaux, en forme de feuille, sont entièrement recouverts du même motif. 🌿

045. PAIR OF SAUCE BOATS WITH TRAYS

TOBACCO LEAF PATTERN

Chinese export porcelain

China, Qing dynasty, Qianlong Reign (1736–1795)

Dim. sauce boat: 21.0 cm

Dim. tray: 21.2 cm

C381

Pair of scalloped edge Tobacco Leaf pattern Sauce Boats and Trays exuberantly enameled in iron oxide (rouge-de-fer), white and other 'Famille Rose' colours on a cobalt blue underglaze.

The pieces are profusely decorated in large floral motifs highlighted by the large cobalt blue leaf, supposedly the tobacco leaf that gives the pattern its name. Small polychrome flower posies decorate the inner walls. The trays are leaf shaped, the surface fully filled by the decoration. 🌿



São Roque

046. PAIRE DE GRANDS PLATS

« FEUILLE DE TABAC »

Porcelaine aux émaux polychromes de la Compagnie des Indes
Chine, dynastie Qing, Règne de Qianlong (1736–1795)

Dim. : 40,5 × 47,5 cm

C329

Paire de plats de grande dimension, de forme ovale presque quadrangulaire, dans le style « Feuille de Tabac », où se détache une belle et grande feuille de pivoine épanouie, au milieu de la végétation.

L'exubérante décoration végétale est, sans aucun doute, accentuée par la grande dimension de ces pièces. Les bords relevés et découpés se terminent en virgule, détail pittoresque qui ajoute à leur beauté.

L'envers du marli est décoré de motifs floraux sous glaçure. 🌸

046. PAIR OF LARGE SERVING DISHES

TOBACCO LEAF PATTERN

Chinese Export Porcelain

China, Qing dynasty, Qianlong Reign (1736–1795)

Dim.: 40.5 × 47.5 cm

C329

Unusually large pair of oval shaped serving dishes enameled in the Tobacco Leaf pattern highlighted by the large blossoming peony in the centre of the composition.

The exuberant decoration is reinforced by the large size of the pieces. The raised and irregularly scalloped edge, confers to the dishes a particularly sophisticated elegance. Small polychrome flower posies decorate the glazed outer edges of each dish. 🌸

Bibliographie : / Bibliography:

— DEBOMY, Pierre L., *Feuille de tabac et Pseudo*, – *Tentative D'Inventaire*, Sèvres, Société des Amis du Musée national de Céramique, 2013.



São Roque

São

— L'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 statuette 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. 🍷

— 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 Ruf'.

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. 🌟

047. BAHUT NAMBAN

Bois, laque, or, nacre et métal doré
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)
Dim. : 29,3 × 45,3 × 24,3 cm
F1076

Rare bahut *Namban* datant de la transition entre le XVI^e et le XVII^e siècle, en bois, comportant un couvercle articulé et bombé. Il est laqué de noir (*urushi*), décoré d'or (*maki-e*) et incrusté de nacre (*raden*) à la manière japonaise. Les ferrures sont en métal découpé et ciselé, doré au mercure.

La face avant et le couvercle bombé sont divisés en trois tableaux rectangulaires séparés par une bande de nacre, imitant les modèles portugais de coffrets et coffres recouverts de cuir et sanglés de fer du XVI^e siècle.

Ces registres sont décorés d'or – selon la technique du *maki-e* – composant des thèmes divers et originaux, avec la représentation de différentes espèces végétales typiques de la décoration *Namban*, comme l'érable du Japon (*Momizi*), la campanule (*Kikyo*), le trèfle du Japon (*Hagi* ou *Yamahagi*) et la glycine (*Huzi*). Ces variétés emplissent les divers espaces et se mêlent aux oiseaux, un phénix et deux cailles du Japon (*Coturnix japonica*) – des oiseaux très appréciés pour leur chant –, ainsi qu'aux temples et pagodes japonaises. Les angles de ces tableaux sont garnis d'éventails dorés en *maki-e*, ornés de fleurs et d'éléments géométriques. Ces paysages sont séparés par des séquences de triangles de fleurs stylisées et dorées, délimitées par un zigzag de nacre, constituant un motif décoratif habituel des laques *Namban*.

L'arrière de la pièce est décoré d'un panneau unique comprenant une plante grimpante vivace japonaise (*Kuzu*) en *maki-e*, tandis que les parois latérales sont ornées d'autres espèces végétales, comme le trèfle (*Hagi* ou *Yamahagi*) et le camélia (*Tsubaki* ou *Wabisuke*) japonais.

Le couvercle et la face avant sont encadrés par une bande formée de demi-cercles inversés, emplis de fleurs stylisées dorées sur fond de laque noire, intercalés avec des petits carrés dorés sur fond de nacre.

L'intérieur de l'objet est entièrement laqué d'*urushi* noir faisant ressortir, dans la partie concave du couvercle, un enroulement fleuri – une particularité des pièces les plus soignées.

Les charnières, les cornières et la serrure en métal doré au mercure sont gravées au burin d'une décoration végétale. L'entrée de serrure reprend la forme européenne – loquet pendant, écusson ovale, entouré d'une bordure ondulée et ajourée – mais rappelle à la fois des exemplaires analogues produits en Chine, réinterprétés comme ici par des artistes japonais.

047. NAMBAN CHEST

Wood, lacquer, gold, mother-of-pearl and gilded metal
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)
Dim.: 29.3 × 45.3 × 24.3 cm
F1076

A rare *Namban* chest from the late sixteenth to the early seventeenth centuries made from wood with a hinged dome-shaped lid. Lacquered in black (*urushi*), this Japanese-style chest is decorated in gold (*maqui-e*) and inlaid with mother-of-pearl (*raden*). The fittings, in openwork, chased metal are fire gilded.

The decoration on the front and domed lid are divided into three rectangular sections, bordered by a mother-of-pearl framing, following fifteenth-century Portuguese prototypes made from leather, such as caskets and chests set with iron bands. The resulting rectangles are decorated in *maqui-e* gold, with diverse and quite peculiar themes particular to *Namban* art and where several vegetal species are depicted, such as the maple of Japan (*momizi*), the balloonflower (*kikyo*), the clover of Japan (*hagi* or *yamahagi*) and wisteria (*huzi*), which decorate the various spaces, shared with birds, a phoenix and two Japanese quails (*Coturnix japonica*) – birds much appreciated for their song – as well as Japanese temples and pagodas. The edges are highlighted by gold *maqui-e* fans, with flowers and geometric elements. Framing these landscapes, bands filled with triangles set with stylized gold flowers and bordered by mother-of-pearl zigzags, a decorative motif usually deployed on *Namban* lacquers.

The back, featuring a single-panel, is decorated with Japanese bean (*kuzu*) painted in *maqui-e*, while the sides are decorated with other plants such as clovers (*Hagi* or *Yamahagi*) and Japanese camellias (*tsubaki* or *wabisuke*).

The front and the lid are bordered by a frame composed of inverted semicircles filled with stylized flowers in gold on a black lacquer ground, interspersed with gold small squares on a mother-of-pearl ground.

The interior is completely lacquered with black *urushi*, highlighted with a simple flowering scroll set on the round side of the lid, a characteristic common to most examples.



São Roque



Ce bahut *Namban* constitue un riche et curieux exemplaire de l'influence de l'art portugais sur l'art japonais, que l'on retrouve dans les bahuts, coffrets et coffres exportés en Europe, inspirés des malles de voyage que l'on débarquait des navires portugais.

Soulignons la forme bombée du couvercle (nouvelle en Orient) que les Japonais qualifièrent de « couvercle en forme de poisson-oursin », ainsi que les bandes verticales imitant les ferrures et les courroies de fer qui ceignaient les caisses et les malles de voyage débarquées des caravaques faisant la route entre le Portugal et l'Orient. 🍵

The fire gilded metal brackets, hinges and lock plate are chased with vegetal motifs. The lock plate follows a European shape, with a latch and an oval-shaped escutcheon crowned with undulating motifs on the edges, similar to those produced in China albeit by Japanese artists.

This *Namban* chest is a fine and curious example of the influence that Portuguese art had on Japanese furniture, chests, caskets and dome-shaped chests exported to Europe and modelled after travel chests which arrived from Portuguese ships.

The dome-shaped lid (innovative in the East) should be emphasized, a shape which the Japanese call 'fish or hedgehog-shaped lid', and also the presence of vertical bands reminiscent of the metal fittings, bands and straps of iron which gave strength to the European boxes and suitcases which arrived from the 'Nau do Trato', the carracks used on the ship convoy between Portugal and Asia. 🍵

Bibliographie : / Bibliography:

- PINTO, Maria Helena Mendes, *Lacas Namban em Portugal – Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990.
- MARTINS, Maria Manuela d'Oliveira (coord.), *Encomendas Namban – Os Portugueses no Japão da Idade Moderna*, Lisboa, Fundação Oriente (Museu), 2010.
- IMPEY, Olivier, CHRISTIAAN Jörg, *Japanese Export Lacquer 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005.



— 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. 🍡

Bibliographie :

- CARVALHO, Pedro Moura, *O Mundo da Laca. 2000 Anos de História*, FCG, Lisbonne 2001.
- IMPEY, Olivier; JÖRG, Christiaan, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005.

— 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. 🍵

Bibliography:

— CARVALHO, Pedro Moura, *O Mundo da Laca. 2000 Anos de História*, FCG, Lisbon 2001.

— IMPEY, Olivier; JÖRG, Christiaan, *Japonesse Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005.



048. INRŌ NAMBAN

Bois, laque, or et nacre
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)
Haut. : 10,0 cm
F965

Rare *inrō Namban* en bois recouvert de laque. La boîte, de forme prismatique et à section ovale, est composée de quatre compartiments ou *dan* superposés, dont deux subdivisés, qui s'emboîtent les uns dans les autres et se referment par un couvercle du même format.

L'intérieur et l'extérieur de l'*inrō* est recouvert de laque marron foncé et noire, qui s'obtenait en additionnant de la poudre de charbon ou du pigment de fer à l'*urushi* – la sève purifiée du *Rhus verniciflua*. Sur ce fond noir, le maître laqueur a circonscrit la décoration selon la méthode du *maki-e*, qui consistait à saupoudrer de l'or sur le dessin. Il a ensuite renforcé la richesse expressive par l'application d'effets de nacre (*raden*), au coloris vert bleuté (technique *aogai*).

Comme c'est le cas d'autres objets *Namban*, cette pièce, destinée au marché interne, reflète la fascination ressentie par les Japonais envers les Européens récemment arrivés dans le pays, qu'ils désignaient comme les *Namban-ji* ou « Barbares du Sud » : sur ce précieux et rare *inrō*, surgit la représentation, quelque peu caricaturale et stéréotypée, de Portugais en costume typique de la fin du XVI^e siècle – pourpoints avec cols cylindriques, larges pantalons appelés « bombachas », capes et chapeaux de divers types.

L'une des faces présente trois figures qui semblent être des religieux, dont l'une a la tête inclinée et dissimulée par un chapeau ; l'autre, deux personnages, probablement des civils, en conversation.

Il s'agit d'une pièce rare, présentant un grand intérêt iconographique. Nous n'en connaissons que deux exemplaires similaires, dont l'un se trouve au Musée Guimet à Paris. 🍵

048. NAMBAN INRŌ

Wood, lacquer, gold and mother of pearl
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)
Height: 10.0 cm
F965

Rare *Namban inrō* in lacquered wood. The box, prismatic in shape and oval in section, comprises four overlapping compartments or *dan* that fit together, two of them divided in two, closes with a similarly-shaped lid.

Both the inside and outside of the *inrō* is coated with dark brown to black lacquer, a colour that was obtained by adding coal powder or iron pigment to the *urushi* – the purified sap of the tree *Rhus vernicifera*. On this black ground, the master craftsman applied the *maki-e* with sprinkled gold forming the design, further enriched by the application of mother-of-pearl tesserae or *raden*, of bluish-green tint known as *aogai*.

As with other *Namban* objects, in this case intended solely for domestic consumption and mirroring the allure for the European newcomers, known as the 'Barbarians of the South', or *nanban-jin*, this precious and rare *inrō* show us the somewhat caricatural and stereotypical depiction of the Portuguese in their typical costume towards the end of the sixteenth-century: doublets with their ruff collars, wide pantaloons known as *bombachas*, capes (*ferragoulos*) and brim hats of various types.

On one side of the *inrō* we may see three figures, most likely clergymen, one of which with his head bowed and hidden by his hat; on the other side there are two figures, probably laymen, engaging in conversation.

The present piece is not only rare but of great iconographic interest, of which we know only two matching examples, one from the collection of the Musée National des Arts Asiatiques – Guimet, in Paris. 🍵



049. KAGAMIBUTA NAMBAN

Bois, laque, or et nacre
 Nippo-portugais
 Haut. : 4,0 cm
 F983

En complément de l'*inrō* précédent, voici un très rare et important *netsuke Namban*. Sa forme particulière nous permet de l'identifier comme un *kagamibuta*, littéralement « couvercle en miroir », rappelant un *manjū*, pâtisserie ronde traditionnelle – sa partie supérieure, normalement en métal, rappelle en effet un miroir.

En bois laqué, le « miroir » supérieur de notre *kagamibuta* présente la figure d'un Européen obtenu par *maki-e* en relief, en poudre d'argent pour rendre la carnation et d'or pour le vêtement. La physionomie du personnage, en vieil homme vénérable, sa pose et, surtout, le crucifix en nacre – technique *aogai* – à son cou, semblent fortement indiquer qu'il s'agit de la représentation d'un jésuite de ce « siècle chrétien du Japon ». Sa rareté, voire son unicité, s'ajoute au haut niveau d'exécution du travail de la laque. 🍷

049. KAGAMIBUTA NAMBAN

Wood, lacquer, gold and mother-of-pearl
 Nippo-Portuguese
 Height: 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. 🍷





050. INRŌ NAMBAN

Bois, laque et or
Japon, XIX^e siècle
Haut. : 7,5 cm
F969

Rare *inrō* du XIX^e siècle, parallélépipédique et à section ovale, en laque japonaise, constitué de quatre boîtes superposées et d'un couvercle parfaitement adapté, unies par une cordelette tressée en coton.

Affichant une décoration exubérante, cette pièce comporte une véritable valeur documentaire pour ce qui est de l'iconographie : on y voit deux Portugais (*Namban-jin*) habillés de pantalons larges, collerettes et chapeaux. D'un côté, un personnage joue un instrument à percussion, le *taiko* japonais, et, de l'autre, un second individu danse sous le regard attentif de son chien, probablement un chien chinois à crête, la plus ancienne race chinoise remontant à la dynastie Han et utilisée à bord des navires pour chasser les souris.

Les figures sont dessinées à la laque *nashiji* («peau de poire»), saupoudrées de particules d'or de forme et grosseur irrégulières, puis ornées de la laque *takamaki-e* – posée en couches superposées en relief, couleur cendre (argent) et or. L'intérieur des boîtes est en *nashiji*. Sur le couvercle apparaissent les traces d'une signature illisible. 🐾

050. NAMBAN INRŌ

Wood, lacquer and gold
Japan, 19th century
Height: 7.5 cm
F969

A rare 19th century Japanese lacquer *inrō*, rectangular in shape and oval in section, consisting of four overlapping boxes and the lid, with a perfectly tight fit, strung with a braided cotton cord.

Featuring an exuberant decoration, it stands as an important iconographic document in its depiction of two Portuguese figures – *namban-jin* – wearing the typical wide pantaloons or *bombachas*, ruffed collars or ruff and hats. On one side, one of the figures plays a percussion instrument, the Japanese *taiko*, while on the opposite side, the other figure dances under the watchful eye of a dog, probably a Chinese crested dog, the oldest Chinese dog breed, which has been known since the Han dynasty and used on board ships for killing rats.

The figures are outlined in *nashiji* lacquer or 'pear skin' sprinkled with gold particles of irregular shape and size, further decorated in *takamaki-e* lacquer – raised layers of lacquer painted in grey silver and gold. The interior of the boxes features a *nashiji* lacquer coating. On the lid, there are traces of a signature, now impossible to read. 🐾



051. YATATE NAMBAN

Cuivre, or et argent
Nippo-portugais, XVII^e siècle
Dim. : 19,5 cm
F1049

Rare et exceptionnel *yatate*, nécessaire à écrire portatif japonais *Namban*, traduit littéralement par « support pour flèche », suggérant la forme d'une pipe et décorée de thèmes allusifs à l'art *Namban*, avec notamment la représentation du bateau noir portugais.

Il s'agit d'un long bras cylindrique creux, en cuivre de couleur brunâtre, aux extrémités en argent décorées de motifs *Karakusa*¹ (entrelacs typiques de l'art *Namban*), dans lequel on gardait le pinceau à écriture. L'un des bouts se termine en ailes, tandis que l'autre est renforcé par un petit anneau qui le relie à un récipient en cuivre, en forme de coquille bivalve, où l'on verse l'encre *sumi*, trempée dans un tissu. Il est orné de dessins en sgraffite de type *Namban* dorés au mercure et comporte un couvercle en argent repoussé dont la forme rappelle un palais japonais.

L'iconographie de cette pièce est une allusion claire à la légende d'Urashima Tarō, le pêcheur japonais qui séjourna au palais Ryūgū-jō de Ryūjin, le roi-dragon, au fond de la mer. Ce dieu, également connu sous le nom d'Owatatsumi ou Watatsumi, est l'une des neuf divinités nées des créateurs ancestraux Izanagi et Izanami, le couple de dieux qui, selon la mythologie japonaise, aurait donné naissance aux îles du Japon.

Cette histoire appartient aux *mukashi banashi* (littéralement « contes anciens »), l'équivalent de ce que l'on appelle « légende » en Occident et qui trouve sa source en milieu populaire et relève du merveilleux. Le conte d'Urashima Tarō surgit pour la première fois dans une ancienne compilation de manuscrits (*Tango Fudoki*), datée du VIII^e siècle, connaissant au fil du temps plusieurs versions qui souffrirent quelques transformations.

La légende raconte que, dans un petit village de la Province de Tango de l'ancien Japon, vivait un pêcheur nommé Urashima Tarō. Un jour, il sauva une tortue qui se faisait malmener par un groupe d'enfants. Il la libéra et la rendit à la mer, la sauvant ainsi des mains de ses malfaiteurs. Plus tard, une deuxième tortue vint à sa rencontre et lui apprit qu'en réalité il avait sauvé la fille de l'Empereur de la Mer, qui lui était très reconnaissant et voulait le remercier. On

051. NAMBAN YATATE

Copper, gold and silver
Nippo-Portuguese, 17th century
Dim.: 19.5 cm
F1049

A rare and exceptional Japanese *Namban yatate*, a portable writing set, literally 'arrow stand', suggesting the shape of a smoking-pipe and decorated with *Namban* themes.

It features a brownish long hollow cylindrical shaft where the writing brush was kept, made from copper with silver finials and decorated with ornaments in the typical *namban karakusa*¹, style. One of the extremities of the shaft has fletching-like wings, while the other is reinforced by a ring which in turns connects it to the clamshell-shaped copper vessel where the *sumi* ink is kept, in the form of soaked fabric. The fire-gilded clamshell-shaped vessel is engraved with *Namban*-style motifs and has a silver cover in the shape of a Japanese palace.

The iconography of the piece clearly alludes to the story of Urashima Taro, the Japanese fisherman who lived at the Ryugui or Palace of the Dragon King at the bottom of the sea – the god Ryujin, also known as Owatatsumi or Watatsumi – one of the nine deities born from Izanagi and Izanami – the pair of brother-and-sister gods who are said to have created the islands of Japan.

This story is part of the *mukashi banashi*, literally 'ancient tales' – equivalent to Western legends – which originated within a popular, marvellous frame. The tale of Urashima Taro is first recorded in an ancient compilation of manuscripts, the *Tango Fudoki*, and since the 8th century has been continuously copied and somewhat reworked.

Legend has it that in a small village in the Tango province of ancient Japan lived a fisherman named Urashima Taro. One day he rescued a turtle that was being abused by a group of children on the beach,

¹ Les *Karakusa* sont des entrelacs typiques de l'art *Namban*.

¹ The *Karakusa* are typical interlacings of *Namban* art.

São Roque São Roque



amena Urashima devant le roi qui habitait dans un palais au fond de la mer. Le pêcheur y vécut pendant de longues années, jusqu'à ce qu'un jour il se mette à souffrir du mal du pays et demande d'y revenir. Malgré sa tristesse, la princesse lui offrit un coffre, lui faisant promettre de ne l'ouvrir que lorsqu'il serait très âgé. Quand Urashima arriva à son pays natal, il ne reconnut plus rien ni personne, et comprit qu'une longue période de temps s'était écoulée – près de trois cents ans. Le cœur lourd, il revint vers la mer dans l'espoir d'y retrouver la tortue. Confronté à sa solitude, il décida d'ouvrir le coffre que la princesse lui avait offert. Soudain, son corps se transforma en celui d'un vieil homme ridé : en effet, l'objet renfermait toutes ses années, « l'éternelle jeunesse » d'Urashima Tarô, le pêcheur.

La décoration *Namban* de ce *yatate* surgit non seulement avec les motifs *Karakusa* aux lignes végétales et sinueuses, inspirés des arabesques et entrelacs des feuilles occidentales, mais également, au revers, avec les dessins gravés de la mer, sous le palais, et de la caraque (le *kurofune*, navire noir portugais) sur les vagues, qui accostait régulièrement dans les ports japonais. À l'image des dessins exécutés par les peintres sur les paravents laqués *Namban*, l'artiste puise sur place les détails de cette embarcation, attitude symbolique du phénomène artistique résultant de la présence portugaise dans l'archipel nippon (entre 1543 et 1639) – l'époque des *Kirishitan* (chrétiens), qui correspond aux années comprises entre l'arrivée et l'expulsion des Portugais.

Sur l'encrier, l'artisan fait clairement allusion au conte cité ci-dessus. Il opte pour un récipient bivalve muni d'un couvercle, sur lequel on distingue un petit Ryūgū-jō détaillé, le palais sacré du roi-dragon, gardien protecteur de l'eau et des mers. Le choix du bivalve comme support constitue une nouvelle référence à l'inspiration de la mythologie chinoise qui décrit d'innombrables esprits d'animaux possédant des pouvoirs magiques.

Parmi eux, la palourde géante, monstre mollusque (*Shen*) : les textes chinois utilisent le terme « shen » pour désigner ces grands mollusques bivalves, notamment les huîtres, les crustacés et les moules, en tant qu'êtres pourvus d'un esprit enchanté, à l'origine des grandes perles magiques, capables de créer d'imposantes et fantastiques cités emplies de paysages imaginaires.

Le recours à la technique de l'écriture au Japon entraîna l'invention de cet objet portatif qui remplaçait le nécessaire traditionnel et était plus adapté au transport et aux déplacements. Selon le chercheur Tsuchida, conservateur du Japan Stationery Museum à Tokyo, durant la première moitié de l'époque Kamakura (1185–1333), la nouvelle cassette d'écriture portative, le *yatate*, était transportée principalement par les shoguns et les samourais. Ces chefs guerriers l'accrochaient à leur vêtement ou à leur obi (ceinture), à la

freeing and restoring the turtle to the sea, saving her from its evildoers. Later in the story, another sea turtle approached him and told him that he had indeed saved the daughter of the Emperor of the Sea, who, feeling grateful, wished to thank him. Urashima was taken to the presence of the king who lived in a palace on the seabed, and there he stayed for many years until homesickness made him return. Feeling sad, the princess gifted him a chest, asking that he would only open it after turning very old. When Urashima returned home he failed to recognize anything or anyone, finding that he had been away for a long time – about three hundred years. Deeply saddened by this, he returned to the sea in the hope of finding the turtle, and when he could not find her he decided to open the box given by the princess. Suddenly his body became old and wrinkled because the box contained all his years, that is, it housed the 'eternal youth' of Urashima Taro, the fisherman.

The *Namban* decoration present on this *yatate* is seen not only from the *karakusa* pattern of vegetal scrolls inspired by arabesques or European-style leaf scrolls, but also from the wavy design engraving around and beneath the palace and the sailing carrack on the underside (the *kurofune* or Portuguese 'Black Ship') which regularly arrived at the Japanese ports. Not unlike the portrayals present on lacquered *Namban* screens, the artist accurately depicted the ship from life, a symbol that fully underscores the artistic entanglement which resulted from the Portuguese presence in the Japanese archipelago (from 1543 to 1639) – the time of the *kirishitan* (the Christians), a period marked by the arrival and expulsion of the Portuguese.

In choosing this clamshell shape for the inkwell, the craftsman makes a clear allusion to the above-mentioned story, further reinforced by a lid which reproduces in minute detail the Ryūgū or sacred palace of the *Dragon King*, guardian protector of water and the Seas. The use of a clamshell betrays a clear inspiration on Chinese mythology, where innumerable animal spirits infused with magical powers are described.

One of such animals is the giant clam, the monstrous mollusc (*shen*). The Chinese texts use the word *shen* to identify these large bivalve molluscs, including oysters, clams or mussels, believed to possess



façon d'un *inrō* avec son *netsuke* – un choix judicieux, parfaitement adapté au matériel d'écriture.

L'importance et la grande valeur de ce *yatate* se trouve ainsi justifiées par sa rareté en tant qu'objet personnel ayant appartenu à de hauts fonctionnaires japonais, mais aussi par la fusion des symboles japonais et luso-japonais inscrits dans la décoration de l'objet: la légende d'Urashima Tarō et du palais du roi-dragon s'y articule avec la représentation du bateau noir portugais, symbole des relations commerciales entre deux civilisations à cette période dite du « commerce *Namban* », ayant donné naissance à des liens amicaux, culturels, sociaux et religieux entre Portugais et Japonais. 🍵

a charming spirit, produce large magical pearls, and capable of creating imposing and fantastic cities set with countless illusory landscapes.

The act and technology of writing in Japan led to the creation of this portable object, which replaced the traditional set, better suited for transport and fully mobile in character. According to Tsuchida, scholar and curator of the Japan Stationary Museum in Tokyo, during the first half of the Kamakura period (1185–1333), this new portable set, the *yatate*, was carried mainly by shoguns and samurai, tucked in the attire of these warrior chieftains, either in the *obi* (waist sash) as is the case for both the *inrō* and the *netsuke*, becoming the most preferred and more convenient writing set.

The high value and importance of this *yatate* becomes clear not only because its rarity as an example of a personal belonging of a senior Japanese official, but also for the mixture of Japanese and Portuguese-Japanese symbols, as seen from its decoration, where the tale of Urashima Taro and the Dragon King's Palace is combined with the depiction of the Portuguese 'Black Ship', symbol of the commercial relations between these two cultures during a period known as 'Namban Commerce', which was the starting point for the friendly ties, cultural, social and religious, forged between Portuguese and Japanese. 🍵

052. ENFANT JÉSUS COUCHÉ

Bois polychrome et doré
 Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603) (?), Chine (?)
 Dim. : 11,0 × 8,5 cm
 Ancienne collection A. Miranda
 F865

Enfant Jésus couché sur le flanc droit. Sculpture luso-orientale du XVII^e siècle en bois présentant une belle polychromie.

Dans une pose naturaliste, l'Enfant est endormi sur un tronc d'arbre. Sa tête est sculptée avec beaucoup de délicatesse et son visage, marqué d'une physionomie chinoise : visage rond, yeux bridés et petite bouche. Son expression peut tout à fait être assimilée à celle d'un petit bouddha, le reliant ainsi à l'imaginaire extrême-oriental.

Portant un costume à grand col qui rappelle un kimono, il enserme sur ses genoux, entre ses deux mains dodues, une couronne de fleurs posée sur une courge. De la même manière que, dans la tradition chrétienne, Jésus-Christ tient un globe à la main, dans la doctrine taoïste, le Yin et le Yang sont représentés par un cercle, symbole de l'équilibre entre l'ordre et le chaos naturel de l'univers.

Le tronc est une allégorie de l'Arbre de la Connaissance, le figuier *bodhi* sur les rives du fleuve Nairanjana, où Bouddha, grâce à la méditation, se transforme en jeune dévot porteur de la Vérité et de l'Absolu. C'est un tronc fort, robuste et empli de nœuds, semblable au pin noir du Japon que l'on trouve en bord de mer – un arbre persistant, au bois très dur, couramment utilisé pour sculpter les *netsuke*, les ornements fixés à la ceinture du kimono.

Utilisé aussi bien sur ces petites miniatures raffinées que sur les objets en corail chinois, le motif du tronc offre sur ces pièces une forme très semblable à celle observée sur la sculpture présentée ici, dont la dimension réduite et la haute qualité se situent précisément dans l'esprit du *netsuke*.

Par ailleurs, le fait d'avoir choisi le bois pour une sculpture de si petite taille, et non l'ivoire, comme nous y avait habitué l'imaginaire luso-oriental – qui utilisait plus couramment le bois pour des travaux de plus grandes dimensions – nous amène également à considérer l'hypothèse de l'origine nippone de cette miniature, d'autant plus que l'éléphant ne fait pas partie de la faune japonaise.

Il s'agit donc d'une sculpture originaire d'Extrême-Orient. Bien que certains facteurs semblent suggérer le travail d'un artisan chinois, elle serait plutôt une œuvre issue de la période japonaise Momoyama – une époque où les missionnaires jésuites cherchaient

052. RECLINING BABY JESUS

Painted and gilded wood
 Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603) (?), China (?)
 Dim.: 11.0 × 8.5 cm
 Former collection A. Miranda
 F865

A Luso-Oriental carved figurine of Baby Jesus reclining on his right side from the 17th century made from finely painted wood.

Naturalistic in style, the figurine depicts the Baby Jesus asleep on the trunk of a tree. Delicately carved head betrays some Chinese physical features: round face, slanted eyes and small mouth. The Baby's expression resembles that of a small Infant Buddha, clearly pointing to an Asian origin for the carving.

Dressed in a robe with a large collar reminiscent of a kimono, the Baby holds, with his chubby hands, pressed to his lap, a ring of flowers with a gourd on the centre. Not unlike Christian tradition and iconography where the Baby holds the orb in his hand, in Taoist doctrine, the Yin and Yang are symbolically depicted as a circle, which conveys the balance between order and the natural chaos of the Universe.

The trunk is an allegory to the Tree of Knowledge, the Bodhi fig tree on the banks of the Nairanjana River where Buddha, through meditation, became a devout young conveyor of Truth and of the Absolute. The tree trunk seems strong, robust and full of nodes, resembling the Japanese black pine which is found on the sea shores – a perennial tree with a very hard wood – widely used for sculptural work and often carved into *netsuke*, toggles which hang from the kimono's waist sash.

Both in these small and exquisite miniature carvings and on Chinese carved pieces of coral, tree trunks are depicted in a way which is very similar to the present figurine; their small size and high carving quality are very much in the line of *netsuke* carving.

Although wood was preferred over ivory for the carving of such a small sculpture, as was the norm for Luso-Oriental figurines, where wood is more commonly used for the carving of larger pieces, this feature helps us posit for a Japanese origin for our carving, given that elephant is not part of the local Japanese fauna.



à convertir les populations locales au Christianisme, ouvrant la voie à l'évangélisation et entraînant la construction de deux cents églises en territoire japonais par la communauté des *kirishitan*. 🍵

Clearly Far Eastern in origin, and while some features would point to a Chinese manufacture, the overall characteristics of the present figurine strongly suggest a Japanese origin and a Momoyama period timeframe, a period when Jesuit missionaries were trying to find a way to encourage the conversion of local populations to Christianity, while paving the way for a more complete evangelization, enabling the construction of two hundred new churches to serve the *kirishitan* in Japan. 🍵

053. ENFANT JÉSUS ENDORMI

Ivoire avec polychromie
Nippo-portugais, XVII^e siècle
Longueur : 18,0 cm
F842

Sculpture représentant l'Enfant Jésus couché, en ivoire, travail japonais du XVII^e 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 grassouilleux. 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 XVI^e et XVII^e 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.

053. SLEEPING BABY JESUS

Painted ivory
Nippo-Portuguese, 17th century
Length: 18.0 cm
F842

A 17th century Japanese ivory carved figurine depicting the Sleeping Baby Jesus, an example of a group of similar statuettes known as 'Sleeping Baby Jesus'.

The Baby, featuring a more babylike than baby-like anatomy, sculpted all around, is depicted asleep and slightly inclined towards his right. His delicate attitude and serene expression evoke Buddhist representations.

He has wavy hair underlining a high and clear forehead, well-defined ears, an aquiline nose and slightly opened mouth. His body is stretched, his arms and legs short and chubby, as seen from the folds of the flesh, his hands and feet. He has his right arm folded as if he was lifting his thumb on to his mouth.

There are traces of polychromy on his eyes and mouth. 🍷

These small devotional objects were produced in large quantities throughout the 16th and 17th centuries, in response to a strong demand by the Iberian market.

The fundamental role of the Society of Jesus for these devotional productions must be emphasized as 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*.

Bibliographie : / Bibliography:

— BARRETO, Luís Filipe, ALVES, Jorge M. dos Santos, Macau, *O Primeiro Século de um Porto Internacional*, 2007.

— *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim*, Fundação Calouste Gulbenkian. Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1991.



054. CHRIST CRUCIFIÉ

Ivoire et palissandre de Rio, dit « pau-santo »
 Nippo-portugais, XVI^e–XVII^e siècle
 Dim. : 80,0 cm × 55,0 cm
 F1041

Christ nippo-portugais en ivoire, datant de la transition entre le XVI^e et le XVII^e siècle, crucifié sur une croix de bois décorée des symboles de la Passion.

La figure a le visage empreint d'une expression mystique et d'une certaine intensité émotionnelle. Il révèle de nombreux détails anatomiques – avec des veines et une musculature bien rendues – ainsi que d'autres caractéristiques typiques du modèle nippo-portugais.

La tête présente un front chauve, une chevelure relâchée en larges boucles couvrant le reste de la calotte crânienne à l'arrière, évoquant la coiffure traditionnelle japonaise, arborée principalement par les shoguns et les samouraïs de l'époque Edo qui avaient coutume de s'attacher ainsi les cheveux, en *chonmage*. De chaque côté du visage, une mèche torsadée, imitant une *shimenawa* (littéralement « corde enroulée ») qui, dans la religion shintoïste, symbolise la frontière entre le profane et le sacré – sans doute une manière de chercher à signifier ici la divinité du Christ.

Le visage du Christ, rehaussé par la chevelure et une grande barbe incisées de traits parallèles, accuse une physionomie nettement japonaise, de forme ovale et légèrement triangulaire. La barbe s'achève par deux boucles en vis-à-vis. Le front est haut et arrondi, les yeux sont mi-clos et allongés en amande, les paupières bien soulignées et les fentes oculaires fines et oblongues. Le nez, aux narines arrondies et parfaitement définies, est bien dessiné, tandis que la bouche présente des lèvres serrées. L'anatomie des oreilles semble très naturelle.

Le corps inerte et dénudé, aux côtes bien définies, dévoile une plâie d'où suintent des gouttes de sang coulant sur la poitrine. Il porte un drap fin accroché à la taille, avec des plis et des nœuds latéraux, qui se distingue des drapés chinois ou cinghalais, mais est identique à l'exemplaire japonais du Asian Civilisations Museum à Singapour (2012–00383). Les mains et les pieds aux doigts parfaitement définis sont traversés par un clou saillant.

La croix, en bois de palissandre de Rio, circonscrite par deux filets d'ivoire parallèles, est incrustée de plusieurs symboles faisant allusion à la Passion du Christ, dont certains sont représentés à la manière des signes shintoïstes. On y reconnaît la couronne d'épines, ronde et tressée, la colonne de la flagellation, le coq – symbole du Reniement de Pierre –, l'échelle utilisée lors de la Descente de Croix, les roseaux

054. CRUCIFIED CHRIST

Ivory and rosewood
 Nippo-Portuguese, 16th–17th century
 Dim.: 80.0 × 55.0 cm
 F1041

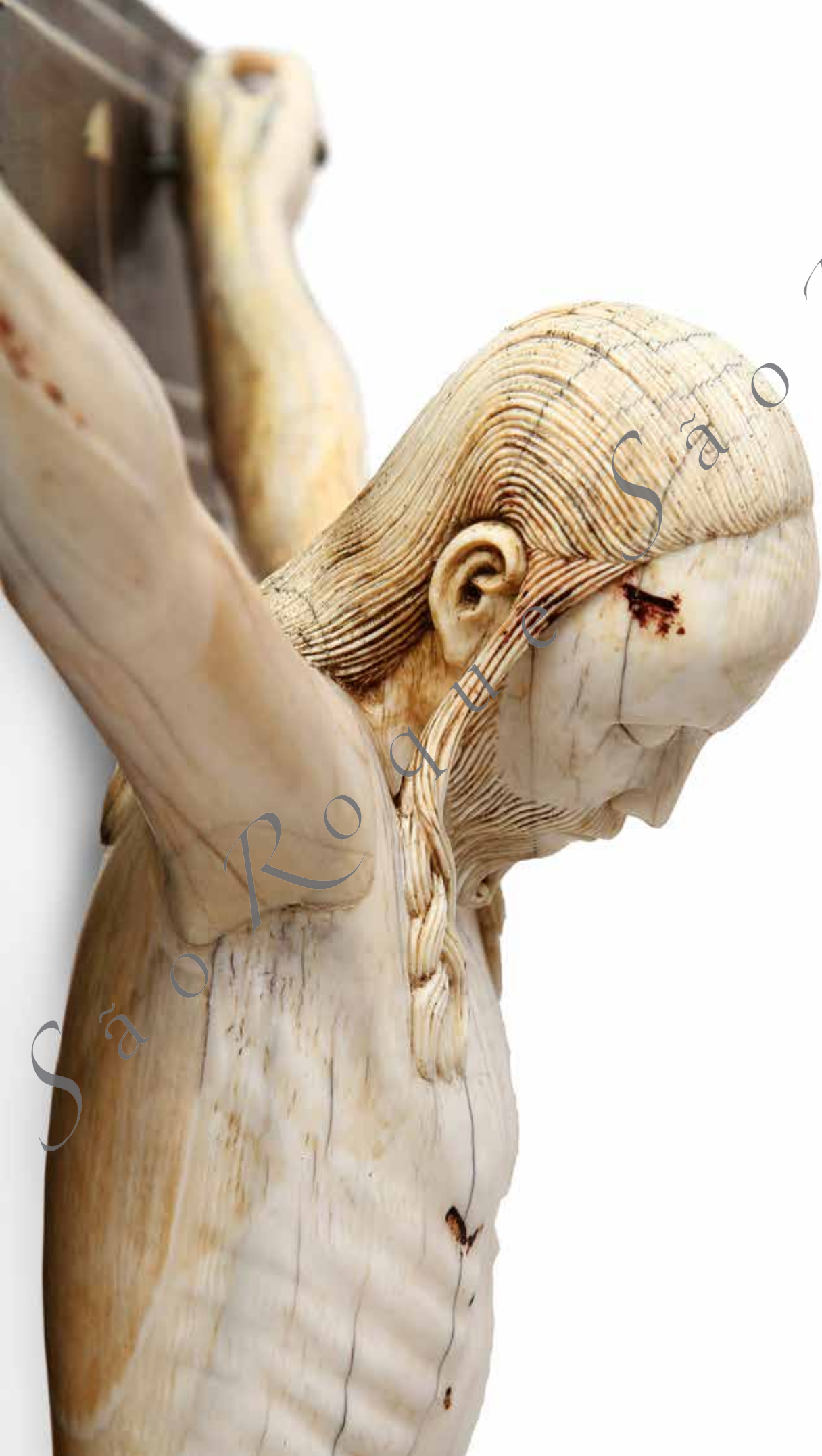
A Nippo-Portuguese (i.e. Japanese-Portuguese) carved ivory Crucified Christ from late 16th to early 17th centuries set on a wooden cross decorated with the symbols of the Passion.

The figure conveys a well-defined mystical expression and a certain emotional intensity. The carving offers great anatomical detail, with convincing veins and musculature while betraying specific characteristics which reveal a Nippo-Portuguese origin.

The head is bald in the frontal region with wide wavy loose hair covering the remaining skull falling to the back of the head, a traditional Japanese hairstyle, usually tied and bound in *chonmage* and mainly used by Edo-period shoguns and samurais. On each side of the face hangs a braided hair strand reminiscent of the *shimenawa*, (literally 'rolled rope') which, in the Shinto religion, symbolizes the border between mundane and sacred space, thus highlighting the divinity of Christ.

The oval-shaped face has a strong Japanese character, slightly triangular and highlighted by the hair and the large beard, marked by incised, parallel cuts, which develops into two faced curls. The Christ's forehead is high and rounded, while the half-closed eyes are large and almond-shaped with highly marked eyelids and thin elongated slits. The nose is well outlined with rounded and perfectly demarcated nostrils, the closed mouth is depicted with tight lips, while the ears are rendered with great anatomical care.

The inert, naked body of Christ, with well-defined ribs, exhibits a sore with blood dripping from his chest. It has a pleated, draped loincloth around its waist with side folds unlike the ones found in Chinese or even Sinhalese carved Crucified Christs, but similar to a Japanese example from the Asian Civilizations Museum in Singapore (2012–00383). The Christ's hands and feet, with perfect and well-defined fingers, are pierced with protruding nails.



São Roque



ayant servi au sacrifice et à porter l'éponge imprégnée de vinaigre, les dés avec lesquels les soldats tirèrent au sort la tunique du Christ et les trois clous utilisés pour Le crucifier.

La tête de la sculpture est flanquée, d'une part, du marteau utilisé pour clouer les mains et les pieds de Christ sur la croix et, l'autre part, de la tenaille de la Descente de Croix, représentée par le sculpteur sous la forme du chiffre huit, le chiffre parfait, le *hachi* japonais, sacré dans les religions orientales, y compris dans le Shintoïsme. Ce chiffre possède une valeur d'intermédiaire entre le cercle et le carré, entre la Terre et le Ciel, symbole d'équilibre, que l'on pourrait associer, dans le Christianisme, au Nouveau Testament qui annonce la prospérité et la béatitude d'un Monde Nouveau.

La Crucifixion, en tant que symbole de la Passion du Christ, est également utilisée sous un angle symboliste et animiste dans le Shintoïsme, dont la dimension spirituelle se développe autour des éléments naturels du Cosmos, lieu qui abrite les principales divinités (les *Kami*) : *Amaterasu-ōmikami*, la déesse du Soleil, et *Tsukuyomi-no-Mikoto*, le dieu de la Lune.

Sur le montant vertical de la Croix est posée une cartouche d'ivoire portant l'inscription « I.N.R.I. » bordée de fleurs de lys. Les trois angles restants de la croix sont soulignés par des plaquettes du même matériau décorées de fleurs de lotus – symbole de pureté et de perfection, elle est la fleur la plus sacrée du Japon. Le sculpteur les a ici représentées en leur associant, une fois de plus, le chiffre sacré de huit pétales. 🌸

En 1583, les Jésuites fondèrent une académie d'art local, où chrétiens et non chrétiens pouvaient s'exercer à la peinture et au travail du métal. Cette école, dénommée le « Séminaire des Peintres » est indissociablement liée au travail de la sculpture, et notamment sous la direction de Giovanni Niccolò (1603–1614), un jésuite napolitain, peintre, graveur et sculpteur. Les étudiants commencèrent par copier des modèles européens, mais développèrent assez vite un style propre. Si la majeure partie de leurs œuvres fut exportée vers l'Europe, certaines d'entre elles auraient appartenu à des Japonais convertis au Christianisme.

The rosewood cross, decorated with a running double-fillet in ivory, features several symbols allusive to the Passion of Christ inlaid in ivory, some depicted in a way reminiscent of Shinto symbols. We may observe the crown of thorns (braided), the column where Jesus was whipped, the cock that crowed after Peter's third denial of Jesus, the ladder used for the Deposition, the reeds used for sacrifice, and to hold the sponge with vinegar, dice with which the soldiers cast lots for Christ's seamless robe, and the three nails used for the Crucifixion.

Beside the head of the carved Christ we may see the hammer, used to nail Christ's hands and feet to the Cross, and the pincers for the Deposition, depicted in the shape of the roman numeral '8', which in Eastern religions, including Shinto, is considered a sacred number, the Japanese *hachi*. This numeral symbolises the mediation between the circle and the square, between Earth and Heaven, of balance, which in Christian thought corresponds to the New Testament, announcing the prosperity and the bliss of a New World.

Some symbols of the Passion of Christ are also used in Shinto, whose spiritual dimension develops around the natural elements of the Cosmos, the place where the main deities (*kamis*) may be found: *Amaterasu-ōmikami*, represented by the goddess of the Sun, and *Tsukiyomi-no-Mikoto*, the goddess of the Moon.

On the vertical arm of the Cross an ivory cartouche with the inscription "INRI" bordered by fleurs-de-lis is pinned. The three remaining ends are decorated with plaques of the same material carved with lotus flowers, symbols of purity and perfection and among the most sacred flowers of Japan, which the carver depicted as eight-petalled flowers. 🌸

Taking account of the creation by the Jesuits of a local art academy in 1583, where Christians and non-Christians would be trained in painting and metal work, sculpture became inseparable from this art school, called the 'Seminar of Painters', namely during the lifetime of Giovanni Niccolò (1603–1614), a Neapolitan Jesuit painter, engraver and sculptor. The students began by copying European models but soon developed a native style, and while most of the works were exported to Europe, many belonged in fact to Japanese Christian converts.



São Roque



055. FIGURE À DEUX VISAGES

Racine de Cryptoméria
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)
Haut. : 12,0 cm
F1009

055. NAMBAN DOUBLE-HEADED FIGURE

Cryptomeria root
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1603)
Height: 12.0 cm
F1009

Sculpture *Namban* à deux visages de la période Momoyama, taillée, en racine de cryptoméria. À visage double, on reconnaît d'un côté la figure d'un Jésuite, revêtu de son habit caractéristique – cape et soutane –, et, de l'autre, celle d'un commerçant portant une collerette. Partageant une même tête, ils regardent dans des directions opposées, ce qui suggère à la fois des conceptions du monde distinctes et une attitude antagonique. Les personnages ont tous deux les yeux bridés, à l'orientale, mais un nez large, comme on avait coutume de représenter les occidentaux. Ils diffèrent dans l'expression et la grimace de la bouche : alors que celle du missionnaire est à demi-fermée, indiquant une expression lourde de méfiance, le sourire du commerçant suggère inversement la joie, en référence à son métier qui soi-disant lui rapportait bénéfices et richesse.

Cette représentation à double face fait certainement allusion aux relations d'interdépendance, mais aussi de rivalité, entre les activités des commerçants portugais et les principes théoriques véhiculés par la mission jésuite au Japon pendant la période Momoyama. 🍷

Namban double-headed figure from the Momoyama period carved from the root of the Cryptomeria tree. Double-headed, on one side a Jesuit depicted with the traditional apparel of cloak and cassock, while on the other side we see a merchant with a ruffled collar or ruff. Carved with the same head, the two figures look in opposite directions, suggesting different conceptions of the world, antagonistic attitudes and dissimilar ways of reasoning. The eyes of both characters are slanted, with clear Asian features, and both have European-type broad noses, differing in their expressiveness, in the grimacing of their mouths: while the missionary's mouth is half-closed, with a heavy expression of distrust, the laughing merchant's mouth, on the contrary, suggests happiness and probably alludes to his business, which presumably means profit and wealth.

This two-fold depiction most probably alludes to the relations of interdependence, but also of antagonism, between the activities of the Portuguese merchants and the theoretical principles of Jesuit missionary practice in Japan during the Momoyama period. 🍷

Bibliographie : / Bibliography:

— MARTINS, Manuela d'Oliveira, CURVELO, Alexandra (coord.), *Encomendas Namban – Os portugueses no Japão da Idade Moderna* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2010.



Sã o Roque

— LE PORTUGAL DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

La disparition de Dom Sebastião (r. 1557–1578) lors de la bataille de Ksar El Kébir sans laisser de descendant entraîna en 1580 une crise de succession. Felipe II d'Espagne, parent légitime le plus proche du souverain, fut reconnu roi de Portugal par les Cortes de Tomar et prit le nom de Filipe I de Portugal (r. 1581–1598).

Durant la période que l'on désigna comme l'Union Ibérique (1580–1640), le nouvel empire ibérique occupait le territoire le plus vaste de l'Histoire, regroupant des domaines éparpillés aux quatre coins du monde. Toutefois, l'Empire Portugais connut un déclin économique considérable en raison des conflits espagnols avec l'Angleterre, la France et les Pays-Bas, qui remontaient à l'année 1568 et à la Guerre de Quatre-Vingts Ans. Après la défaite de l'Invincible Armada en 1588, on assista à une forte expansion du commerce maritime qui conduisit les Hollandais à transposer la lutte locale aux domaines espagnols d'outre-mer.

L'Empire Portugais, qui n'était pas autonome et reposait avant tout sur une occupation littorale, vulnérable à la conquête, représentait une cible facile – il perdit rapidement des territoires en Asie et au Brésil, tandis que ses comptoirs commerciaux de la côte occidentale africaine étaient menacés par des conflits.

À partir de 1630, sous le règne de Filipe III de Portugal (Felipe IV d'Espagne), le mécontentement ne cessa d'augmenter. Les nombreuses guerres menées au cours des années précédentes par la Maison de Habsbourg contre les Pays-Bas (Guerre de Trente Ans) et l'Angleterre par exemple, cause d'importantes pertes dans les domaines portugais, conduisirent en 1640 à la Restauration de l'Indépendance portugaise et à la réaffirmation de l'ancienne alliance luso-anglaise.

Après la Restauration, et en dépit de la récupération de certains des territoires perdus, l'Empire Portugais se retrouva diminué, ce qui entraîna naturellement une réduction du commerce avec l'Asie. Le Portugal se concentra alors sur ses domaines atlantiques, renforçant la liaison maritime et

commerciale entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Le Brésil devint la principale source de richesse du royaume, avec le sucre en produit-phare de l'économie portugaise.

Durant les premières décennies du XVIII^e siècle, l'or et les diamants suscitérent plusieurs expéditions brésiliennes organisées par les *Bandeirantes*. Le succès qu'ils rencontrèrent occasionna l'enrichissement de la couronne lusitane, qui percevait le cinquième de toutes les richesses extraites, et encouragea la colonisation et le développement du territoire brésilien.

Le Portugal connut alors une nouvelle période de grande prospérité, manifeste dans l'opulence extrême affichée sous le règne de Dom João V (r. 1706–1750) – roi absolu d'une monarchie fondée sur le caractère unique et suprême du pouvoir royal.

Les richesses qui arrivaient au royaume permirent au roi de s'entourer d'une cour qui comptait parmi les plus fastueuses d'Europe. Nous sont parvenues des descriptions de banquets 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. 🍷

— PORTUGAL ON 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 his 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. 🍷

056. CHOUETTE

Argenterie portugaise, XVII^e siècle

Haut. : 16,0 cm

Poids : 248,0 g

B260

Rare et original récipient en argent portugais du XVII^e siècle, conçu comme une sculpture à l'aspect naturaliste représentant une chouette. On ne connaît que très peu d'exemplaires de ce type, qui auraient été destinés à un usage religieux.

Il est constitué de deux parties : le couvercle, en forme de tête d'oiseau, et le réceptacle, figurant son corps, debout sur ses pattes, les ailes rabattues sur sa queue. Son bec est crochu et ses yeux sont incrustés d'une matière vitrée blanche et noire.

La décoration de cet objet présente de belles plumes ciselées, qui le recouvrent tout entier. Les pattes sont représentées avec beaucoup de réalisme.

Le corps de cette chouette renfermait des sphères de plomb, venant infirmer l'hypothèse de leur utilisation comme poids pour stabiliser les nappes d'autel.

La valeur et l'intérêt de cette pièce proviennent non seulement de sa richesse matérielle et artistique, mais aussi de sa rareté : on n'en connaît que huit autres présentant les mêmes caractéristiques. 🍷

En raison de leur singularité, ces pièces occupent une place de choix dans l'orfèvrerie portugaise du XVII^e siècle. Elles sont mentionnées pour la première fois en 1940, dans le catalogue d'orfèvrerie du Musée Machado de Castro qui fait référence à quatre chouettes appartenant au monastère de Santa Clara de Coimbra, répertoriées dans un inventaire de 1887 et qui auraient servi à « retenir les nappes d'autel ».

Un exemplaire de la collection du Commandant Ernesto de Vilhena fut choisi par Reynaldo dos Santos pour intégrer l'exposition de Paris en 1954, ainsi que celles de Londres et d'orfèvrerie portugaise et française à la Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, à Lisbonne, en 1955. Il considérait que la forme remarquable de cet objet, datant de l'époque baroque, en faisait l'une des pièces les plus significatives et originales de l'orfèvrerie et des arts décoratifs portugais du XVII^e siècle. Une pièce similaire est reproduite dans le livre de cet auteur, *Orfèvrerie portugaise dans les collections particulières*, et deux autres exemplaires, appartenant aux collections d'Eduardo Rangel et de Fernando Tavora, ont intégré l'exposition *Mai fleuri*, à Porto, en 1964.

056. OWL

Portuguese silver, 17th century

Height: 16.0 cm

Weight: 248.0 g

B260

A rare and extraordinary receptacle in 17th century Portuguese silver, crafted as a naturalistic sculpture representing an owl. There are very few other known examples of a piece of this kind, which would have been used during religious services.

It is comprised of two parts, namely the lid in the form of the head of the owl and the flask or vessel below crafted in the form of a bird standing on its feet with its wings overlapping over the tail. The beak is hooked and the eyes are a white vitreous material with black inlays.

The beautifully chased and engraved feathers covering the bird and culminating in the outstanding realism of the feet.

This owl can be filled with lead shot, which confirms the assentation that these pieces were probably used to weigh down altar cloths, for example.

The value of this exceptional and intriguing piece resides not only on the richness of the material and the skill and artistry of the silversmith, but also in the fact that there are only eight other pieces known, with similar characteristics. 🍷

Because of their rarity, these pieces occupy the highest echelons of 17th century Portuguese silversmithing. The first reference can be found in 1940 in the catalogue of the jewellery in the Machado de Castro Museum, which mentions the four owls from the monastery of Santa Clara of Coimbra, referring to an inventory of 1887, serving 'to secure the altar cloths'.

An owl from the collection of Comandante Ernesto de Vilhena was chosen by Reynaldo dos Santos to feature in the Paris Exhibition and 'Portuguese Art in London', both in 1954, and in the 'Jewellery of Portugal and France' at the Ricardo Espirito Santos Foundation in 1955. This author considers that the owl should be treated as one of the most original pieces of the work of the Portuguese silversmiths of the 17th



century, where the form dominates the conception and execution of later works. For him, this piece is from the heart of the Baroque era, an era that is considered to be the most significant and original in the world of Portuguese decorative arts and craftsmanship. This piece is reproduced in a book by the same writer and co-authored with Irene Quilho, 'Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares' (Portuguese Jewellery in Private Collections) where it is described as 'A small vessel in the form of a screech owl'.

In 1964 two new pieces, from the collections of Eduardo Rangel and Fernando Távora were exhibited in 'Maio Florido', in Oporto.

Bibliographie: / Bibliography:

- CORREIA, Vergílio (Direcc.), *Catálogo – Guia do Museu Machado de Castro – Secção de Ourivesaria Coimbra*, Coimbra Editora, 1940, p. 25.
- FERRÃO, Bernardo, *Exposição de Ourivesaria – Maio Florido*, Lisboa, SNI, 1964, cat. n.º 77–79.
- SANTOS, Reynaldo, *Exposição de Arte Portuguesa em Londres (800 – 1800)*, Royal Academy of Arts, Outubro de 1955 a Março de 1956, Lisboa 1957, pp. 30–31.
- SANTOS, Reynaldo, COUTO, João, POSSOLLO, Guilherme (Direcc.), *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa, F.R.E.S.S.*, 1955.
- SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa, nas Coleções Particulares*, Lisboa, 1971, pp. 216–217
- *Inventário da Coleção Museu Nacional de Machado de Castro – Ourivesaria sécs. XVI e XVII*, IPM, 1992.

057. AIGUIÈRE ET PLATEAU

Argenterie portugaise, XVIII^e siècle
 Poinçon de la communauté de Lisbonne (1720–1750)
 Poinçon d'orfèvre de Manuel Roque Ferrão (1720–1770)
 Aiguière, haut. : 24,5 cm
 Plateau, diam. : 33,5 cm
 Poids : 1545,0 g
 Ancienne collection du Comte de Castro e Solla
 B226

Aiguière et plateau en argent portugais, ouvrage de la première moitié du XVIII^e siècle, selon le modèle de l'orfèvre Luis Goncalves (vers 1551). L'aiguière a un corps lisse, en forme de balustr, avec une embouchure large terminée en bec. L'anse, dans le style rocaille, dessine un « S » inversé s'achevant par deux volutes.

Le plateau, au rebord relevé, comporte un centre circulaire délimité par une bordure en relief dans lequel vient s'encaster l'aiguière.

Soulignons les proportions étonnantes de ces pièces, qui s'inspirent de modèles anciens au dessin simple. Il s'agit d'un ouvrage de l'important orfèvre de Lisbonne, Manuel Roque Ferrão. 🍷

Ce modèle d'aiguière et plateau, d'influence italo-germanique, fut extrêmement convoité aux XVI^e et XVII^e siècles, 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 XVI^e siècle, pendant le règne de Dom João III, jusqu'au milieu du XVIII^e, pendant celui de Dom José.

Exemplaires identiques : / Identical examples:

- A la Chapelle Royale de l'Université de Coimbra. Ouvrage de l'orfèvre Luis Goncalves, vers 1551, portant la marque des Armes Royales, inclus dans l'Exposition d'Orfèvrerie Portugaise et Française, à la Fondation Ricardo Espirito Santo Silva, 1955, fig. 37.
 In the Royal Chapel at Coimbra University (the work of Luis Goncalves mentioned above, c 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).
- Dans le fonds du Musée Régional de l'Abade de Baçal, à Bragança, portant les armes épiscopales de Frei João da Cruz.
 In the Museum of Abade de Baçal, in Bragança, bearing the episcopal Arms of Frei João da Cruz.
- Dans le fonds de la cathédrale d'Angra do Heroísmo aux Açores.
 In the Cathedral of Angra de Heroismo, in the Azores.
- Un exemplaire identique, provenant de la collection de Dom Pedro Coutinho, a été vendu par Sotheby's le 30 octobre 2008, lot 177.
 An identical example from the collection of Dom Pedro Coutinho was sold at Sotheby's 30th October 2008, lot 177.
- ALMEIDA, Fernando Moitinho, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, L24 et L249.

Certificat d'authenticité : / Certificate of Authenticity

- Sofia Ruival et /and Henrique Braga.

057. A EWER AND BASIN SET

Portuguese silver, 18th century
 Lisbon assay mark (1720–1750)
 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
 Former collection of the Count of Castro e Solla
 B226

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.

São Roque



— PLATS À GODRONS

Les plats à godrons, pourvus habituellement de godrons larges, apparaissent à la fin du XVI^e, début du XVII^e siècle, et sont fabriqués jusqu'aux premières décennies du XVIII^e, sous le règne de Dom Pedro II (1683–1706).

Ils sont inspirés d'anciens modèles romains et leur principe esthétique repose sur le jeu de surfaces lisses rythmiquement marquées par les godrons, selon l'un des deux courants artistiques en vigueur à l'époque qui favorisait la forme – contrairement à l'autre tendance où primait l'abondance et l'exubérance baroque des ornements.

La beauté de ces plats réside dans leur forme marquée, sobre et lisse, alliée au jeu des volumes mis en valeur par les reflets lumineux des godrons concaves. Ces pièces, dotées d'une grande dignité plastique, rendent inutile toute ornementation qui ne ferait qu'estomper ou dissimuler la pureté de leur contour.

Ce motif existe sur d'autres objets, comme des écuelles, des tasses ou des bassines pour se laver les mains – des

pièces toutes dépourvues d'ornements afin de rehausser leur sobre beauté plastique et l'irradiation de la lumière sur l'argent, d'où se dégage une singulière magnificence. 🍷

— 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. 🍷

058. PLAT À GODRONS

Argenterie portugaise, transition XVII^e – XVIII^e siècle
 Non poinçonné
 Diam. : 37,0 cm
 Poids : 828,0 g
 B244

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 taster-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 Dona 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.

058. SALVER

Portuguese silver, 17th – 18th century
 Unmarked
 Diam.: 37.0 cm
 Weight: 828.0 g
 B244

Gadrooned Portuguese silver salver.

The twenty spiraled segments centred by a plain circular roundel within a ribbed rim. Light hammered decoration.

This type of spiraled segment salvers are particularly rare within the group of surviving pieces of this period. 🍷

The legal obligation to hallmarking silver and gold artifacts is reintroduced in Portugal during the reign of D. Pedro II (Regent 1668–1683 / Reigned 1683–1706), following approximately 100 years of Habsburg Monarchs on the Portuguese throne and the ensuing Independence Wars. This legal requirement was implemented gradually throughout the country, what explains the fact that many pieces of the period do not present either maker or city marks, as it is the case with the present salver.

Exemplaires identiques : / *Identical examples :*

— 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 : / *Certificate of Authenticity*

— Sofia Ruival et /and Henrique Braga.

059. PLAT À GODRONS

Argenterie portugaise, transition XVII^e – XVIII^e 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

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. 🍷

059. SALVER

Portuguese silver, 17th – 18th century
Oporto City Mark
Unidentified Makers Mark A/VR
Diam.: 34.0 cm
Weight: 541.0 g
B200

Gadrooned Portuguese silver salver.
The twenty-six reverse grooved equal sized sections centered by a circular raised plain roundel framed by a ribbed rim. 🍷

Bibliographie : / Bibliography:

— ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, p. 8, p. 195.

Certificat d'authenticité : / Certificate of Authenticity

— Sofia Ruival et /and Henrique Braga.



São Roque

060. PLAT À GODRONS

Argenterie portugaise, transition XVII^e – XVIII^e siècle
Poinçon de la communauté de Santarém
Poinçon d'orfèvre AM
Diam. : 27,5 cm
Poids : 337,0 g
B201

Plat en argent portugais, orné de quatorze godrons cannelés et disposés autour du centre.

Le médaillon central est lisse et repoussé, entouré d'un pourtour convexe. Il porte le monogramme de son propriétaire, SVR^o, gravé en son centre. 🍷

060. SALVER

Portuguese silver, 17th – 18th century
Santarém City Mark
Makers Mark AM
Diam.: 27.5 cm
Weight: 337.0 g
B201

Gadrooned Portuguese silver salver.

The fourteen sharply reverse grooved equal sized sections surrounding a circular raised roundel framed by a ribbed rim. Engraved ownership mark SVR^o. 🍷

Bibliographie : / Bibliography:

— ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, S1, S26.

Certificat d'authenticité : / Certificate of Authenticity

— Sofia Ruival et /and Henrique Braga.



— 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 XVII^e 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 XVI^e et XVII^e 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 XVII^e 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 XX^e 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 XVII^e 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 XVII^e 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 XVII^e 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. 🍷

Bibliographie :

- MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *O Exótico nunca está em casa? A China na Faiança e no Azulejo Portugueses (séculos XVII-XVIII)*, MNAZ, 2007.
- MONCADA, Miguel Cabral de, *Faiança Portuguesa, Séc. XVI a Séc. XVIII*, Scribe – Produção Culturais, Lda.
- CALADO, Rafael Salinas, *Aspectos da Faiança Portuguesa do Século XVII e alguns Antecedentes Históricos*, in *Faiança Portuguesa de 1600 a 1660*, Lisbonne, Ministère des Affaires étrangères et Amsterdam, Lisbonne/Amsterdam, 1987.
- PORFÍRIO, José Luís Gordo (coord.), *As Grandes Coleções: Museu Nacional de Arte Antiga*, Musée National d'Art Ancien, Lisbonne, Edições Inapa, 1999.
- BAUCHE, Ulrich, *Lissabon – Hamburg Fayenceimport Für Den Norden*, Hambourg, Museum Für Kunst Und Gewerbe, 1996.

— PORTUGUESE FAIENCE

The Portuguese ceramic tradition is deeply rooted in its Roman, Visigothic and Islamic ancestry and particularly well documented from the 13th century onwards. However it is not until the 16th century that a considerable increase in production is noticeable in Portugal, most certainly related to the progresses made in ceramic manufacturing techniques encouraged by the development of new aesthetic concepts and wider market demands. The adoption and widespread use of tin-white glaze was also undoubtedly a major factor in the promotion of a flourishing ceramic production of both decorative and utilitarian pieces as well as of tiles.

It is also impossible to ignore the undeniable impact that a growing wealthy merchant class, rivalling in taste and social ambition with the old aristocratic and religious elites, had on the improvement of Portuguese faience artistic qualities and on the significant evolution of the production, associated to rapidly emerging markets and newly developed export networks.

During the first half of the 17th century Portuguese faience is characterised by an unambiguous and autonomous production, sustained not only by the quality and fineness of the paste, but also by the purity of the glazes and the sharpness of the blue pigment as well as the decorative innovations introduced, following clear eastern influenced themes that preceded by several decades other stylistically similar European productions.

The Portuguese overseas expansion towards the East and the privileged trading relations that ensued, turned Lisbon into the main European trading outpost for exotic goods, amongst which the much admired and highly valued Chinese porcelain objects, that were then exported throughout Europe. Chinese porcelain however, was an expensive commodity only affordable to the wealthiest, a fact that encouraged the Portuguese potters to perfect a similar looking product that could be manufactured in large quantity but at a much lower cost. The first hand knowledge of Ming Dynasty porcelain pieces, especially the ones produced during the reign of

Emperor Wanli (1573–1620), widely available in Lisbon, was certainly a factor favourable to the development of these innovative ceramics that adapted and reinterpreted their eastern prototypes.

The excellent technical quality of this renewed production, its exoticism and certainly its novelty value, as well as the reasonable cost, considerably lower than that of the competing Italian Maiolica, explain the immediate success achieved internationally.

Exceptional examples of early 17th century pieces can be found in some numbers in Northern European museum collections, attesting to the popularity of the Portuguese produced faience in the international markets of that period. Evidence also suggests that in Portugal faience was less predominantly consumed than in the rest of Europe especially so in relation to the Northern and Baltic countries. This fact can be explained by the fact that the Portuguese elites favoured the more exclusive and expensive but widely available Chinese porcelain, that they commissioned in large quantities and often personalised with heraldic insignia or monograms, a detail that in faience pieces tend to be of German or Dutch origin.

The establishment of the Dutch East India Company (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie V.O.C.*) in 1602 afforded a wider awareness of luxurious and expensive Chinese porcelain prototypes, which became equally available to northern European markets, thus promoting and encouraging a heightened demand for stylistically comparable but less expensive products. The cost as well as the increasing market demand for Chinese porcelain, never fully satisfied by the offer, were undoubtedly important factors in the success of the Portuguese faience production and exporting.

The Hanseatic League, the commercial and defensive confederation of merchant guilds and market towns that dominated Baltic trade, less familiarised with Chinese porcelain but keen on the new and exotic decorative languages that matched the allusions to faraway lands to European erudite references closer to every day needs, also sourced in

Lisbon for a hybrid but original product that privileged creative freedom.

By the second half of the century however, boosted by the increasing costs of importing faience from Lisbon, a city geographically in the periphery of Central Europe, competing production centres started to emerge and develop in Holland, particularly in the city of Delft. The ready availability of this cheaper product would kick-start the decline of the Lisbon potteries that would ultimately drive them to closure.

Records referring to the existence of considerable numbers of potteries in central Lisbon during the 16th and 17th centuries are abundant. Most of these potteries however would be destroyed in the great earthquake that hit the city in 1755, a fact that erased most of the physical evidence of earlier productions and explains the, until recently, deeply rooted and widespread belief that the blue and white decorated faience pieces held in northern European museum collections, originated from local production centres and were thus known as Hamburg Faience.

It will be Luís Keil, a curator at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon that, in the early 20th century, will focus on the systematic study of the so-called Hamburg Faience. Applying newly available scientific techniques based on the analysis of pastes, glazes and pigments as well as developing a comparative study of decorative characteristics, Keil argued for the first time that these pieces originated from Lisbon workshops rather than from their Northern European counterparts. After approximately 300 years it was finally

confirmed that the 17th century Portuguese potters were producing for the powerful hanseatic centres that imported large quantities of faience from Lisbon via Portuguese merchant Jews in Hamburg or directly through their own agents in Lisbon.

Archaeological excavation projects in Amsterdam in 1982, specifically in the Vlooyenburch area of the city, settled by immigrant Portuguese Jews in the early 17th century, have also revealed large quantities of Portuguese faience fragments.

Highly admired, Portuguese faience is abundant throughout Europe and worldwide, namely in the United States, in areas of Portuguese or Spanish settlement. In Japan a Portuguese bowl was also described in the estate inventory of a samurai warrior. 🍷

Bibliography:

- MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *O Exótico nunca está em casa? A China na Faiança e no Azulejo Portugueses (séculos XVII-XVIII)*, MNAZ, 2007.
- MONCADA, Miguel Cabral de, *Faiança Portuguesa, Séc. XVI a Séc. XVIII*, Scribe – Produção Culturais, Lda.
- CALADO, Rafael Salinas, *Aspectos da Faiança Portuguesa do Século XVII e alguns Antecedentes Históricos*, in *Faiança Portuguesa de 1600 a 1660*, Lisbon, Ministries of Foreign Affairs and Amsterdam, Lisbon/Amsterdam, 1987.
- PORFÍRIO, José Luís Gordo (coord.), *As Grandes Coleções: Museu Nacional de Arte Antiga*, National Museum of Ancient Art, Lisbon, Edições Inapa, 1999.
- BAUCHE, Ulrich, *Lissabon – Hamburg Fayenceimport Für Den Norden*, Hambourg, Museum Für Kunst Und Gewerbe, 1996.



061. GRAND PLAT

Faïence portugaise
Lisbonne, 1620–1640
Diam. : 35,0 cm
Ancienne collection António Capucho
C574

Rare plat en faïence portugaise du deuxième quart du XVII^e siècle, à bassin profond et aile relevée, recouvert d'émail blanc avec décor peint en bleu de cobalt.

Le bassin est entièrement occupé par la figure imposante d'un gentilhomme portugais vêtu d'un pourpoint, d'une veste nouée par une ceinture lâche, de hauts-de-chausses et de bas attachés par un ruban, d'un chapeau à bord large garni de plumes, un fusil sur l'épaule et une rapière à la ceinture. Il est entouré d'un paysage exotique composé d'une balustrade, d'un petit rocher et d'un pêcher en fleur, entre autres éléments floraux.

L'aile suit le modèle de la porcelaine chinoise Kraak de la période Wanli, avec six registres encadrés par des virgules et remplis d'exubérantes feuilles d'acanthe, alternant avec des motifs d'enroulements ornés d'une perle au centre et d'une grenade à la base. Ces ornements évoquent les bandes verticales de fleurs de grenadier ou les colonnettes d'entrelacs à sceaux suspendus que l'on trouve sur les plats Kraak.

L'influence de la porcelaine chinoise a donné naissance à l'ornementation la plus importante et emblématique de la faïence portugaise du XVII^e siècle. Le signe distinctif des plats de cette époque figure sur l'aile de ces objets dont la décoration est directement inspirée des porcelaines Wanli. Toutefois, il ne s'agit pas de copies fidèles ni de contrefaçons, mais plutôt d'interprétations du potier, pleines de créativité.

Cette pièce est reproduite sur la couverture du livre *Céramique portugaise et autres études* de José Queirós, publié en 2002. 🍷

061. LARGE PLATE

Portuguese faience
Lisbon, 1620v1640
Diam.: 35.0 cm
Former collection António Capucho
C574

A rare deep Portuguese faience plate dating from the second quarter of the 17th century, with a plain raised rim and glazed in a white tin oxide over painted in cobalt blue pigment.

The plate bottom is totally filled with the imposing figure of a Portuguese nobleman wearing a doublet and shirt tied by a loose ended belt, ribbon held trousers and stockings, wide brimmed hat adorned with plumes, and carrying an over the shoulder rifle and a long sword that hangs from the belt. The figure walks with determination in an exotic landscape with a wooden fence, rocks, a blossoming tree and other floral elements.

The rim follows and adapts a Wanli period (1572–1620) Kraak porcelain decorative model, with six rounded cartouches defined by commas and filled with exuberant acanthus leaves that alternate with pearl centred scrolls and pomegranate motifs.

Decoration influenced by Chinese porcelain models is the most important and distinctive characteristic of Portuguese 17th century faience plates, their main feature being the plate rims decorative scheme in a manner derived from the readily available and easily recognizable Wanli models but interpreted freely and creatively by the Portuguese potters rather than copied.

This plate is depicted on the cover of the book *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos* by José Queirós, published in 2002. 🍷

Bibliographie : / Bibliography:

— QUEIRÓS, José, *Cerâmica Portuguesa e Outros Estudos*, Editorial Presença, Lisbonne, 2002, p. 35.

— *Céramique du Portugal du XVI^e au XX^e siècle*, Musée Arian Genève, Lisbonne, 2004, cat. p. 78, f. 27.





062. GRAND PLAT

Faïence portugaise
Lisbonne, 1640–1650
Diam. : 37,5 cm
C504

Grand plat en faïence portugaise de la première moitié du XVII^e siècle, inspirée de la porcelaine chinoise Kraak et appartenant à la période Wanli de l'ère Ming, est peu creusé et a une aile inclinée. Elle est revêtue d'un émail blanc et est peinte d'un bleu de cobalt et d'un violet de manganèse.

Le fond présente un paysage d'influence orientale où apparaît un daim à côté d'une petite barrière et d'une végétation exotique exubérante.

Le rebord est constitué de huit réserves décorées alternant fruits géminés aux pieds épineux et des feuilles d'armoïse avec des cordons enroulés, séparées par des colonnettes formées par des boucles avec des sceaux suspendus. L'envers du rebord est garni de sept réserves composées de feuilles de palmiers et séparées de traits verticaux.

Dans la culture asiatique, le daim est un animal symbolisant la longévité. Seul animal capable de trouver le champignon sacré de l'immortalité (*linzhi*), il symbolise la prospérité. Si dans la culture chinoise, le daim avait une signification mythologique et poétique, pour le céramiste portugais, ce motif n'avait qu'une valeur ornementale. 🍄

062. LARGE PLATE

Portuguese faience
Lisbon, 1640–1650
Diam.: 37.5 cm
C504

A handsome large white glazed shallow plate of raised rim, dating from the first half of the 17th century. The cobalt blue and manganese decoration clearly inspired by Kraak porcelain examples dating from the Wanli period (1572–1620).

The bottom delicately painted with an oriental inspired landscape, with a deer sitting by a fence surrounded by exuberant exotic vegetation. The rim is divided into eight sections that alternate depictions of thorny branched fruits with ribbon coiled Artemisia leaves, interspersed with loops and suspended seals within vertically placed segments. 🍄

Pièce similaire citée dans : / Similar piece cited in:

— MATOS, Maria Antónia Pinto de, MONTEIRO, João Pedro, *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII* (Cat.), Lisboa, Electa 94, 1994, p.109.



São

Coque



063. GRAND PLAT

Faïence portugaise
Lisbonne, 1640–1650
Diam. : 37,5 cm
Ancienne collection J.M.J.
C503

Ce grand plat présente un creux peu accentué et une aile inclinée. Émaillée avec du bleu de cobalt sur fond blanc, cette faïence portugaise date de la première moitié du XVII^e siècle et s'avère largement inspirée de la porcelaine de Chine appartenant à la période Wanli durant le dynastie Ming.

Le fond possède une décoration très garnie. Dans un exubérant paysage exotique, on distingue un grand sanglier sur un rocher et une sapèque (l'un des huit objets précieux chinois, symbolisant la richesse), une petite rambarde, au fond, un corps de ferme et une église. L'aile possède six réserves avec deux demi-cercles et des feuilles de palmiers, séparées par des traits verticaux. 🍷

063. LARGE PLATE

Portuguese faience
Lisbon, 1640–1650
Diam.: 37.5 cm
Former collection J.M.J.
C503

Large Portuguese faience shallow plate dating from the first half of the 17th century, glazed in a white tin oxide with cobalt blue decoration inspired by Ming porcelain plates from the Wanli period (1572–1620).

The plate bottom is filled by dense exotic and exuberant decoration from which emerges a large boar standing on a rock, having nearby the Chinese symbol associated with wealth, and surrounded by branches, blossoming chrysanthemums, a balustrade and, on the horizon, various buildings and a church. The rim, inspired by Wanli period Kraak plates, is segmented into eight sections alternating depictions of twined fruits and ribbon coiled Artemisia leaves, interspersed with loops and suspended seals framed by vertical columns. 🍷

Pièce similaire citée dans : / Similar piece cited in:

— MATOS, Maria Antónia Pinto de, MONTEIRO, João Pedro, *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII* (Cat.), Lisbonne, Electa 94, 1994, p.107.



São Paulo



064. PAIRE DE POTS À PHARMACIE, DIT « MANGA »

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630–1640
Diam. : 27,5 cm
Ancienne collection A. Miranda
C577

Rare paire d'albarelles de grande dimension et de forme cylindrique concave, avec un décor en bleu de cobalt sur émail blanc stannifère.

Ils présentent un décor identique et fantaisiste dans le goût oriental, avec des animaux, des rochers et de la végétation, qui s'organise sur deux niveaux. Sur la partie supérieure, des balcons interrompus par des entrelacs agrémentés de roues de la loi, symbole bouddhiste de Bon Augure, de la Loi Souveraine et de l'Autorité, reflet de l'interprétation par les potiers portugais des rochers typiques de la porcelaine chinoise. Ces éléments sont entourés par de la végétation : trois arbres et des fleurs, dont se détache un palmier, symbole d'immortalité. Dans le ciel, des coups de pinceau naïfs apportent de la profondeur et du mouvement à la composition.

Sur la partie inférieure, on retrouve les balcons, les rochers et la végétation, avec d'élegantes fleurs, comme des marguerites, des armoises et des camélias, ainsi qu'un pêcher chargé de fruits. Un couple de lièvres (symbole de fertilité), un daim (de longévité) et un bouc magnifiquement représenté (symbole de prospérité, bonne fortune et paix) se promènent dans ce paysage abondant.

Cette composition monochrome traduit le savoirfaire de l'artiste, par les différentes densités du pigment qui lui confèrent mouvement et profondeur, formant un ensemble pictural d'une minutieuse beauté.

Sur le col, une frise d'entrelacs baroques enserrée par des filets bleu de cobalt.

Ce magnifique décor, la fine glaçure stannifère et la qualité de l'argile sont d'autant plus impressionnants qu'il s'agit d'une paire. Soulignons la grande profusion décorative, dans le goût islamique. Cependant, les éléments symboliques, apanage de la porcelaine de Chine, ne deviennent que purement décoratifs lorsqu'ils sont représentés sur la faïence portugaise, comme sur la pièce décrite ci-dessus. 🌟

064. PAIR OF APOTHECARY JARS

Portuguese faience
Lisbon, 1630–1640
Height: 27.5 cm
Former collection A. Miranda
C577

Exquisite pair of large, gently concave cylindrical apothecary jars, with cobalt blue painted decoration on a tin white underglazed ground.

The decorative scheme of both jars follows an identical, albeit imagined, Chinese inspired language with animals, rocky outcrops and vegetation, on two separate levels. On the upper level, balustrades interspersed by the Chinese Buddhist Wheel of the Law – symbolic of Good Luck, Law and Authority – reflecting the Portuguese potters interpretation of the outcrops so prevalent in Chinese porcelain decoration, are surrounded by foliage, trees and flowers, with an evidenced palm tree, symbol of immortality. In the sky the rather candid brushstrokes give the composition depth and movement.

In the lower part the repetition of identical balustrades, rocky outcrops and vegetal elements with the addition of elegant daisies, artemisias and camellias as well as a bearing fruit peach tree. A couple of hares, symbol of fertility, a deer, symbolising longevity, and a goat alluding to prosperity, good luck and peace, inhabit this exuberant imagined landscape.

On the shoulder cobalt blue baroque scroll motifs within filleted borders.

These profusely decorated pieces, undoubtedly influenced by an Islamic decorative model do often reinterpret symbols common to Chinese porcelain, which in Portuguese produced faience acquire a purely decorative function.

The virtuosity of the artist can be discerned by the games of light and shade, and the subtle densities of pigment that give the composition its depth with great pictorial detail and quality.

Beyond their exceptional decoration, the fineness of the clay and the quality of the glaze it is essential to highlight the rare fact that these apothecary jars survive as a pair. 🌟



065. POT À PHARMACIE, DIT « MANGA »

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630–1640
Diam. : 27,0 cm
Ancienne collection A. Miranda
C583

Albarelle de forme circulaire légèrement concave, col bas et rebord retourné, décoré de bleu de cobalt et jaune antimoine sur émail blanc.

La panse est ornée d'un décor dans le goût oriental, composé d'une végétation abondante de branchages stylisés, de pins et de saules pleureurs, ainsi que de fleurs de pruniers et pivoines. Sur la moitié inférieure de la composition, un ornement dentelé formé de triangles juxtaposés aux sommets reliés par des arcs, à la manière d'une guirlande, et abritant des bouquets stylisés de pivoines et de fleurs de pruniers.

Sur la partie supérieure du corps se détache un cartouche circulaire aux tons moutarde avec l'inscription de la Croix de l'Ordre d'Aviz. Le col et la base sont agrémentés d'un filet jaune et bleu.

L'exubérance du décor traduit l'*horror vacui* caractéristique de l'influence islamique.

La couleur jaune, très rarement utilisée sur la faïence de l'époque, qui est presque toujours bleue et blanche –, rehausse l'importance de cette pièce faite sur commande pour un couvent de l'Ordre d'Aviz.

On décèle l'influence de la Renaissance italienne non seulement dans le décor, mais aussi sur les typologies et les modèles, comme c'est le cas des pots à canons qui descendent directement de l'albarello de la majolique. Outre la forme, la couleur jaune est certainement due à l'influence italienne.

L'Ordre de Saint-Benoît d'Aviz ou simplement Ordre d'Aviz (initialement appelé « Milice d'Évora » ou « Milice des Frères d'Évora ») était à l'origine un ordre religieux militaire de chevaliers portugais, probablement originaire de Castille, une branche de l'Ordre de Calatrava, bien que de nombreux historiens affirment qu'il fut créé au Portugal au XIII^e siècle par Afonso Henriques. 🌿

065. APOTHECARY JAR

Portuguese faience
Lisbon, 1630–1640
Height: 27.0 cm
Former collection A. Miranda
C583

Large cylindrical apothecary jar with gentle concaving towards the middle, sitting on a raised base. The short neck is topped by a moderately flaring rim. The tin white underglaze is decorated in cobalt blue and antimony yellow pigments.

The decorative scheme follows an oriental model of dense vegetation and stylized branches with pines and willows, plum flowers and peonies. The lower part of the body is encircled by arched inverted triangles, suggesting a garland, framing stylized bouquets of peonies and plum flowers.

On the upper body, at shoulder height, a circular mustard coloured roundel with the insignia of the Portuguese Military Order of the Knights of Aviz, the Cross of Aviz. A thin yellow band within blue filleting encircles the neck and the base.

The exuberant decoration reflects the *horror vacui*, the disliking of empty spaces, so characteristic of the Islamic tradition and so clearly represented in this piece. 🌿

Pièce similaire citée dans : / Similar piece cited in:

— MATOS, Maria Antónia Pinto de, MONTEIRO, João Pedro, *A Influência Oriental na Cerâmica Portuguesa do Século XVII* (Cat.), Lisbonne, Electa 94, 1994, p.10.



066. POT À PHARMACIE, DIT « MANGA »

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630–1640
Diam. : 28,7 cm
Ancienne collection A. Miranda
C586

Rare pot canon de pharmacie en faïence portugaise du XVII^e 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. 🌿

066. APOTHECARY JAR

Portuguese faience
Lisbon, 1630–1640
Height: 28.7 cm
Former collection A. Miranda
C586

Superb and unusually large wheel thrown 17th century Portuguese faience apothecary jar of moderately 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 white tin underglaze.

The body profusely decorated with exotic and exuberant 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 language 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 for 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. 🌿





067. PAIRE DE POTS À PHARMACIE, DIT « MANGAS »

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630–1650
Diam. : 19,0 cm
Ancienne collection A. Miranda
C579

Paire d'albanelles de forme cylindrique, concaves, avec décor bleu de cobalt sur émail blanc stannifère.

Tous deux présentent un cartouche rectangulaire et oblique portant l'inscription « CONF.HAMEHC.S » qui se détache de l'ensemble du décor.

L'une exhibe un paysage oriental, avec un balcon au milieu des rochers. S'y découpent deux grandes branches de chrysanthèmes en fleur et, sur le col, une frise composée de feuilles d'acanthe et de petits demi-cercles juxtaposés.

Le décor de l'autre est plus resserré, rappelant une estampe. Il est formé par l'entrelacement de tiges portant des feuilles d'acanthe et des fleurs de lotus et dénotant l'influence de la majolique italienne. Audessous de du col une frise composée de triangles contenant les têtes d'un sceptre. 🍷

067. PAIR OF APOTHECARY JARS

Portuguese faience
Lisbon, 1630–1650
Height: 19.0 cm
Former collection A. Miranda
C579

Pair of cylindrical Portuguese faience apothecary jars, with strong concaving towards the centre of the body. Cobalt blue painted decoration over tin white underglaze.

On both jars a rectangular cartouche inscribed 'CONF.HAMEHC.S', within differing decoration fields. An oriental landscape with a balustrade amongst rocky outcrops and two blossoming chrysanthemums, a band of acanthus leaves and concentric crescents encircling the neck on one jar, while on the other much denser and more patterned motifs of scrolled branches, acanthus leaves and lotus flowers clearly derived from Italian Maiolica.

The neck encircled in a band of triangles and ruyi motifs. 🍷



068. POT À PHARMACIE, DIT « MANGA »

Faïence portugaise
Lisbonne, 1660–1670
Diam. : 23,0 cm
Ancienne collection J.M.J.
C441

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 délimitées par des filets en violet de manganèse. 🍷

068. APOTHECARY JAR

Portuguese faience
Lisbon, 1660–1670
Height: 23.0 cm
Former collection J.M.J.
C441

Elegant cylindrical Portuguese faience 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. 🍷



069. BOUTEILLE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630–1640
Diam. : 26,5 × 12,0 × 12,0 cm
Ancienne collection J.M.J.
C500

Cette bouteille en faïence, recouverte d'émail blanc et peinte en bleu de cobalt, présente quatre faces décorées d'éléments végétaux d'influence orientale.

De forme rectangulaire et cintrée dans sa partie haute, chaque surface est animée par un chrysanthème à deux fleurs entouré d'un tapis de feuilles stylisées. Son col est décoré de feuilles d'acanthe qui lui confèrent un aspect plus baroque. L'ensemble est finement décliné en diverses nuances de bleu sur émail blanc qui lui donnent un effet très savoureux.

Le format de cette pièce trouve son origine dans les bouteilles européennes en verre soufflé dont la forme parallélépipédique rectangulaire permettait de transporter plus facilement les boissons alcoolisées commodément rangées dans des boîtes en bois. On trouve ce modèle également dans les bouteilles de porcelaine chinoise et dans la laque japonaise qui servait à conserver le saké.

Plusieurs exemplaires sont conservés dans des musées comme le Museu Nacional de Arte Antiga, la Fundação Medeiros e Almeida, la Fundação Oriente (bouteille Vilas Boas et Faria) et le British Museum. Imitant les motifs floraux et les symboles de la porcelaine chinoise, adaptés aux contraintes de la forme particulière de la bouteille, le céramiste portugais crée ici un style propre, étonnant et plein de fantaisie qui lui confère un caractère unique aussi bien dans sa forme que dans sa décoration.

Un décor orientalisant associé à des motifs européens, comme la feuille d'acanthe que l'on retrouve sur le col de cette pièce, sont les principales caractéristiques d'un groupe de faïences portugaises de la première moitié du XVII^e siècle. Cette typologie adjointe à l'utilisation du bleu de cobalt sur émail blanc permet d'avancer une datation se situant entre 1630 et 1640. Cette période de « démocratisation de la consommation » a favorisé une explosion créative dans la faïencerie portugaise comme en témoignent les récentes découvertes archéologiques nationales et internationales. Ainsi naît un modèle de décor végétal, caractérisé par de grandes feuilles ou pétales stylisés, qui s'écarte d'un style plus détaillé et naturaliste. 🌿

069. BOTTLE

Portuguese faience
Lisbon, 1630–1640
Dim.: 26.5 × 12.0 × 12.0 cm
Former collection J.M.J.
C500

Seventeenth century Portuguese faience bottle of square parallelepiped shape, with rounded shoulder and prominent flaring neck, decorated in cobalt blue pigment applied over a tin white underglaze.

The decorative scheme is identical on all the four faces, consisting of filleted framed arched panels that follow the outline of the piece and floral motifs reinterpreted from oriental porcelain of the period; a two flower chrysanthemum encircled by stylised branches and foliage in shades of blue. On the shoulder a typically Baroque band of acanthus leaves ending shortly below the white lip.

The shape of this bottle replicates contemporary European glass models whose function was to store wine or other beverages, and whose shape allowed for stacking in wooden crates for easier and safer transport. This template was also widely reproduced in Chinese porcelain and Japanese lacquer as in the recorded examples at the Museu Nacional de Arte Antiga, the Medeiros e Almeida Foundation or the Museu do Oriente in Lisbon, and at the British Museum in London.

The potter imprinted his own style to the cobalt blue decoration, while interpreting the vegetal motifs and symbols of contemporary Chinese export porcelain, and adapting them to the form of the object in a practical and rather ingenuous manner far from the poetic and erudite symbolism a Chinese potter would convey.

Although not belonging to a specific typology it is possible to place this bottle within a group dating to the first half of the 17th century, specifically to its second quarter, whose defining attributes are the use of cobalt blue decoration on tin white glaze and the adoption of Chinese sourced motifs associated to the acanthus leaves of the European classical tradition that fill the shoulder surfaces.



On the basis of recently excavated archaeological material in Portugal and abroad the historian Tânia Casimiro, has proposed a reviewed dating for this type of pieces of between 1635 and 1650, arguing that their emergence resulted from the “democratization of consumption” verified at that time, which promoted a creative explosion in the decoration of Portuguese faience that is reflected in a looser and more stylized decorative language, far from the more detailed patterns of the previous period. 🌱

070. BOUTEILLE DE PÈLERIN

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630–1640
Haut. : 46,0 cm
Ancienne collection F.L.
C588

Rare et grande bouteille de pèlerin composée de dix passants, en faïence portugaise de la première moitié du XVII^e siècle. Couverte d'émail stannifère blanc de grande qualité sur lequel un décor en bleu de cobalt a été appliqué. Cette bouteille est d'une grande élégance au regard de sa forme ovoïde, de son long col étroit et de sa base reposant sur un pied circulaire.

Sa panse présente une décoration divisée en deux frises horizontales. La bande centrale, occupant quasiment tout le corps de la bouteille, figure une scène de chasse où deux chiens poursuivent plusieurs lièvres. Un chien court en aboyant tandis qu'un autre, à l'affût, se cache derrière un arbuste attendant le moment opportun pour attaquer.

Au milieu d'une végétation exotique, composée d'arbustes présentant deux types de fleurs, deux lièvres tentent de se cacher. Un autre fuit, paniqué en regardant en arrière en direction des aboiements; un quatrième attend pantois, pétrifié de peur. Dans un terrier situé au centre de la scène, étranger au danger, un couple de lièvres blancs copule. Allusion à l'amour et à une nouvelle interprétation naïve et ironique de la symbolique chinoise liée à la fécondité. Cette scène bucolique repose sur une large bande de feuilles d'acanthé blanches sur fond bleu, de typologie orientale.

L'encolure est décorée de quatre petites fleurs stylisées équidistantes qui ne sont pas sans évoquer les thèmes floraux des bouteilles de la période Ming de la dynastie Chongzhen (1628–1644) et qui peuvent être considérées comme une interprétation innocente de la roue de Dharma.

Le col est divisé en son milieu par un anneau saillant, décoré d'une ligne ondoyante suivant le modèle typique des bouteilles produites sous l'ère de cet empereur. La partie inférieure de l'encolure est garnie de feuilles de palmier juxtaposées et dans la partie supérieure les lignes verticales se terminent en deux filets, au niveau du goulot.

Le lièvre est fréquemment utilisé dans la décoration de porcelaine de Chine. C'est le quatrième signe du zodiaque et représente l'un des symboles de la Lune, évoquant la clairvoyance et la longévité. Cet animal, le *Jinazhi*, a été exceptionnellement utilisé en tant que marque dans le fond de quelques pièces Kraak de la période Wanli.

070. PILGRIMS BOTTLE

Portuguese faience
Lisbon, 1630–1640
Height: 46.0 cm
Former collection F.L.
C588

Large faience pilgrims bottle, with five pairs of vertically applied side handles, dating from the first half of the 17th century. The white tin underglaze finely decorated in cobalt blue. Elegantly elevated neck on an elongated ovoid body that sits on a shallow circular foot.

The pear-shaped body is divided into two horizontal decorative bands. The predominant larger one, occupying most of the surface, depicts a hunting narrative with dogs pursuing hares, that is repeated on the opposite face separated only by the two groups of vertically aligned handles. In this hunting scene a dog runs, seemingly barking, while another growls and hides in a bush waiting for the moment to stalk its prey. Hidden amongst the exotic vegetation two hares try to remain unnoticed while a third attempts to escape while looking in the direction of the barking dog. The fourth hare frightened and motionless observes the scene perhaps deciding on an escape strategy. Placed centrally within the composition, a cave with two copulating hares, oblivious to the dangers outside, in a symbolic allusion to love, and a rather candid and ironic interpretation of the Chinese symbol of fertility.

Beneath the main composition a narrower band of scrolled acanthus leaves on a blue ground fully encircles the base of the body, in a nearly exact copy of an oriental model. The ten handles are decorated with stylized Chinese pearl motifs, which in the painter's depiction seem like eyes, as if the narrative is being watched by onlookers.

The shoulder is ringed by four equidistant stylized flowers alluding to the floral motifs of Ming Chongzhen period (1627–1644) bottles, perhaps an ingenuous reading of Buddhism's Wheel of Law.

The long neck is divided into two sections by a protruding ring encircled by a plain wavy line, a detail also characteristic of Ming bottles of the same period. On the lower section a decoration of juxtaposed palm



Bien que les scènes érotiques sont très fréquentes dans la porcelaine de Chine de fabrication postérieure, seule une coupe de la dynastie Ming arborant une scène explicite est connue. Celle-ci a été découverte parmi les fouilles de l'ancien couvent de Santana, dans la zone orientale de Lisbonne, où se situaient différents ateliers de céramistes. Sachant que ce motif satirique n'a jamais été employé dans la grammaire décorative portugaise, reste à savoir si le céramiste qui a exécuté cette bouteille connaissait l'existence de cette pièce de porcelaine.

Effectivement, l'unique pièce de céramique connue représentant deux lapins copulant appartient à la collection du Museu Nacional do Azulejo. Cet azulejo à figure unique date du milieu du XVII^e siècle.

Deux pièces de formats identiques sont connues, bien qu'elles soient petites et qu'elles ne possèdent que six passants. L'une de ces gourdes est conservée au Museu dos Biscainhos, à Braga et l'autre appartient à une collection particulière. La finalité de ces passants était de pouvoir faire glisser une cordelette qui permettait de maintenir la bouteille dans l'eau afin qu'elle soit fraîche et sans qu'elle ne soit emportée par le courant. 🍷

leaves, while on the upper section parallel lines topped by two rings beneath the flaring rim.

The two rows of vertical handles would originally have been for passing a cord for easier carrying while keeping the bottle in a vertical position. The cord would also allow for safely holding the bottle each time the owner needed to cool the contents by submerging the bottle in a flowing stream.

Hares are often depicted in Chinese porcelain decoration. The fourth animal in the Chinese zodiac, the hare symbolises the moon and implies intelligence and longevity: the Taoist hare inhabits the moon where it prepares the brew of immortality. Some Wanli period (1572–1620) Kraak porcelain pieces are also marked with a hare, the Jingzhi, conveying excellence of manufacturing quality.

Erotic scenes, common in later produced Chinese porcelain pieces, are rare finds in pieces from these earlier periods. In fact, so far, only one piece has been recorded as adopting sexually explicit decorative motifs. This rare piece, a small bowl, was found in an archaeological context at Convento de Santana, in central Lisbon, near an area of well-identified 17th century pottery workshops.

Assuming that this satirical decorative model had not been used in Portugal before, one interesting question still remains unanswered; could the potter that made this bottle be familiar with the bowl mentioned above?

The only other identified faience piece decorated with an image of two copulating hares, a single tile, belongs to the collection of the Museu Nacional do Azulejo, in Lisbon and can be dated to the middle of the 17th century.

Another two similar pilgrim bottles, albeit smaller and with only three pairs of handles rather than five, are known at the Museu dos Biscainhos (cota 322), in Braga and in a private collection. 🍷



071. POT

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630–1640
Haut. : 40,0 cm
Ancienne collection J.M.J
C440

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 parsemées de dentelles au niveau des poignets et de la poitrine. Entourée d'une abondante végétation dont se détache 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 XVI^e et XVII^e siècles s'efforce de reproduire la pâte dure et vitrifiée des porcelaines qui arrivaient de Chine. Les céramistes

071. TWO-HANDLED URN

Portuguese faience
Lisbon, 1630–1640
Height: 40.0 cm
Former collection J.M.J.
C440

Rare and imposing wheel thrown two-handed 17th century Portuguese faience 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 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 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 an existing 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.





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 XVII^e 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, 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. Abrisé 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. 🌿

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.

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. 🌱



072. CARAFE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1610–1620
Haut. : 29,8 cm
C429

D'une grande rareté, cette pièce en faïence portugaise présente une forme s'apparentant à la tradition islamique et une décoration inspirée des porcelaines de Chine.

Cette carafe aux renflements globulaires, sphérique, au col allongé, se termine par un rebord saillant. Le corps est décoré d'une composition de quatre cartouches dont les motifs décoratifs alternent entre de grandes compositions florales, des rameaux de marguerite, et des rouleaux de papier arborant des motifs géométriques s'entrecroisant. Ces médaillons rectangulaires sont séparés par des doubles cordons et des losanges. L'épaulement est décoré de quatre réserves composées de rouleaux ou de feuilles, séparées de colonnettes constituées de branches fleuries stylisées. Le col se présente en quatre sections composées d'un rameau de feuilles verticales se terminant sur une marguerite en fleur alternant avec un double cordon et un nœud sans fin qui est l'un des objets les plus précieux de la doctrine bouddhiste.

Nous pouvons considérer que le format de cette carafe se rapproche de la tradition islamique et que sa décoration relève de la culture artistique Wanli. Son ornementation cherche à imiter fidèlement et parfaitement les motifs et les symboles présents sur les porcelaines chinoises que les Portugais connaissaient bien et qu'ils importaient en grandes quantités durant la première moitié du XVI^e siècle. Cette assimilation des modèles chinois se révèle non seulement dans la grande qualité de la faïence très similaire à la porcelaine chinoise mais aussi dans la décoration imitant fidèlement les pièces Wanli (1573–1619).

Sa grande qualité est due au soigneux pétrissage de la pâte conférant peu d'épaisseur à l'objet, au choix rigoureux du bleu utilisé, à l'extrême pureté de la glaçure et à la grande qualité des décors peints.

Seules trois pièces de cette forme sont connues. Au-delà de cet exemple, il existe une pièce aux dimensions similaires conservée au Musée de Cologne et une autre dans une collection privée. 🍷

072. BOTTLE

Portuguese faience
Lisbon, 1610–1620
Height: 29.8 cm
C429

Very rare Portuguese faience bottle copying an Islamic shape, with decoration inspired by identically shaped Chinese porcelain pieces.

A long cylindrical neck topped by a flaring rim projects vertically from the large rounded body, which is divided in four cartouche like segments decorated with alternating floral patterns and geometric motifs with ribbons and loops. The segments are separated by vertical rectangular frames filled with hanging double cords and lozenge patterns.

The wide shoulder is similarly divided in four identical segments, filled with paper scrolls and ribbons, separated by a stylised flower within a narrow vertical column. The four vertical panels on the neck, alternating floral motifs with a crowning daisy and double hanging cords with lozenge, one of the precious objects of the Buddhist mythology.

It is accurate to argue that this bottle has an Islamic shape and follows a Wanli decorative model, which it tries to copy accurately in its profusion of motifs and symbols. It is also documented that the Portuguese were well familiarised with the Wanli period porcelain that was imported in large quantities throughout the first half of the 16th century. This intense co-existence resulted in deep assimilation, expressed not only in the high quality of the faience pieces produced, often similar to porcelain, but also in the decorative compositions carefully copied from Wanli (1573–1620) models. This unique porcelain like quality was achieved by the careful kneading of the fine clay that allowed for thin walled coiling or throwing, the choice of the finest blue pigments, the purity of the glaze and the superb quality of the painting.

Only two other pieces of identical shape are so far recorded. One of similar size in the Cologne Museum (inv. E531, 11351–11408) and another in a European private collection. 🍷

Sã o P o a u e Sã o P o a u e



073. BRÛLE-PARFUM

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630–1640
Haut. : 27,0 cm
Anciennes collections E. Vilhena et J.P.T.
C591

Rare brûle-parfum en faïence portugaise de la première moitié du XVII^e siècle, de forme conique, représentant une figure féminine vêtue à la mode courtisane de l'époque. Elle porte une coiffe et un habit (corset et jupe) à la flamande, long, évasé et cintré, aux manches en pointe. La fonction de la pièce conditionne sa forme, à laquelle participe la morphologie du vêtement de l'époque – jupe très évasée de forme conique et corset cintré –, décoré de petits trous ronds imitant une broderie, nécessaires à l'évacuation de la fumée. De petites fleurs, courantes dans les textiles de l'époque, remplissent les pans de l'habit non troués.

La pièce est décorée de bleu de cobalt sur émail blanc stannifère, laissant apparaître en bordure des traces de jaune d'antimoine clair – une référence à la fascination que l'Europe portait au bleu et blanc de la porcelaine chinoise, ainsi qu'au jaune évoquant la mode de la majolique italienne qui l'inspira à partir du début du XVI^e siècle. De nombreuses pièces de faïences présentant ce type de décoration furent commandées par les Juifs (ou les Nouveaux chrétiens reconvertis au Judaïsme) d'origine portugaise et installés en Hollande. Un grand nombre d'entre elles furent d'ailleurs retrouvées dans les excavations du quartier juif d'Amsterdam.

Les brûle-parfums, utilisés dès le Moyen Âge, furent en vogue dans les demeures aristocratiques et bourgeoises des XVI^e et XVII^e siècles pour des raisons d'hygiène et de santé visant à purifier l'air malsain et contaminé, en plus de leurs effets aromatiques. Sous ces objets, on plaçait des pastilles parfumées, notamment composées de mélanges à base de musc ou d'ambre gris (ambre de cachalot), dont la préparation figurait dans les livres de parfumerie, comme le *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria* de Giovanventura Rosetti, publié en 1555.

073. INCENSE BURNER

Portuguese faience
Lisbon, 1630–1640
Height: 27.0 cm
Former collections E. Vilhena and J.P.T.
C591

A rare Portuguese conical-shaped incense burner in faience (tin-glazed earthenware) from the first half of 17th century depicting a lady dressed in the fashionable, courtly costume of the period, with a coif on her head and wearing a Flemish-style sleeved gown (bodice and skirt) featuring a long, rounded skirt adjusted on the waistline. The function which determines the piece also defines its shape, fully adapted to the dress silhouette of this period: large conical-shaped skirt and a tightly adjusted bodice, adorned with small round holes, simulating embroidery, essential for the burning of perfumed pellets; the ground is further decorated with small flowers in a pattern frequently used on contemporary textiles.

The piece is decorated in cobalt blue on tin white glaze, with minor traces of pale-yellow antimony applied to the fringes of the gown, alluding in one hand to the European fascination with Chinese blue and white porcelain, and in the other hand to the yellow typical of Italian majolica which had been fashionable since the beginning of the 16th century. Numerous faience objects featuring this type of decoration were commissioned by Jews (or new Christians reconverted to Judaism) of Portuguese origin living in the Netherlands, particularly several pieces that were recovered in the excavations of the Jewish quarter in Amsterdam.

Incense burners such as the present one, used since medieval times to perfume the interiors of aristocratic and patrician houses, come into vogue in the 16th and 17th centuries to purify the air for reasons of health and hygiene, providing an aromatic ambiance. Placed inside and under the incense burner, perfume tablets formulae, made from a mixture of musk or ambergris (produced by sperm whales), could be found in recipe books such as Giovanventura Rosetti's *Notandissimi secreti del'arte profumatoria* published in 1555.

São Roque



Ce rare brûle-parfum en faïence portugaise, peut-être le produit d'une commande étrangère, illustre à la perfection le type d'objets qui agrémentaient les intérieurs de l'époque. Le choix de la forme de cette pièce, en figure féminine de la haute société, pourrait faire allusion au fait que les pastilles aromatiques étaient exclusivement préparées par les femmes de la maison.

Les objets de forme figurative sont très rares dans la faïence portugaise du XVII^e siècle. Les seuls que l'on connaisse se rapportent presque toujours au culte, comme les représentations de la Vierge ou de Saint Antoine. Les représentations civiles sont exceptionnelles : à part celle-ci, on n'en connaît qu'un autre exemple, plus tardif, découvert dans les récentes excavations du Monastère de Santa Clara-a-Velha à Coimbra (MSCV FF1287).

Par ailleurs, on trouve des brûle-parfums à forme animale au Musée de Viana et dans la collection particulière de l'architecte João Teixeira. La pièce présentée ici est la seule de forme féminine qui nous soit parvenue. 🍷

This rare Portuguese faïence incense burner, which may have been commissioned by foreigners, perfectly illustrates the type of objects that enriched the domestic interiors of this period. The choosing of this shape for an incense burner, as a depiction of a female figure of high rank, may be an allusion to the preparation of the perfumed tablets that fell onto the women of the house.

Figurative shapes in 17th century Portuguese faïence are very rare, while the few known ones are almost always devotional in character, depicting Our Lady and St Anthony. Much rarer are the non-religious figures, of which only one of a later production date was found in the recent archaeological digs at the Monastery of Santa Clara-a-Velha in Coimbra (MSCV FF1287).

Incense burners shaped as animals are known in the *Museu de Artes Decorativas* at Viana do Castelo in northern Portugal and in the private collection of the architect João Teixeira, the piece described here being the only female figure recorded so far. 🍷

São Roque



074. AQUAMANILE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1620–1640
Haut. : 26,5 cm
Ancienne collection Arthur de Sandão
C427

Rare aquamanile en faïence portugaise de la première moitié du XVII^e siècle, émaillé de blanc et finement peint de bleu de cobalt. Pièce moulée et modelée en forme de chimère fantastique, figurant une tête d'équidé, une poitrine féminine, des pattes de lion et une queue de poisson. La partie centrale, plus humaine, se caractérise par un long cou reposant sur de larges épaules qui laissent apparaître une opulente poitrine féminine. La section inférieure composée de puissantes pattes de lion se termine par une longue queue enroulée qui rejoint en partie haute la tête de l'aquamanile pour former une anse. Sa fine et riche décoration en bleu de cobalt rehausse la forme moulée des différentes sections de la chimère. Sur la partie frontale, elle présente un aspect décoratif raffiné composé d'enroulements de feuilles d'acanthe et une frise de fleurs inspirées de la porcelaine chinoise.

L'objet servait, à l'image des aquamaniles en bronze de formes extravagantes et de thèmes aquatiques, à la cérémonie courtoise de l'ablution des mains qui précédait rituellement les repas des princes et des aristocrates.

Rare production des ateliers de potiers lisboètes, elle était certainement destinée à l'usage d'une clientèle raffinée et érudite attirée par le monde oriental des chimères et des dragons.

Seul un nombre restreint, de dimensions plus au moins grandes, d'aquamaniles en faïence nous est parvenu. Ils sont généralement regroupés autour d'un ensemble de production lisboète unique. Ainsi citons: un aquamanile en forme de poisson enroulé sur lui-même, reposant sur une coquille, conservé au Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne (inv. 2411) est un bel exemple polychrome; un aquamanile en forme de sirène à la bouche entrouverte d'où coulait l'eau, avec une large poitrine et se terminant en queue de poisson enroulée formant anse, est

074. AQUAMANILE

Portuguese faience
Lisbon, 1620–1640
Height: 26.5 cm
Former collection of Arthur de Sandão
C427

Extremely rare Portuguese faience aquamanile dating from the first half of the 17th century, decorated in cobalt blue pigment on a fine tin white underglaze.

Moulded and shaped as a donkey headed chimera, on a winged woman's torso with lion paw feet and a long fish tale. The human female section elegantly designed with a long neck, wide shoulders, large woman's breasts and long wings. The lower body defined by the powerful lion paws, and the strong curving tail that develops upwards to join the back of the head creating a robust handle.

The finely painted cobalt blue decoration, in addition to highlighting the moulded anatomical details of the piece, does also fill the frontal pelvic section, as in an apron of delicate and refined acanthus leafs. Two parallel floral bands, clearly inspired by well-documented contemporary Chinese export porcelain motifs, ornament the long, curved tail.

Similarly to other known metal examples, often silver made, of equally extravagant form and aquatic allusions, the function of this aquamanile was strictly related to the Baroque courtly ritual ceremony of the washing of hands that preceded the meals.

The unconventional and sophisticated design of this particular piece suggests unequivocally a Lisbon workshop production focused on a refined and erudite clientele, and can be stylistically associated to a group of other recorded faience aquamaniles of the same period and production; one of polychrome decoration, shaped as

São Roque



conservé dans le musée de la Fondation Carmona e Costa à Lisbonne (inv. CER 89); – un aquamanile en forma de chimère comme le notre, mais avec une tête féminine dont trois exemplaires sont connus; – et enfin ceux avec une tête d'équidé comme celui que nous présentons et dont on connaît environ vingt exemplaires, parmi lesquels un est au Victoria and Albert Museum à Londres (inv. 1280–1871), un autre au Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne (inv. 7486) ou bien au Museum Angewandte Kunst, Frankfurt ou au Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg. 🍷

a curling open mouthed fish seating on a scallop shell, the tail serving as the handle, in the collection of the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon, inv. 2411 Cer; one other, also polychrome, mermaid shaped with the open mouth being the spout and the long curling tail forming the handle, at the Carmona e Costa Foundation, also in Lisbon, inv. CER 89; three chimera like aquamaniles, similar to the one being described but differing in the depiction of a female head, and approximately twenty recorded examples of identical shape, and similar equine heads as, for example the ones in London at the Victoria & Albert Museum, inv. 1280–1871, in Lisbon at the Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 7486 Cer, in Frankfurt at the Museum Angewandte Kunst and in Hamburg at the Museum für Kunst und Gewerbe.

Considering the few known metal made aquamaniles, possible prototypes for this piece, we can refer the slightly smaller (20 cm) late 16th century Italian bronze chimera shaped aquamanile at the Victoria and Albert Museum, inv. 461–1873, differing in the absence of a female torso and in the handle design that is in that instance, formed by downturned, curling horns rather than by an upturned tail. The above mentioned mermaid shaped aquamanile at the Carmona e Costa Foundation can also find a stylistically related parallel in the English made silver ewer, hallmarked for 1610/1611, also in the Victoria and Albert Collection, inv. M.10&A–1974. 🍷

Reproduit dans / Reproduced in

— SANDÃO, Arthur de, *Faiença Portuguesa, Séculos XVIII–XIX*, Livraria Civilização, Barcelos, 1988, p. 31.

São Roque



075. COFFRET

Faïence portugaise
Lisbonne, 1630–1640
Dim. : 14,5 × 21,0 × 12,0 cm
C538

Rare et originale pièce en faïence portugaise du XVII^e siècle décorée en bleu de cobalt sur émail blanc, elle évoque les anciens coffres portugais. Bien que de petite dimension, lui conférant une certaine préciosité, cet objet servait de pièce d'apparat.

Il semble être un unicum dans la production portugaise des arts du feu. En forme de tronc d'un coffre-fort artisanal, il repose sur des patins intégrés qui se terminent par une tête d'animal fantastique. En relief doux, une serrure centrale et deux poignées latérales enrichissent la préciosité de l'ensemble. La façade du coffret et son couvercle sont encadrés par une frise bleue et animés par de jolis enroulements symétriques de feuilles d'acanthé. Traités de façon très libre et spontanée, de petites branches enroulées, inspirées des feuilles d'armoises de la porcelaine Ming, ponctuent savamment l'ensemble du décor. Afin d'éviter que l'objet ne se casse ou ne se fissure durant sa cuisson, un orifice circulaire a été créé sur le couvercle du coffret et sert judicieusement d'élément décoratif.

Par son décor original, cette pièce semble être jusqu'alors le seul objet représentant un meuble portugais du XVII^e siècle décliné savoureusement en faïence. 🍷

075. CASKET

Portuguese faience
Lisbon, 1630–1640
Dim.: 14.5 × 21.0 × 12.0 cm
C538

Unusual 17th century Portuguese faience casket painted in cobalt blue on a tin underglaze, the case sitting on integrated simulated sleepers adorned, at the front, with animal heads.

The symmetrical acanthus leaves decoration on the lid and front panel are delimited by a thickly filleted frame, reinforcing the strong Baroque character of the piece albeit one interpreted by the potter in fast and spontaneous brushstrokes, and dotted in small darker blue flower like scrolls, inspired by Ming porcelain motifs. The simulated latch and side handles are applied in relief to the case.

It is likely that the small rounded hole on the top of the lid assumed a purely functional role related to the firing process, possibly to ensure that the casket would withstand the high temperatures in the kiln without breakages or cracking.

A rare display piece, replicating the shape of 17th century Portuguese chests, it is the only furniture replica known amongst the extant ceramic production of the period. 🍷

Bibliographie : / Bibliography:

- CALADO, Rafael Salinas, *Faiança Portuguesa – Sua evolução até ao início do século XX*, Ed. Serviços de Filatelia, Correios de Portugal, 1992.
- SANTOS Reynaldo dos, *Faiança Portuguesa – Séculos XVI e XVII*, Porto, Galaica.



076. VASE

Faïence portugaise
Lisbonne, 1660–1680
Haut. : 40,0 cm
Ancienne collection J.M.J.
C467

Exceptionnel vase en forme balustré à deux anses reposant sur un léger piédouche, en faïence portugaise de la seconde moitié du XVII^e siècle. Pièce tournée recouverte d'émail stannifère blanc à décor polychrome.

Les couleurs et le décor de cette pièce évoquent davantage les azulejos que la faïence de cette période. L'utilisation du bleu de cobalt et du jaune d'antimoine, agrémentés de quelques touches de vert résultant du mélange de ces deux pigments, est complétée par un trait dessinant des contours noirs réalisés avec du manganèse concentré qui vient accentuer les formes du décor. Ce vase est ainsi datable du troisième quart du XVII^e siècle, vers 1660–1680. De cette période il existe un nombre restreint de pièces de faïence datées, ainsi qu'un vaste ensemble d'azulejos de la phase finale de la polychromie du XVII^e siècle.

Cette production polychrome est immédiatement suivie par une phase de bichromie blanc et bleu. Toutes les deux se caractérisent par l'usage commun du manganèse et par un décor riche et foisonnant, dont on peut admirer de magnifiques exemplaires sur les revêtements du palais et jardins des Marquis de Fronteira, à São Domingos de Benfica (Lisbonne), créés vers la fin des années 1660 pour se terminer vers 1673.

Le décor de ce vase est extrêmement original. Sur les faces de la panse, deux réserves en forme de médaillon présentent chacune un cartouche aux entrelacs maniéristes.

Au centre de l'une, une gracieuse allégorie porte la légende «AMOR», incarnée par un cupidon ailé armé d'un arc et d'une flèche, reposant sur un coeur ailé; sur l'autre face une figure féminine, allégorie de l'abondance, tient une corne fleurie.

076. TWO-HANDLED URN

Portuguese faience
Lisbon, 1660–1680
Height: 40.0 cm
Former collection J.M.J.
C467

Extraordinary wheel thrown Portuguese faience urn dating from the second half of the 17th century, its shape defined by the bulbous rounded body, two large raised handles, the elevated but robust neck and the elegantly scalloped, gently flaring rim. The white tin underglaze is unusually painted in vivid polychrome pigments in an aesthetic language normally associated with decorative painted tiles of the same period.

The cobalt blue and antimony yellow glazes that fill most of the surface are complemented by small, carefully placed details in green, resulting from the mixing of the two pigments, and by the black outlining and filleting, a colour obtained through a high concentration of manganese pigment. This apparently irrelevant detail however, is the key for a quite specific dating timeframe of between 1660–1680. Such specific dating relies on comparative studies with other pieces of similar colour palette, which were dated by the painter, as well as with various, well documented tile panels still in situ, namely at the gardens of the Marquess of Fronteira estate at São Domingos de Benfica in Lisbon, which are known to date to between the late 1660's and 1673.

The decorative language of this vase is particularly unusual; on each side of the body two heart shaped cartouches envelop a central roundel surrounded by a frame of Mannerist scrolls of clear Flemish flavour. In the centre, completing the composition, a gracious allegory of love; a Cupid standing on a winged heart





Ce type de cartouches apparaît sur de nombreuses pièces de faïence du XVII^e siècle, encadrant des éléments symboliques ou héraldiques, ainsi dans un vase portant les armoiries franciscaines, reproduit par Arthur de Sandão (*Faiança Portuguesa, Séculos XVIII–XIX*, vol. I, Barcelos, Livraria Civilização, 1988, p. 35). Plus atypiques sont les ornements qui entourent les anses et figurant des branchages fleuris dans le goût exotique. On les retrouve dans la faïence de l'époque, mais aussi dans la décoration de la plupart des devants d'autel en azulejos de la même période. Ces motifs sont souvent désignés par l'expression « aves e ramagens » (oiseaux et branchages), mêlant l'imitation des antependiums en tissu et l'influence des étoffes et broderies d'Inde et de Chine. Au-dessous des anses se dévoilent deux chouettes qui se détachent des branchages pour former l'élément le plus original du décor de ce vase. Elles sont identiques à celles représentées sur des devants d'autel du milieu du XVII^e, à l'image de l'un des autels latéraux de l'église de São Pedro à Almargem do Bispo (Sintra), sur un exemplaire du Musée National Machado de Castro à Coimbra qui porte le blason carmelite, ou encore sur les azulejos de l'une des niches de la *casa de fresco* des jardins du palais des Marquis de Fronteira, à Lisbonne, datés d'environ 1670.

Cette pièce s'inscrit dans les chefs-d'œuvre de la production de la céramique portugaise. 🍷

José Meco
Historien de l'Art

and carrying a bow and arrow is caught within the word 'AMOR'. On the opposite surface a female figure holds a floral cornucopia, the Horn of Plenty, in a clear allusion to abundance.

Similarly styled cartouches can be found in various 17th century Portuguese faience pieces, often encircling symbolic or heraldic motifs, such as a vase with Franciscan insignia, illustrated by Arthur de Sandão (*Faiança Portuguesa, Séculos XVIII–XIX*; Vol. I, Barcelos, Livraria Civilização, 1988, pág. 35).

A more unusual type of ornamentation can however be seen in the denser patterns that were chosen by the painter to involve the handles. This type of exotic floral branches, are not only present in the decoration of 17th century faience but also in most contemporary tiled altar fronts, generally defined as of 'birds and foliage', which attempt to fuse the simulation of textile altar fronts with the reinterpretation of textile and embroidery patterns from India and China.

Beneath the handles two naturalistic owls perched on branches, do surprise as the most original decorative detail of the composition. Related depictions can be found in mid 17th century tiled altar fronts such as the ones at São Pedro Church in Almargem do Bispo (near Sintra) and Museu Nacional de Machado de Castro in Coimbra, this particular one depicting a Carmelite Emblem, as well as in some of the tile panels at the above mentioned Marquess of Fronteira estate gardens and dating from circa 1670. 🍷

José Meco
Art Historian



— « AZULEJOS » DU XVII^e SIÈCLE

L'art de l'azulejo se développa au Portugal sous l'influence de l'art mudéjar qui perdura pendant plusieurs siècles dans la Péninsule Ibérique. Celui-ci y introduisit la coutume des revêtements en mosaïque qui alliaient le besoin d'imperméabilisation et de contrôle hygrométrique à la décoration des espaces. Les artisans portugais commencèrent par embrasser la technique mauresque, tout en la développant à leur manière, avec originalité et créativité.

La grande particularité de l'azulejo portugais réside dans le dialogue qu'il établit avec d'autres formes d'art, et notamment avec l'architecture. Après avoir initialement adopté les techniques hispano-mauresques, qui exigeaient une certaine lenteur, les artisans portugais se tournèrent, au milieu du XVI^e siècle, vers la technique de la majolique ou de la faïence.

Cette nouvelle production d'azulejos s'épanouit à Lisbonne durant la première moitié du XVII^e siècle, notamment grâce aux commandes de la noblesse et du clergé pour couvrir les murs des couvents, des églises, des palais et des jardins. Les Portugais démontrèrent un talent particulier dans l'art d'appliquer les azulejos sur les édifices, jouant avec les formes et témoignant une connaissance pointue des matériaux céramiques et de leurs possibilités rythmiques et chromatiques. Faisant preuve d'inventivité, ils assemblaient les vastes revêtements polychromes afin de créer des compositions fondées sur l'agencement des motifs, pour obtenir une décoration dense et continue sur les espaces architecturaux.

En recouvrant de vastes surfaces avec ces compositions à patron, les artisans établissaient une relation profonde et

réciproque avec l'architecture – ils transformaient la perception visuelle de l'édifice, installaient une lecture spatiale fondée sur le rythme et l'échelle, trompant les sens entre espaces intégrant et intégré.

Les motifs figurant sur ces ensembles répétitifs puisaient leur inspiration dans les arts décoratifs – notamment dans les textiles –, ainsi que dans l'orfèvrerie, les gravures et les voyages des Portugais en Orient. Les ornements, principalement végétaux et géométriques, étaient peints en bleu et jaune sur fond blanc. Ils étaient constitués de modules de taille diverse, dont la combinaison donnait lieu à de vastes « tapis » basés sur la composition rythmée de motifs polychromes, délimités par des bordures qui divisaient les espaces. Sur la palette prédominait le bleu de cobalt et le jaune d'antimoine, suivis chronologiquement par les verts de cuivre et les violets de manganèse, toujours sur fond blanc d'étain – un éventail chromatique qui perdura jusqu'à ce que s'installe le goût pour le bleu et blanc pendant la seconde moitié du XVII^e siècle.

Nulle part ailleurs l'azulejo exerce une telle fonction créative dans la transformation des espaces architecturaux. Il représente l'expression caractéristique du goût portugais, d'une culture plurielle, en dialogue constant – l'exemple vivant d'un art profondément syncrétique au rôle fondamental dans l'enrichissement du patrimoine artistique mondial. 🇵🇹

Bibliographie :

— SIMÕES, J.M. dos Santos, OLIVEIRA Emilio Guerra de, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

— 17TH CENTURY ‘AZULEJOS’

The art of tile-making developed in Portugal owing to the influence of the Mudéjar art that endured for several centuries, and combined the established practice of covering surfaces in mosaic, allied to the need for weather proofing and climate control, and aesthetic decoration in the various spaces. In the beginning the Portuguese artisans adhered to the Moorish techniques, but with their own creativity and originality.

The greatest characteristic of the Portuguese tile is the dialogue established with the other arts, particularly architecture. After the initial adoption of the late Hispano-Moorish techniques, in the mid-16th century were introduced and adopted the styles and techniques of the Majolica or Faience.

These new methods of tile-making flourished in Lisbon in the first part of the 17th century with orders from nobility and the church, to finish, preserve and decorate the walls of churches, convents, palaces and gardens. The Portuguese artisans were well experienced in the application of these tiles, playing with the forms and demonstrating a great understanding of both the material and all the rhythmic and chromatic possibilities. In an inventive manner, they integrated vast fields of colorful patterns with creative designs and ornamentation, which generated a network of pattern and color in these sites.

In covering great expanses with these compositions, these craftsmen established a rich reciprocal relationship between space and structure, transforming one’s visual perception, permitting a comprehension of rhythm and scale.

The inspiration for these decorative elements in the repetitive patterns arise from most decorative arts, textiles, jewelry, engraving and from the travels and voyages initiated by the Portuguese to the Orient. The motifs, predominantly vegetal and geometric were painted in blue and yellow over a white base or background, and are of various sizes, but whose combination permits vast carpets cadenced in their polychromies, and defined by borders, which can enclose and divide the spaces. The artist’s palette predominates with cobalt blue and antimony or Naples yellow, followed chronologically by copper greens and manganese wine color, always over a ground of lead white. These color schemes continued until taste dictated a change to just blue and white in the latter part of the 16th century.

In no other country has the tile played such a creative part in transforming architecture and space. In Portugal it is a fundamentally characteristic expression of Portuguese taste, from a culture, pluralistic and open to dialogue; a living example of a profoundly syncretic approach to art, absorbing, encompassing and divergent, and playing a predominant role in the enrichment of the world artistic heritage. 🏡

Bibliography:

— SIMÕES, J.M. dos Santos, OLIVEIRA Emilio Guerra de, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

077. LAMBRIS D'AZULEJOS

Faïence portugaise
 Portugal, XVII^e siècle – début
 Dim. (1) : 90,0 × 126,0 cm
 Dim.(2) : 90,0 × 108,0 cm
 F1079 + F1080

Ces panneaux très rares, datant de la première moitié du XVII^e siècle et destinés à des lambris ou à recouvrir une grande surface d'un édifice, sont constitués chacun de 36 pièces formant un carré de 6 par 6. Les compositions à patron sont inspirées de thèmes textiles – le motif (2) provient certainement d'un brocart de l'époque. Tous deux sont décorés d'éléments végétaux stylisés distribués entre des rubans entrelacés, dont la répétition sur le revêtement architectural compose des effets décoratifs diagonaux dynamiques et colorés.

La palette de couleur varie entre le bleu de cobalt et le jaune d'antimoine sur fond blanc, des tonalités reprises sur les contours des différents éléments décoratifs. La composition, le tracé empli de coups de pinceau libres et les émaux colorés indiquent une production à caractère répétitif de la première moitié du XVII^e siècle, destinée à former des « tapis » au pouvoir décoratif évident – ils sont l'illustration parfaite des revêtements utilisés dans les espaces portugais de l'époque.

Il existe des panneaux identiques au motif (1) dans la chapelle de l'hôpital de Santa Marta à Lisbonne, où se situait à l'époque l'ancien chœur du couvent, fondé en 1612 par les religieuses franciscaines Clarisses qui suivaient la règle de Sainte Marthe, et dans le transept du Couvent d'Almoster, non loin de la ville de Santarém. Quant au motif (2), on le trouve dans les églises des dominicaines d'Elvas et du Pópulo à Caldas da Rainha, ainsi que dans les chapelles du Palais de Pena et de l'Université de Coimbra. 📍

077. Two 17th PATTERNS OF 'AZULEJOS'

Portuguese faience
 Portugal; early 17th century
 Dim. (1): 90.0 × 126.0 cm
 Dim. (2): 90.0 × 108 cm
 F1079 + F1080

Two rare patterns of Portuguese 'azulejos' from the first half of the 17th Century, consisting of modules of 36 tiles, in a 6 x 6 format.

The compositions have inspired design, panel (2) having the stylized motif of an early 17th century brocade. Both examples are decorated with stylized vegetal elements, between interlaced ribbons, a pattern that when it was repeated in their original architectural setting, produces a colorful diagonal decorative effect.

The design's pigments vary between cobalt blue and antimony or Naples yellow. The composition is a study in freehand brushwork and the colored elements suggest a series production, typical of the first half of the 17th century, that allows the arrangement of the panels as part of a large 'carpet' of powerful decorative effect, and serves to illustrate the manner in which panels of this kind were typically used to decorate expansive spaces at this time.

Identical examples of the first panel are in the chapel of Hospital de Santa Marta in Lisbon, in what was in previous times the lower choir stalls of the convent, founded in 1612 by the Franciscan Clarrissa Order of the rules of St. Martha, and also in the transept of Almoster Convent, close to Santarem.

Examples of the second panel can be seen in the Dominican church of Elvas, and the Church of 'Pópulo' in Caldas da Rainha, and also in the chapels of Pena Palace and the University of Coimbra. 📍



(1)



(2)

São Paulo

Moque

078. PAIRE DE TABOURETS DOM JOÃO V – DOM JOSÉ

Noyer peint et doré
 Portugal, XVIII^e 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 cabrés 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. 🍷

078. 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. 🍷

Bibliographie : / Bibliography:

— SANDÃO, Artur de, *O Móvel Pintado em Portugal*, Livraria Civilização, 1984.



079. QUATRE CHAISES DOM JOSÉ

Palissandre de Rio, dit « pau-santo »
 Portugal, XVIII^e siècle
 Dim. : 118,0 × 53,0 × 45,0 cm
 Ancienne collection Jorge de Brito
 A309

Ces très belles chaises Dom José en palissandre de Rio ont un dossier de type « violon », caractérisé par un dessin cintré aux lignes arrondies et sommé d'un ornement taillé en de belles moulures. Le plat de dos est découpé, creusé et tapissé. L'assise est trapézoïdale, avec ceinture découpée et ondulée à l'avant et sur les côtés. Les pieds en façade se terminent en volute et sont cambrés, alors que les pieds arrière sont plus droits et partent vers l'extérieur afin de garantir plus de stabilité.

Le dossier est décoré d'une moulure d'encadrement graduellement accentuée à mesure que l'on se rapproche de l'assise. Le sommet du dossier et la partie frontale de la ceinture sont décorés de motifs rocaille finement taillés, aux volutes et entre-lacs végétaux stylisés. La ceinture et les pieds sont encadrés par une moulure qui se termine en enroulements sur les pieds avant. La partie supérieure des pieds, taillée, fortement cambrée, semble jaillir de la ligne de la ceinture, puis s'amincit vers le bas du pied qui se termine en motif rocaille. Les pieds sont reliés par une entretoise en « H » stylisée et découpée, renforcée à l'arrière par une traverse.

Soulignons la qualité de la taille et la maîtrise artistique de l'ouvrage : la composition offre une qualité plastique vibrante, pleine de mouvement, tandis que la forme des chaises présente un dessin exceptionnellement équilibré. De toute évidence, ces chaises offrent une magnifique synthèse de l'essence du style Dom José, tant par la sinuosité des lignes de structure qui métamorphosent la matière rigide du bois de palissandre de Rio en douceur et légèreté, que par le caractère énergique et la plasticité de la taille. 🌟

079. SET OF FOUR CHAIRS D. JOSÉ

Rosewood
 Portugal, 18th century
 Dim.: 118.0 × 53.0 × 45.0 cm
 Former collection of Jorge de Brito
 A309

Exquisite rosewood chairs with 'violoné' framed rounded cornered backs, arched carved top rail and central upholstered fiddle shaped back splat. Undulating and indented front and side seat rails framing trapezoidal shaped drop-in seats. Pronounced carved knees and cabriole front legs ending in scroll feet and back curving uprights.

Framed back splat of pronounced inner curve on joining the seat rail. Apron and top rail carved in delicate and detailed Rocaille scrolls and vegetal motifs of great accomplishment and virtuosity. Legs joined by 'H' shaped undulating stretchers ending in large scroll feet. Additional turned stretcher joining the back uprights.

The vibrant and controlled quality of the carving and the sophistication and studied proportion of the design define the exceptional quality of these chairs that represent the essence of the D. José period furniture in the extraordinary movement and flamboyance of the Rocaille lines carved out by the Portuguese furniture makers from hard, prime quality Brazilian rosewood timber. 🌟

Bibliographie : / Bibliography:

— FREIRE, Fernanda Castro, *Mobiliário*, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Vol. I, p. 78a.

— PROENÇA, José António, *Mobiliário da Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*, IPM/CMAG, Lisboa, 2002, p. 81, cat. 21.

São Roque



080. VIEIRA DA SILVA – c. 1940

« Le Pain de Sucre »
Aquarelle sur papier
Signé et non daté
Dim.: 32.7 × 21.8 cm
D668

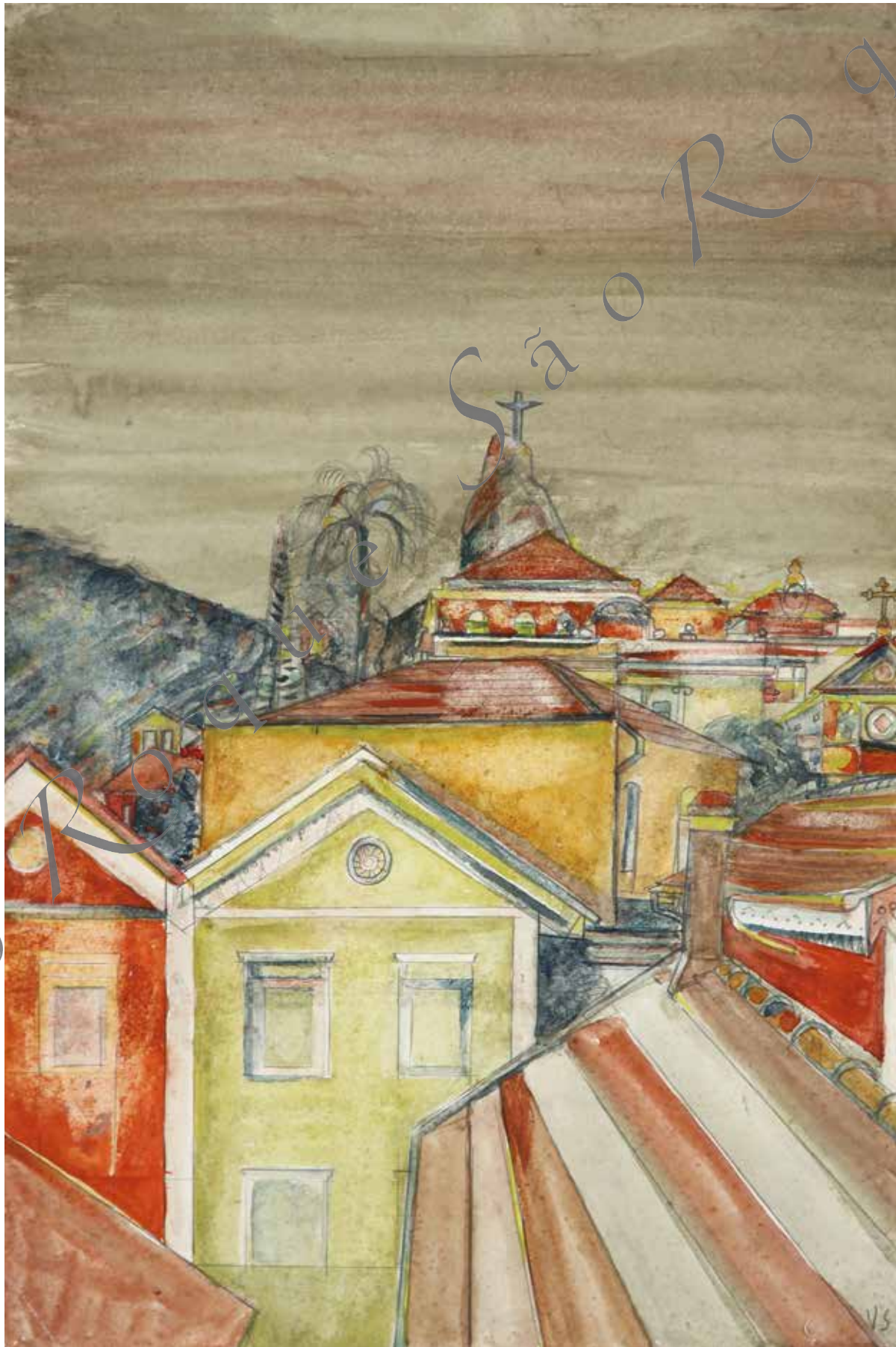
080. VIEIRA DA SILVA – c. 1940

'Le pain de sucre'
Watercolor on paper
Signed; undated
Dim.: 32.7 × 21.8 cm
D668

Reproduit dans: / Illustrated in:

— WEELEN, Guy, JAEGER, Jean-François, [et al], *Vieira da Silva: Catalogue raisonné*, Geneva, Skira, 1993., p. 67, fig. 317.

— SOLIER, René, *Vieira da Silva*, Paris, Le Musée de Poche, 1956.



081. PAULA REGO – 1961

« Nero »

Technique mixte sur toile

Signé et daté

Dim.: 100,0 × 140,0 cm

D1197

081. PAULA REGO – 1961

“Nero”

Mixed media on canvas

Signed and dated

Dim.: 100.0 × 140.0 cm

D1197

Reproduit dans : / Illustrated in:

— Paula Rego, *Diálogos I*, Nasoni Gallery, 1992, cat. fig. 5.

— ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Arte Portuguesa no Século XX – Uma História Crítica*, Coral Book, Porto, 2016, p. 281.

Ancienne collection de : / Former collection:

— Eng. José Fernando Oliveira



§ EDITION 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 ET ORGANISATION

§ COMPILATION AND ORGANIZATION

MÁRIO ROQUE
ANTÓNIO AFONSO LIMA
SARA BOTELHO
TERESA PERALTA
JORGE FERREIRA
MARIA JOÃO SIQUEIRA
LEONOR BRANDÃO

§ TEXTES

§ TEXTS

TERESA PERALTA
GRAÇA LOMELINO
SARA BOTELHO
ANTÓNIO AFONSO LIMA
MÁRIO ROQUE

§ TRADUCTION FRANÇAISE

§ FRENCH TRANSLATION

JOANA CABRAL
PHILIPPE MENDES

§ TRADUCTION ANGLAISE

§ ENGLISH TRANSLATION

JORGE FERREIRA
JONATHAN GOULD

§ ÉDITION

§ EDITION

SÃO ROQUE

§ PHOTOS

§ PHOTOGRAPHY

JOÃO KRULL
EDUARDO PULIDO
RUI SALTA

§ ÉDITION ET TRAITEMENT DES IMAGES

§ EDITING AND IMAGE TREATMENT

EDUARDO PULIDO

§ CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE

§ GRAPHIC DESIGN AND PAGINATION

JOSÉ MENDES

§ POLICE

§ TYPE

CHAPARRAL PRO, CAROL TWOMBY

§ IMPRESSION ET FINITIONS

§ PRINTING AND FINISHING

ACD PRINT

§ DÉPÔT LÉGAL

§ LEGAL DEPOSIT

430331/17

§ TIRAGE

§ PRINT RUN

1000 EXEMPLAIRES COPIES

§ SEPTEMBRE 2017

§ SEPTEMBER 2017

§ ©SÃO ROQUE 2017

§ 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

Ce catalogue a été publié à l'occasion de la Biennale des Antiquaires au Grand Palais, Paris 2017.

This catalogue was published on the occasion of the *Biennial des Antiquaires* on the Grand Palais, Paris 2017.

São Roque São Roque



São Roque

ANTIGUIDADES E GALERIA DE ARTE

SÃO ROQUE RUA DE S. BENTO, 199B § 1250 – 219 LISBOA § PORTUGAL § T+F +351 213 960 734
T +351 962 363 260 § E GERAL@SAOROQUEARTE.PT § WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM



TARTARIA

CASTILLA

INDIA

LOSCARIBES

