

projeto de fundraising

publicação on-line

Conhecer Conservar Valorizar | Cadernos

www.museudelamego.pt

01

2014

Gravura ALEGORIA A ÁFRICA



Prémio APOM 2012
Associação Portuguesa de Museologia

projeto de fundraising

publicação on-line

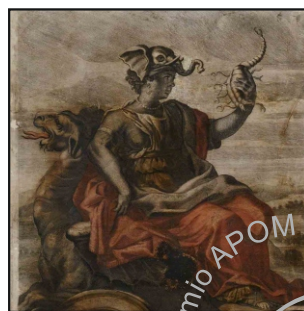
Conhecer Conservar Valorizar | Cadernos

www.museudelamego.pt

01

2014

Gravura ALEGORIA A ÁFRICA



Prémio APOM 2012



Ficha Técnica

Conhecer Conservar Valorizar | Cadernos

Edição do Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte

Direcção Editorial

Alexandra Isabel Falcão

Colaboradores neste número

Frédéric Jiménez

Mafalda Veleza

Tradução

Raquel Alves Coelho (do francês para português)

Fotografia

© The British Museum

© Museu de Lamego. Fotógrafo: José Pessoa

Fotografia de fluorescência visível com radiação ultravioleta e reflectografia

Sónia Costa (Laboratório José de Figueiredo/ Laboratório Hércules da Universidade de Évora)

Design e composição

Luís Sebastian

Paula Pinto

Agradecimentos

Aos alunos e aos professores, Maurício Teixeira e Vítor Leonardo, do Curso Profissional de Técnicos de Audiovisuais da Escola Secundária de Latino Coelho, Lamego.

Data de Edição Setembro de 2014

ISSN 978-989-98657-6-1

- 05 Editorial
Alexandra Isabel Falcão
- 07 *L'Allégorie de l'Afrique. Une gravure très rare de Conrad Lauwers éditée par Pierre Landry et de ses successeurs (1679-1720)*
Frédéric Jiméno
- 23 *Reflexão a partir do tratamento de Conservação e Restauro da gravura Alegoria a África pertencente ao acervo do Museu de Lamego*
Mafalda Veleda
- 43 Vídeos sobre a Gravura *Alegoria a África*
Frédéric Jiméno
Mafalda Veleda
- 45 *Alegoria a África. Uma gravura muito rara de Conrad Lauwers editada por Pierre Landry e seus sucessores (1679-1720)*
Frédéric Jiméno
[tradução: Raquel Alves Coelho]
- 57 Notas curriculares dos autores

Nas reservas dos museus habitam memórias. Longe do olhar dos visitantes, dificilmente podem rivalizar com aquelas que perpassam nos objectos que desfilam por entre as galerias de exposição. Um dos desafios mais interessantes que se colocam a um conservador é por isso a possibilidade de resgatar a memória desses objectos menos conhecidos ou esquecidos, pondo-os em relevo, dando-lhes novas leituras e contextos, de modo a promover a sua valorização e simultaneamente enriquecer o olhar e o conhecimento.

Com esse duplo propósito, iniciou-se em 2011, no Museu de Lamego, o projecto **Conhecer, Conservar, Valorizar**, premiado no ano seguinte pela APOM - Associação Portuguesa de Museologia, pelo reconhecimento de um modelo de gestão de colecções participativo, alicerçado numa campanha de *fundraising* e, evidentemente, pelo carácter exemplar da intervenção a que foi submetida a gravura “Alegoria a África”, redescoberta nas reservas do museu.

Datada do primeiro quartel do século XVIII, a gravura que se conserva no Museu de Lamego é o único exemplar que se conhece pertencente a uma famosa série intitulada “As Quatro Partes do Mundo”, impressa em Paris, pelos herdeiros de Pierre Landry, um prestigiado gravador e editor francês, como nos informa o historiador de arte, Frédéric Jiméno autor do artigo que abre o primeiro número dos cadernos Conhecer, Conservar, Valorizar. Sendo a primeira obra de arte a integrar o projecto, cujo restauro foi suportado exclusivamente por donativos do público, a gravura é, aliás, tema de todo o caderno que, para além do estudo da peça sob o ponto de vista formal, iconográfico, e contexto de produção, inclui uma reflexão, sobre todo o processo de conservação e restauro efetuado, pela sua responsável, Mafalda Veleda. Cada um dos artigos é acompanhado por um pequeno vídeo, onde os temas são sumariamente abordados pelos seus autores. Pretende-se, assim, imprimir à edição dos cadernos um carácter multimédia, no favorecimento de uma maior abrangência de público(s) e, ao mesmo tempo, uma maior proximidade deste com os espaços, porventura menos acessíveis, mas onde as memórias também habitam.

Alexandra Isabel Falcão

L'Allégorie de l'Afrique. Une gravure très rare de Conrad Lauwers éditée par Pierre Landry et de ses successeurs (1679-1720)

Frédéric Jiméno*
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

* Frédéric Jiméno, chargé de cours en histoire de l'art moderne à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne: frdjimeno@gmail.com. Je tenais à remercier Frédéric Ottaviano pour son travail de relecture.

¹ À titre d'exemple: L. Silver, E. Wyckoff (dir.), *Grand Scale. Monumental prints in the age of Dürer and Titian*, cat. expo., Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, New Haven-London, Yale University Press, 2008.

² Sur cette question, deux articles peuvent être mentionnés: C. Badet, A. Barruol, M. Préaud, H. Barbier, J.-R. Bouiller, « Un tableau en taille-douce: Le Couronnement d'épines de la chapelle de Saint-Jean-de-Garguier », *Techné*, n° 22, 2005, p. 62-69. F. Jiméno, « Les tailles-douces en tableau de Pierre Landry et de ses héritiers (1679-1720) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 2008 (2009), p. 81-107. Cet article est téléchargeable sur le site [academia.edu](http://univ-paris1.academia.edu/FrédéricJiméno): <http://univ-paris1.academia.edu/FrédéricJiméno> (mai 2014).

L'Allégorie de l'Afrique (fig.1) conservée au musée de Lamego (Portugal) est un rare témoignage de ces gravures de grandes dimensions éditées à Paris à la fin du XVII^e siècle. Une estampe coloriée appartenant à une suite sur *Les Quatre parties du monde* mesurant 76 sur 126 cm. Si la question du format dans la gravure a été maintes fois abordée, notamment pour le XVI^e siècle¹, le XVII^e siècle français et notamment l'initiative de Pierre Landry (doc. 1654-1701) de faire de la gravure une rivale de la peinture a été moins étudiée². Une production qui perdure pendant les premières décennies du XVIII^e siècle grâce à ses héritiers, en ce qui nous concerne: François Landry (vers 1668 - 1720). Il faut dire que ces images sont relativement rares, ce qui donne d'autant plus de valeur à l'estampe coloriée du musée de Lamego. Elle témoigne, par ailleurs, de cette volonté de Pierre Landry de diversifier son fonds de commerce jusqu'alors, essentiellement consacré à l'imagerie pieuse et aux portraits. Le texte proposé ici essaye, sur le modèle de la notice, de resituer cette pièce exceptionnellement rare dans son juste contexte.

Histoire d'une édition: Pierre Landry et ses successeurs

Seule l'analyse des actes notariés ponctuant l'histoire familiale des Landry permet de dater la planche étudiée et les différentes épreuves éditées par la



L. de la Haye del.
J. B. de la Haye fecit.

F. de la Haye del. J. B. de la Haye fecit.



Fig. 1 : Conrad Lauwers (Anvers, vers 1632 - Anvers, vers 1685) interprétant un dessin préparatoire de Louis Licherie de Beurie (Houdan, vers 1629 - Paris, vers 1689), éditée par François Landry (1668-1720), *Allégorie de l'Afrique*, 1709-1720, burin retouché à l'eau forte, 76 x 126 cm, Lamago, Museu de Lamago.

suite. C'est sans nul doute un aspect plutôt technique de l'histoire de la gravure, mais ô combien nécessaire si l'on veut situer avec plus de justesse cette pièce rarissime dans son contexte.

La lettre (fig. 2), située en bas à gauche de la gravure, précise : « Parisiis Apud Pet. Landry. Viâ Iacobœâ Sub Signo S Francoi[s] Cu[m] pri, Regis ». Un peu plus à la gauche, on peut lire : « Lichery delin » puis, ligne suivante, « C. Lauwers sculp. ». Il s'agit donc d'une gravure de Conrad Lauwers³ (Anvers, vers 1632 - Anvers, vers 1685) interprétant un dessin préparatoire de Louis Licherie de Beurie (Houdan, vers 1629 - Paris, vers 1689) représentant une *Allégorie de l'Afrique*, comme cela est inscrit sur le char se trouvant à gauche de la composition : « Africa ». Une estampe éditée par Pierre Landry qui était graveur et surtout marchand rue Saint-Jacques, à Paris.

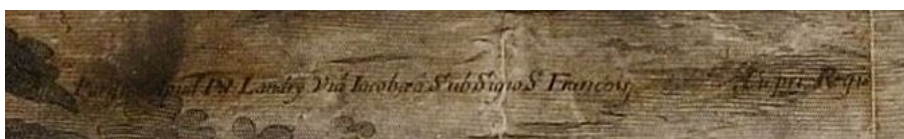


Fig. 2 : Idem (détail)

L'Allégorie de l'Afrique est mentionnée dans l'inventaire des biens de Pierre Landry dressé après la mort de sa première épouse, Gabrielle de Drouteau, le 9 juillet 1693⁴. Elle appartient alors à un lot de planches où sont mentionnés : *Les Quatre éléments*, *Les Quatre saisons*, *Les Quatre parties du monde*, *Les Quatre heures du jour* et *Les Cinq sens*⁵, le tout estimé 730 livres.

En 1698, *L'Allégorie de l'Afrique* devint la propriété de François Landry (1668-1720). En effet, le testament de Gabrielle de Drouteau atteste que ses fils François et Denis Landry furent déshérités par leur mère en raison d'une jeunesse agitée. À la suite d'un procès, une sentence du Châtelet du 19 décembre 1697 obligea leur père à leur remettre la part de l'héritage maternel qui leur revenait, et notamment des planches. Dans une transaction entre les deux parties datant du 1^{er} mars 1698 figure la liste des

³ Conrad (ou parfois Coenradt) Lauwers, selon la base de données du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD), les dates de naissance et de décès ne sont pas clairement déterminées, entre 1622 et 1642 pour la première, entre 1675 et 1695 pour la seconde...

⁴ Paris, Archives nationales (A.N.), Minutier central (M.C.), XLIX-401, 2 septembre 1693, fol. 18-19. Un document cité une première fois dans : C. Badet, A. Barruol, M. Préaud, H. Barbier, J.-R. Bouiller, *op. cit.*, 2005, p. 65.

⁵ Une suite sur *Les Cinq sens* éditée par Pierre Landry est conservée au British Museum sans que le nom du graveur, de l'auteur du modèle soient mentionnés. Par contre, les 5 estampes, plus petites que *L'Allégorie de l'Afrique*, elles mesurent environ 17 sur 23 cm chacune, peuvent être considérées comme des répliques de gravures de grand format. Londres, British Museum, inv. 1922,0410.289 / 1922,0410.290 / 1922,0410.291 / 1922,0410.292 / 1922,0410.293.

⁶ A.N., M.C., XLIX-412, 1^{er} mars 1698, fol. 10, cité par C. Le Bitouzé, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle*, thèse manuscrite de l'École nationale des Chartres, 1986, t. 2, p. 524.

⁷ A.N., M.C., LXIV-308, 16 mars 1735, fol. 8, cité par C. Le Bitouzé, *op. cit.*, 1986, t. 2, p. 526.

⁸ C. Le Bitouzé, *op. cit.*, 1986, t. 2, p. 526.
⁹ M. Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1986, p. 328.

¹⁰ De 1699 à 1708, François Landry tint commerce avec sa soeur Gabrielle Landry, rue Saint-Jacques, A Saint Landry.

planches remises aux deux frères. À François revint « Les quatres [sic.] parties du monde de trois planches⁶ ».

Décédé le 26 janvier 1720, l'inventaire des biens de François Landry est dressé le 16 mars 1735 à la demande d'Élisabeth Françoise Landry, sa fille, mariée à Jean-François Josse, maître libraire, les deux autres enfants du couple, Marie et Gabrielle, étaient encore mineurs⁷. La gravure est mentionnée dans cet acte : « Item les quatre Partis du monde de deux feuilles et demie chacune prisee trois cent livres ». Lors du décès de François Landry, sa veuve, Élisabeth Collinet, reprit le commerce de la gravure qu'elle céda le 7 juillet 1737 au graveur Jean Daullée, marié à sa fille Gabrielle Landry⁸.

L'historique de cette planche précisé, il est possible maintenant de revenir à l'analyse de la lettre, car c'est l'espace situé à la suite du mot « François » qui permet de préciser la datation de l'impression conservée à Lamego. À partir de 1661, Pierre Landry résida rue Saint-Jacques, à Paris, à l'enseigne du *Bienheureux François de Sales*. Il adapta son enseigne qui devint à Saint François de Sales, après la canonisation de l'évêque de Genève en 1665⁹. La lettre de la gravure est bien de Pierre Landry, c'est d'ailleurs son prénom qui figure en abrégé : « Pet. », ainsi que son enseigne « S. Francois ». Mais faut-il observer que « de Sales » a été effacé de la matrice, assez négligemment d'ailleurs, des traces en sont parfaitement visibles. Cette correction est de François Landry qui en effaçant une partie de la lettre actualisait ainsi l'enseigne où l'on pouvait maintenant acquérir la gravure. En effet, entre 1709 et 1720, François Landry eut pour enseigne, rue Saint-Jacques à Paris : *Al'Image Saint François*¹⁰. *L'Allégorie de l'Afrique* conservée au musée de Lamego serait donc une épreuve du second état sur deux éditée par François Landry entre 1709 et 1720.

Dans une étude publiée en 2009, on avait déjà constaté des modifications tout à fait similaires dans les planches de Pierre Landry réédités par ses

héritiers¹¹. Par exemple, dans *L'Annonciation* (fig. 3) gravée par François Langot selon un modèle de Henri Watelé, la lettre de Pierre est conservée, puis sur le revers du phylactère, se trouve celle de son fils Denis Landry¹². Dans *La Cène* gravée au burin par P. Devaulx selon un modèle de Pierre-Paul Rubens, les éditions de Pierre ne se distinguent de celle de François que par l'enseigne, le prénom Pierre n'est jamais effacé. François a simplement remplacé l'enseigne de son père : « Sancti Francisci de Sales » par la sienne de 1698 à 1709 : « Sancti Landry¹³ ». Un procédé d'actualisation de la lettre tout à fait similaire à celle de *L'Allégorie de l'Afrique*.

¹¹ F. Jiméno, *op. cit.*, 2009, *passim*.

¹² *Ibid.*, p. 100.

¹³ *Ibid.*, p. 102-103.

¹⁴ Toujours selon la base du KRD.

Par contre, la datation du premier état est plus délicate, sans doute postérieure à 1665, puisque la lettre de l'exemplaire de Lamego, qui est de Pierre Landry, précise bien « S. Francois ». Par contre, cette chronologie ne correspond pas tout à fait aux quelques informations connues sur le graveur Conrad Lauwers dont le séjour à Paris est daté traditionnellement entre 1657 et 1660¹⁴ ; une période durant laquelle Pierre Landry était installé rue Saint-Jacques, à l'enseigne du *Château rouge* (vers 1656-1665). La possibilité que ce premier état soit plus ancien doit être prise en compte dans la mesure où Pierre Landry put entailler une nouvelle lettre à la suite de son changement d'enseigne, alors que ses héritiers souhaitèrent rappeler leur filiation. Un séjour plus tardif de Lauwers à Paris est une autre éventualité.

L'Allégorie de l'Afrique : questions d'iconographies

L'image gravée par Conrad Lauwers pour l'éditeur parisien Pierre Landry représente la personnification de l'Afrique, l'une de quatre parties du monde connues alors. Une iconographie très populaire dans la culture du Baroque, abondamment représentée dans les processions religieuses et profanes, spécialement dans les nations catholiques.

Une femme noire habillée à la romaine porte les deux attributs



Fig. 3 : François Langot interprétant un modèle d'Henri Watelé (1640-1677), éditée par Denis Landry (1666-1713), *L'Annonciation*, 1698-1704 ou 1709-1713, burin retouché à l'eau forte, 217 x 148 cm, Albarracín (Aragon), musée Diocésain.

fondamentaux de toute allégorie de l'Afrique et ce depuis l'antiquité romaine : les *exuviae elephantis*¹⁵ sur la tête¹⁶ et de la main gauche, elle tient un scorpion¹⁷. Aux pieds de cette femme est placé un petit autel votif décoré aux angles par des têtes de bélier, sur le côté on peut lire l'inscription : AFRICA ; un autel sur lequel un grand serpent entortillé sur lui-même est offert en offrande. La femme est assise sur un trône en forme de dragon : langue bifide, ailes de chauves-souris et queue de serpent sont des emprunts aux tarasques. Le trône est disposé sur un char triomphale à quatre roues tiré par un éléphant et une paire de rhinocéros, l'ensemble est dominé par un cornac lui aussi noir et habillé à la romaine. L'arrière-plan est constitué d'une haute montagne dont le sommet est enveloppé par des nuages. Ce recours iconographique permet d'assimiler sa hauteur extraordinaire comme une médiation entre le monde terrestre et le divin. Au loin, à droite de la composition, un paysage côtier, la mer, un bateau. Au premier plan, en lisière du chemin, quelques plantes sauvages.

L'allégorie de l'Afrique correspond à une iconographie clairement établie dès le XVI^e siècle et amplement répandue par l'émblématique et plus spécialement par l'*Iconologia* du chevalier Cesare Ripa¹⁸. Il décrit la personnification de l'Afrique comme une femme noire dont la tête est couverte par la peau d'une tête d'éléphant ou *exuviae* et tenant un scorpion avec la main droite, à ses pieds « quelques vipères et d'autres serpents vénéneux », réduit dans la gravure au seul serpent sur le petit autel votif. Curieusement, alors que Ripa décrit une « noire presque nue », la femme représentée dans la gravure est beaucoup plus chaste, seul le sein droit est montré. Ensuite Ripa décrit les bijoux qu'elle doit porter, et notamment un collier composé « d'une file de coraux, et d'autres encore aux oreilles qui forment des boucles d'oreille » quoi que dans la gravure, Licherie choisit des perles ; on observe aussi un bracelet doré sur le bras droit. Par contre, la gravure fait abstraction du lion, autre stéréotype s'il en est, et de la corne d'abondance pleine d'épis de blé pourtant citée par Ripa. Il est très inhabituel de voir un char tiré par cette réunion pacifique de

¹⁵ Littéralement : les vêtements d'éléphant. Dans les faits, il s'agit de la peau de la tête d'un éléphant.

¹⁶ En ce qui concerne les *exuviae elephantis* *vid.*, sur cette question, la monographie la plus complète est celle de Fabiola Salcedo Garcés, *África, iconografía de una provincia romana*, Madrid, Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 1996, *passim*, voire plus spécialement les p. 128-130 ; du même auteur « Imagen y persuasión en la iconografía romana », *Iberia*, 2, 1999, p. 87-109.

¹⁷ Par rapport aux *exuviae*, le scorpion est un attribut postérieur d'au moins deux siècles. Il exerce une double fonction générique, d'une part comme symbole de puissance (par la violence mortelle de la piqûre de son épine), comparable à celle du lion, d'autre part, comme symbole de richesse (par sa fertilité), comparable à la corne d'abondance. Son origine est orientale, sémitique, alors que les *exuviae* sont d'origine hellénistique. Le plus ancien témoignage du scorpion comme attribut de l'Afrique se trouve dans la numismatique, notamment les monnaies romaines frappées sous le règne de l'empereur Adrien. F. Salcedo Garcés, *op. cit.*, 1996, p. 179-180.

¹⁸ Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1593, *editio princeps*, la première édition illustrée fut éditée à Rome en 1603.

¹⁹ Albrecht Dürer (1471-1528), *Le Rhinocéros*, 1515, gravure sur bois, planche de couleurs ajoutée après 1620, 21.2 x 30 cm, Paris, BNF DEP (rés. Ca-4b-fol).

²⁰ T. H. Clarke, *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*, London, Sotheby's Publications, 1986, p. 16-27. Juan Pimentel, *El Rinoceronte y el Megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Madrid, Abada Editores, 2010, *passim*.

²¹ D'ailleurs, la première représentation sculptée du rhinocéros durant la Renaissance se situe dans la tour de Belém à Lisbonne, qui peut être daté vers 1517. Un édifice dont la construction fut ordonnée par Manuel I^{er} en 1514, un an avant l'arrivée de l'animal, et fut achevée en 1520.

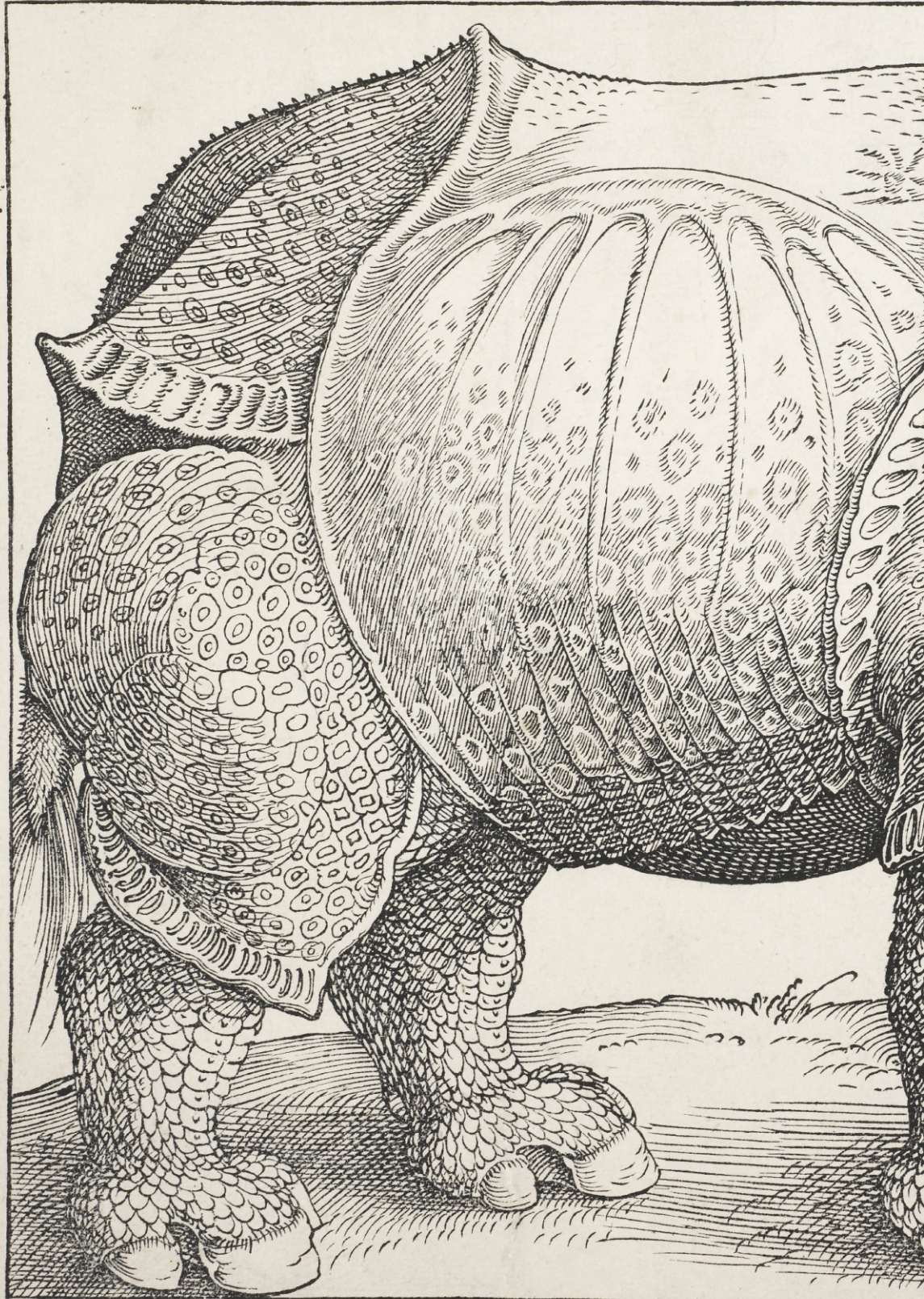
²² Voir à ce sujet l'interprétation d'Ernst Gombrich dans *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon Press Ltd., 1960, *passim*.

²³ Ce croc en forme de croissant fut utilisé en Éthiopie, un royaume d'où était originaire une sous-espèce de l'éléphant africain apprivoisée par la dynastie ptolémaïque, comme on peut le voir dans l'allégorie de l'Éthiopie montée sur un éléphant dans *L'Arc triomphal des Portugais* de Pieter van der Borcht, gravé à Anvers en 1595. T. H. Clarke, *op. cit.*, 1986, p. 146 et 205, ill. 110.

deux animaux pourtant si opposés dans la zoologie, la théorie du *sympathia et antipathia rerum*, et ce depuis l'antiquité romaine : l'éléphant et le rhinocéros. Au moment de composer son *Allégorie de l'Afrique*, Louis de Licherie sélectionna un modèle d'Albrecht Dürer (fig. 4) intitulé *Le Rhinocéros*¹⁹. Pour la petite histoire, il faut rappeler que le 20 mai 1515, un rhinocéros débarqua d'un navire portugais à Lisbonne, où il avait été envoyé comme cadeau diplomatique au roi Manuel I^{er} par le sultan de Cambay Muzaffar II²⁰. L'animal qui n'avait pas été examiné en Europe depuis l'Antiquité fit impression²¹. La nouvelle se répandit vite et parvint en Allemagne, sans doute grâce à Valentin Ferdinand, un imprimeur qui s'était installé à Lisbonne. Ce dernier fit parvenir une lettre à la guilde des marchands de Nuremberg où il décrivait la bête et ses caractéristiques anatomiques. Dürer ne vit pas l'animal mais s'inspira largement du récit de Ferdinand pour en faire une composition. Bien que largement irréaliste, le rhinocéros ainsi dessiné par Dürer est d'une grande force. D'ailleurs très prudemment, sur les sangles du premier animal, on peut lire l'inscription « RHINOCEROS ». Le maître de Nuremberg n'a donc jamais vu l'animal, le dessin préparatoire et donc la gravure résultante sont une interprétation d'une description d'un rhinocéros indien de moindre taille que l'africain et avec une seule corne. Cette élection iconographique est absolument antinaturaliste²², alors qu'il existait d'autres sources iconographiques bien plus rigoureuses à l'époque. Bien que l'éléphant possède les traits morphologiques de la sous-espèce africaine (*Loxodonta africana*) on constate une contamination figurative avec celle venue de l'Asie (*Elephas maximus*). La principale différence est la hauteur de la courbe du dos sur lequel le cornac est assis, alors qu'il brandit une sorte de crochet²³ proche des ankus, ces crocs en métal utilisés par les cornacs indiens (les *mahouts*). La parure de l'animal formée de grelots pendant aux oreilles ainsi que la monture sont elles aussi propres à l'Inde.

Normalement, le char sur lequel se trouve une allégorie de l'Afrique est tiré par des éléphants²⁴, renforcement rhétorique des *exuviae elephantis* et

Nach Christus gepurt. 1513. Jar. 2di. j. May. Hat man dem großmechtigen Kunig von Port
Rhinocerus. Das ist hye mit aller seiner gestalt Abcondertset. Es hat ein farb wie ein gespreckelte
Aber nydrechtiger von paynen/ vnd fast werhafftig. Es hat ein scharff starck Horn vorn auff
fangz todt seynde. Der Hellsandt furcht es fast vbel/ dann wo es In ankumbt/ so laufft Im das
vñ erwürgt In/ des mag er sich nit erwern. Dann das Thier ist also gewapent/ das Im der Hells



ungall Ein anuell gen Lysabona pracht auß India/ein sollich lebendig Thier. Das nennen sie Schildkrot. Vnd ist vñ dicken Schalen vberlegt fast fest. Vnd ist in der größ als der Helsingt. Vñ der nasen/ Das begyndt es albeg zu werzen wo es bey staynen ist. Das dosig Thier ist des Helsingt Thier mit dem kopff zwischen dye sordern payn/vnd reyß den Helsingt vnden am pauch auff Helsingt nicht ts kan thun. Sie sagen auch das der Rhynocerus Schnell/ Fraydig vnd Listig sey.

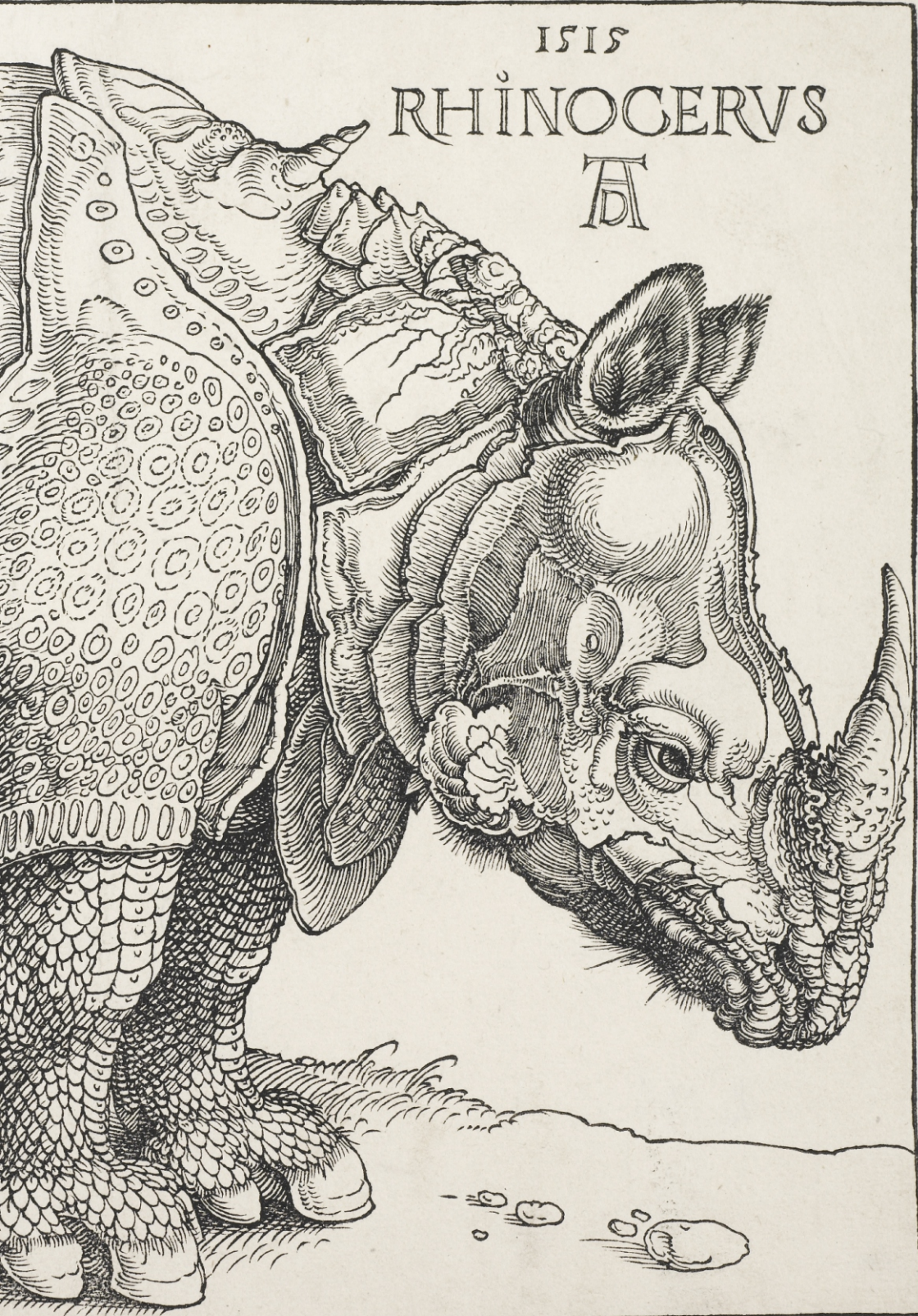


Fig. 4: Albrecht Dürer (1471-1528), *Le Rhinocéros*, 1515, gravure sur bois, planche de couleurs ajoutée après 1620, 21.2 x 30 cm. The British Museum. © The British Museum

attribut traditionnel du continent. D'ailleurs, l'éléphant est le symbole d'autres emblèmes très populaires alors comme celui de la Religion²⁵. Par contre, l'utilisation du rhinocéros est beaucoup plus rare²⁶ et l'association des deux espèces tout à fait exceptionnelle. L'antipathie présumée entre ces deux animaux africains était basée sur Pline l'Ancien qui dans son *Naturalis Historia* mentionne l'inimitié du rhinocéros envers l'éléphant : « hic genitus hostis elephanto²⁷ ». Ce commentaire de Pline fut interprété maintes fois à travers des livres et des images dans lesquels le rhinocéros, presque toujours copie de la gravure de Dürer, fait face à l'éléphant. Licherie put se familiariser avec la théorie de l'antipathie et de la contrariété naturelle, puisque le char est conduit par l'éléphant alors qu'à l'arrière, le dragon, son naturel opposé, surveille. La découverte de cette très rare et curieuse gravure dans les collections du musée de Lamego témoigne de toute évidence de la complexité des sources iconographiques et littéraires utilisées ici, et de la richesse de son interprétation.

Une estampe coloriée de grand format

L'Allégorie de l'Afrique mesure donc 76 cm. de hauteur pour 126 cm. de longueur, nécessitant trois planches différentes pour son impression. Par ses dimensions, elle appartient à la gravure de grandes dimensions dont Pierre Landry se fit la spécialité. De toute évidence, nous sommes loin des tailles-douces en tableaux éditées par le même Landry pour servir de tableaux d'autels. Des pièces composées de neuf planches différentes qui mesurent jusqu'à 250 cm. de hauteur sur 160 cm. de longueur. Les feuilles étaient collées sur une toile de lin montée sur châssis, puis encadrées ; elles pouvaient s'assimiler à un tableau. Mais des gravures formées de 4 matrices furent aussi commercialisées, l'une d'entre elles, une *Descente de Croix*, fut éditée par Pierre puis par François Landry. Plusieurs gravures composées de 2 ou 3 planches sont aussi mentionnées dans les inventaires. Malheureusement, ces gravures de grand format sont extrêmement fragiles et donc très rares. Par exemple, seul une vingtaine de tableaux

²⁴ C'est le cas par exemple du char triomphale de l'Afrique durant les fêtes dédiées à la *Guerre de l'amour* célébré par Cosme II de Medicis en l'honneur de son épouse à Florence durant le carnaval de 1616. Le scénographe, Luigi Parigi put compter avec la collaboration de Jacques Callot qui interpréta ses fêtes dans une suite de trois gravures (Meaume 635, Lieure 169, voire aussi le catalogue d'exposition : *Jacques Callot 1592-1635*, Nancy, Musée historique lorrain, 13.VI-14-IX.1992, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992, p. 189-191). Ce fut l'une des premières fêtes où l'on proposa une procession incluant la représentation des quatre continents. Les gravures de Callot contribuèrent beaucoup à la renommée de cette iconographie tant dans l'Espagne de Philippe IV que dans la France de Louis XIII. Esther Merino, « Historia de la escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi », *Espécudo. Revista de estudios literarios*, 45, 2010, *passim*.

²⁵ Par exemple, l'*Iconologie* de Ripa cite l'éléphant comme attribut de l'Afrique, mais aussi de la Bénignité, de la Religion, de la Tempérance et de la Dignité honnête. Pour une révision exhaustive de ce thème : A. Henkell y A. Schone, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunde des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, 1976.

²⁶ Le char de l'Afrique construit pour les fêtes célébrées à Naples, à 1658, pour célébrer la naissance de Philippe Prospère, fils du roi Philippe IV d'Espagne, était tiré par huit rhinocéros. T. H. Clarke, *op. cit.*, 1986, pp. 138-154, p. 205, ill. 115.

²⁷ Pline l'ancien, *Naturalis Historia*, VIII, xxx, 71 : « Isdem ludis et rhinoceros unius in nare cornus, qualis saepe, visus. alter hic genitus hostis elephanto cornu ad saxa limato praeparat se pugnae, in dimicatione alvum maxime petens, quam scit esse molliorem. longitudo ei par, crura multo breviora, color buxus ».

²⁸ Sur cette question : F. Rodari (dir.), *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, Paris, Bibliothèque nationale de France, galerie Mazarine, 27-02/05-05-1996, Lausanne, Musée Olympique, 22-05/01-09-1996, Paris, Bibliothèque nationale de France, Lausanne, Musée Olympique, 1996, *passim*.

²⁹ A.N., M.C.N., XLIX-401, 2 septembre 1693, fol. 28-33.

³⁰ La gravure fut restaurée par l'entreprise Conservation Clinic (21 septembre 2011 - 19 janvier 2012) puis exposé à deux reprises : *Conhecer, Conservar, Valorizar*, Museu de Lamego (14 mai 2011 - 31 octobre 2011) puis *Conhecer, Conservar, Valorizar II*, Museu de Lamego (19 mai 2012 - 31 décembre 2012).

d'autels gravés sont aujourd'hui conservés. L'exemplaire du musée de Lamego est d'ailleurs la seule épreuve que nous connaissions de cette suite.

Outre la question du format, un second aspect retient ici toute notre attention. L'épreuve conservée au musée de Lamego est une estampe gravée au burin, coloriée à l'aquarelle, à main levée. À une telle date, l'impression date entre 1709 et 1720, commercialiser une estampe coloriée à main levée, est chose exceptionnelle. De surcroît, une estampe coloriée d'une telle dimension ne pouvait être réalisée qu'à grands frais pour une clientèle très particulière, ce qui peut d'ailleurs expliquer leur rareté. L'application de la couleur est d'ailleurs soignée, la palette plutôt riche, avec la présence du rouge, du vert foncé, de camaïeux de gris et de bistres qui témoignent d'une certaine délicatesse. L'éditeur de cette estampe, François Landry devait, de toute évidence, sous traité cette opération à une main experte restée anonyme²⁸.

La rareté de ces pièces ne doit pas nous abuser sur le succès qu'elles purent obtenir. Nous connaissons l'identité d'un certain nombre de clients et de fournisseurs de Pierre Landry grâce aux dettes mentionnées dans l'inventaire de 1693²⁹. Si l'essentiel de la clientèle est religieuse : jésuites, jacobins, carmes... on note aussi des libraire (Jean Lucas à Rouen par exemple), des marchands (Blemer à Besançon), des banquiers (N. Bausse résidant à Paris) et des membres de la noblesse provinciale comme « le marquis d'Espinouse » qui appartient à l'importante famille des Coriolis résidant à Aix-en-Provence. L'historique de l'exemplaire conservé au musée de Lamego n'est pas clairement établi. *L'Allégorie de l'Afrique* put appartenir à une suite décorant l'ancien palais épiscopal de la Ville, aujourd'hui siège du musée. Pour mémoire, la gravure fut découverte dans les réserves de cette institution en 2009, restauré en 2011 et exposé depuis lors³⁰. Mais une telle image put aussi appartenir aux collections de cette noblesse provinciale qui résidait alors dans cette ville du nord du Portugal. Il est plus délicat d'évaluer le prix d'une telle estampe. Dans l'inventaire de

1693³¹, le lot de 21 planches dont faisait partie *L'Allégorie de l'Afrique* est estimé 730 livres. Les planches sur *Les quatre partis du monde* sont estimées 300 livres dans l'inventaire de 1720, soit 75 livres par planche³². Dans cet inventaire, les planches sont huit fois plus coûteuses que les gravures³³. Une *Allégorie de l'Afrique* non coloriée pourrait donc être estimée 9 livres, soit 36 livres pour la suite complète, ce qui est tout de même une somme importante pour une gravure. De surcroît, notre gravure est coloriée, et son prix devait en être bien plus conséquent.

Un modèle de Louis de Licherie

Louis Licherie de Beurie (Houdan, 1629 - Paris, 1687) est une figure encore peu étudiée de l'histoire de la peinture française. Par contre, faut-il souligner ô combien Licherie fut très actif dans le monde de la gravure, puisqu'il est l'auteur d'un grand nombre de modèles pour divers éditeurs parisiens. Cette relation avec les éditeurs de la rue Saint-Jacques, notamment avec Pierre Landry, est appuyée par l'inventaire des biens dressés le 9 juillet 1693, où le nom du peintre figure pour plusieurs œuvres originales³⁴. Quoiqu'il en soit, cette parentèle, les liens de Licherie avec un Le Brun, ne se ressentent guère ici, où le modèle s'adapte nécessairement à une iconographie exigeant des modèles distincts.

Au moment de composer son *Allégorie de l'Afrique*, Louis de Licherie sélectionna en effet un modèle d'Albrecht Dürer intitulé Le Rhinocéros³⁵. Au moins neuf éditions différentes de cette gravure sur bois existent. Dans le premier quart du XVII^e siècle, Willem Janssen, un éditeur d'Amsterdam, décida de faire graver un bois de teinte pour donner plus de force à l'animal représenté. Cette gravure fut encore utilisée jusqu'au milieu du XVIII^e siècle comme planche de référence dans les ouvrages de zoologie. C'est pourquoi, il ne faut pas s'étonner outre mesure qu'un peintre comme Licherie copiasse un modèle aussi ancien. Afin de donner plus de cohérence à sa composition, Louis de Licherie sélectionna un

³¹ A.N., M.C., XLIX-401, 2 septembre 1693, fol. 18-19.

³² A.N., M.C., LXIV-308, 16 mars 1735, fol. 8.

³³ F. Jiméno, *op. cit.*, 2009, p. 89-90.

³⁴ A.N., M.C., XLIX-401, 2 septembre 1693, fol. 14.

³⁵ Albrecht Dürer (1471-1528), *Le Rhinocéros*, 1515, gravure sur bois, planche de couleurs ajoutée après 1620, 21.2 x 30 cm, Paris, BNFDEP (rés. Ca-4b-fol).

³⁶ Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, bibliothèque centrale (inv. D17120). Cette même gravure fut rééditée dans le *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum* (tome I, p. 61) de Conrad Gesner (1560), Paris, Muséum national d'Histoire naturelle, bibliothèque centrale (inv. D12430).

modèle du XVI^e siècle pour son éléphant. La proximité de l'éléphant dessiné par Licherie avec celui représenté dans le *Medici tigurini historiae animalium* (livre 1, p. 410) de Conrad Gesner (1551) est à pendre en compte³⁶. Une planche ornant un volume de zoologie qui devait être facilement accessible pour un membre de l'Académie comme Licherie. Mais sans doute existe-t-il d'autres modèles similaires à celui-ci.

À ce titre, *L'Allégorie de l'Afrique* témoigne non seulement d'une volonté notable de diversification du fonds de commerce de Pierre Landry. Mais surtout, ces estampes de grands formats peuvent être considérées comme des objets plutôt luxueux pour le marché de l'art parisien des premières décennies du XVIII^e siècle. *L'Allégorie de l'Afrique* du musée de Lamego est une gravure coloriée très soignée ; elle témoigne d'une production pour une clientèle choisie. S'il est encore difficile de déterminer l'amplitude de cette production, Pierre Landry édita tout de même de nombreuses estampes allant de deux à neuf planches associées. On peut penser que le coût et la fragilité de telles estampes durent limiter leur diffusion. Mais la qualité atteinte, la force plastique obtenue, interpelle inéluctablement le chercheur sur ce sommet de la gravure de grande dimension.

Reflexão a partir do tratamento de Conservação e Restauro da gravura “Alegoria a África”, pertencente ao acervo do Museu de Lamego

Mafalda Veleda

Honours Degree in Conservation
University of Arts London

Neste artigo iremos analisar práticas de conservação e restauro de gravura, a sua génese histórica e alterações de natureza ética, estética e científica.

Partindo de uma gravura de grande raridade, datada do século XVIII, intitulada *Alegoria a África*, encontrada nas reservas do Museu de Lamego e intervencionada em avançado estado de degradação, iremos discutir, do ponto de vista da conservação e restauro, a natureza específica destas obras de arte, em papel, a forma de como estas foram lidas à luz de cada contexto cultural, a sua natureza física e química, as práticas actuais de conservação e, por fim, de que modo se pode assegurar a sua preservação futura e fruição estética deste património.

Introdução

Após o tratamento de conservação e restauro de um exemplar raríssimo de gravura, intitulado *Alegoria a África*, pertença do acervo do Museu de Lamego, em avançado estado de degradação, pareceu-nos mais relevante do que publicar o relatório de conservação e restauro, dada a natureza muito específica do suporte e das técnicas de produção artística envolvidas, debater de uma forma mais alargada as atitudes e consequentes

políticas de intervenção em arte em papel e, de forma particular, em gravura.

Esta estampa, impressa a partir de três matrizes de cobre, abertas a buril pelo gravador Conrad Lauwers e editada por Pierre Landry em Paris, é um exemplar muito raro de gravura de grandes dimensões que se conserva do século XVIII. A peça é constituída por duas folhas e meia de papel, obtido a partir de fibras de linho e/ou algodão provenientes de trapo, apresentando encolagem externa de origem animal. Essas folhas, aderidas posteriormente por pequenas sobreposições com cola de origem animal para formar a composição, correspondem respectivamente às três matrizes gravadas e tintadas, utilizando, muito possivelmente como pigmento, o negro de fumo e como meio ligante o óleo de linhaça. Finalmente, e de acordo com uma tradição bem estabelecida a partir do século XVII, para as gravuras de grande qualidade, a composição terá sido retocada manualmente a aguarela por um artista anónimo, utilizando pigmentos vários ligados com goma-arábica e veículo aquoso. O retoque assim efectuado resultava já da vontade de fazer com que a gravura pudesse, de facto, vir a rivalizar com a pintura¹.

Ainda que originalmente a tela pudesse ter sido aderida, para reforçar o conjunto, a gravura em questão, tal como muitas outras foi, talvez já no século XIX ou mesmo XX, envernizada², tendo-lhe sido ainda aplicado um novo suporte secundário, para a aproximar o mais possível de uma pintura a óleo.

No decurso do século XIX envernizaram-se muitas obras de arte, em diversos suportes, com vernizes já oxidados e amarelecidos, apenas para obscurecer o seu colorido e nitidez, muitas vezes considerado demasiado vivo e contrastante, procurando assim produzir um falso histórico através da introdução de uma *patine* considerada mais romântica.

¹ Para uma descrição pormenorizada da técnica do buril consultar Gascoigne, Bamber How to identify prints: a complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet, Thames & Hudson, second edition, London, 2004.

Para dados adicionais acerca da composição original, do pintor, do gravador e do editor ver o artigo de Frédéric Jiméno, incluído neste caderno.

² Qualquer verniz obtido a partir de uma resina natural, mesmo o Damar, que é o mais estável, amarelece por foto-oxidação.

Ainda assim, permito-me aventar, a obra terá sido posteriormente identificada como gravura e, por essa mesma razão, considerada como menor e relegada para segundo plano.

Todo este processo, aliás, recorrente em muitas gravuras cujo suporte era o papel, fez com que muitas delas se encontrem hoje esquecidas e em avançado estado de degradação.

Apesar de serem inerentemente muito estáveis, dado o papel ser de trapo de algodão ou linho e as tintas de gravura serem negras de base carbónica, a adição de vernizes, de suportes secundários e colas empregues, depois de oxidadas provocaram o escurecimento do suporte primário, a perda de detalhe, levando a uma quase completa degradação química e física do suporte.

O posterior esquecimento, levou a que se acumulassem todo o tipo de poeiras e dejectos, descurou a humidade e mesmo a penetração de água em estado líquido o que por sua vez conduziu, inexoravelmente, ao surgimento de manchas, ao ataque biológico e microbiológico, e no caso de estampas retocadas com aguarela, à migração e perda de pigmentos.

A incúria do desconhecimento fez com que as gravuras, particularmente as de grandes dimensões, já muito fragilizadas, fossem ainda pobremente acondicionadas e manuseadas, resultando na sua degradação física e nos inevitáveis vincos, dobras, cortes, rasgões e lacunas. (fig. 1)

Apenas a intervenção pode estabilizar as obras que se encontrem nestas condições e suspender ou, numa situação ideal, parcialmente reverter a degradação em curso, assegurando a sobrevivência física das obras. Acresce que, muitas vezes só após a intervenção, é possível ler a obra adequadamente e fruir de todo o detalhe e riqueza estética nela presentes.





Fig. 1: Gravura *Alegoria a África*. Aspecto geral, antes do tratamento efectuado. © Museu de Lamego. Fotógrafo: José Pessoa

A arte em papel e a gravura como arte

No universo artístico, e conseqüentemente no patrimonial, museológico e no da conservação e restauro podem, entre fotografia e gravura, ser estabelecidos vários paralelos que afectaram a sua aceitação enquanto obras de arte, tendo ambas sido relegadas para segundo plano em relação à pintura.

Antes de mais, ambas são obtidas a partir de uma matriz original, ou seja permitem a obtenção de várias impressões. Do mesmo modo, tanto a fotografia como a gravura são essencialmente impressas em suportes de papel e, finalmente, primam, quase sempre, pela prevalência do preto e branco ou, caso policromadas, por serem geralmente retocadas manualmente após a impressão.

No Ocidente, o papel nunca conquistou o lugar de que dispunha entre as culturas Orientais, onde era tido como suporte nobre e preferencial, sendo aí a caligrafia, assim como a pintura e a estampagem em suportes de papel, as artes maiores.

Na Europa, o papel foi preterido por suportes como o velino e o pergaminho, para a escrita e iluminura e, posteriormente, pela madeira e tela como suportes da pintura.

Apreciado pelas culturas orientais, pela sua delicadeza e transitoriedade, o papel nunca foi um suporte de eleição na Europa, até à introdução da imprensa, tendo nessa altura ficado definitivamente conotado com o contexto documental e não com o artístico.

No Oriente, essencialmente no Japão, e fruto de uma concepção não linear do tempo, que vigora nas culturas de matriz taoista e budista, as práticas de conservação e restauro entendem o objecto enquanto algo de

³ Ainda hoje o ensino de conservação e restauro em Portugal dá maior importância aos suportes inorgânicos próprios dos edifícios e monumentos, como a pedra, onde temos grandes especialistas. O papel não tem a mesma relevância que outras áreas e muitas vezes as obras de arte em papel continuam a ser tratadas, erradamente, por conservadores restauradores cuja área do conhecimento é a pintura. O papel é muitas vezes mencionado apenas enquanto suporte documental e quase nunca como suporte de arte ou de objectos (globos, leques, bonecas, papagaios, biombos, etc.).

mais transitório e passageiro, sendo a técnica, considerada como o património verdadeiramente relevante e que importa conservar.

Já no Ocidente, nos países onde se deu a Revolução Industrial, gerou-se um grave corte tecnológico que levou a uma intensificação da patrimonialização do objecto, em detrimento da técnica de produção, que de algum modo se perdeu. Essa patrimonialização atingiu um carácter quase excessivo e muito difícil de manter no futuro, sem se cair em excessos que transformam o histórico ou o tradicional não em herança verdadeira, mas encenação teatralizada de uma tradição ou história.

A ausência de uma verdadeira e profunda industrialização salvaguardou Portugal, até à imigração dos anos 70 do século XX, desse corte radical com as tecnologias de produção ancestrais, o que produziu entre nós uma espécie de efeito inverso ou negação do histórico e patrimonial, muitas vezes conotado, também, com o arcaico ou com o nacionalismo do Estado Novo.

A falta de orçamento disponível fez, entre nós, com que todas as verbas existentes numa fase posterior de já avançada degradação do nosso património tivessem que ser direccionadas para o edificado e para o integrado³.

A arte em papel, e em particular a gravura que, contrariamente ao desenho e à pintura, se encontrava *manchada* pela existência de uma matriz que permitia executar diversas impressões (o que parecia, aos olhos de muitos, comprometer a sua autenticidade), foram relegadas para segundo plano dentro das políticas de intervenção patrimonial.

Por outro lado, em Portugal, a arte da gravura nunca se estabeleceu com a força e proporção que assumiu noutros países da Europa. Não podemos esquecer que algumas das obras de arte mais marcantes de artistas como

Albrecht Dürer ou Francisco de Goya são gravuras.

Tesouros patrimoniais em papel: estudo, conservação e divulgação

Estabelecido que está o contexto que fez com que a gravura fosse um pouco esquecida e relegada para segundo plano em Portugal, importa agora referir que tal não equivale à ausência no país de exemplares únicos no mundo e de grande interesse patrimonial, como aliás o prova a *Alegoria a África*.

Graças, em parte, aos Descobrimentos, que Portugal assumiu em algumas épocas históricas, um papel muito relevante dentro do contexto mundial, sendo um dos primeiros *pivots* da globalização. Assim, chegaram ao país obras de arte de grande relevância em todas as áreas artísticas, ficando muitas, cujo suporte era o papel, esquecidas dentro dos acervos museológicos. Tal facto faz com que seja urgente estudar, preservar e divulgar este legado de maneira a que não se perca.

O papel, do ponto de vista físico-químico, é um suporte de natureza orgânica obtido a partir de vários materiais naturais constituídos, em parte, por celulose. As plantas com mais elevado teor de celulose são as mais adequadas à produção de papel. Aquelas mais rígidas e com maior teor de lenhina ou mais lenhosas são as menos adequadas, e a sua utilização, a partir do século XIX pela indústria papeleira, em resultado da escassez de outras matérias-primas, acarretou graves perdas de estabilidade deste suporte.

Dentro destas, existem plantas vulgarmente designadas por papiríferas, que se adaptam na perfeição à obtenção de suportes baseados na agregação de fibras de celulose através da sua grande afinidade pela água, ou seja de folhas de papel.

Ainda que a invenção do papel se atribua tradicionalmente à China, tendo em consideração as primeiras experiências que incluem outro tipo de materiais, a verdadeira origem do papel, como suporte exclusivamente celulósico dá-se no Japão, pois o papel deve ser entendido como aquele suporte que inclui apenas fibras de celulose na sua matriz. No entanto a ausência de plantas com essas características, conduziu a que a tecnologia do papel, ao chegar ao Ocidente, se baseasse na reciclagem de trapos de linho e algodão, que são plantas também com elevado teor de celulose.

Esta tecnologia entrou na Europa a partir da Espanha muçulmana atingindo depois Itália e disseminando-se com grande rapidez.

Por outro lado, o termo gravura descreve, de uma forma genérica, estampas ou impressões obtidas a partir de matrizes de madeira, metal, pedra, e mais recentemente linóleo, chapa ou acrílico que se repetem em múltiplos, com tiragens variáveis.

Cada exemplar ou prova é autónomo dos restantes e apresenta características únicas. As primeiras provas são as de maior nitidez e contraste. Na mesma tiragem, graças à tintagem e à pressão exercida, os diferentes exemplares podem apresentar variações que os individualizam e separam dos restantes.

Durante o processo de abertura ou gravação da matriz, o artista pode imprimir diferentes provas, ditas de estado, de passe, de artista e definitivas, que permitem controlar o processo de gravação.

No Ocidente, sobretudo, entre os séculos XVII e XIX, a gravura mais comum, é aquela que é obtida a partir de matrizes de metal, segundo as técnicas de buril, ponta-seca, água-forte, água-tinta, à maneira de *crayon*, à maneira de pastel, pontilhismo e *mezzotinto*.

A *Alegoria a África* foi composta recorrendo a várias matrizes de cobre nas quais o desenho foi gravado recorrendo apenas ao buril. A técnica do buril, prescindindo dos ácidos corrosivos, exigia ao gravador elevada perícia de execução, pois todo o claro-escuro era formado apenas pela intersecção de várias linhas. Esta estampa, de grandes dimensões para a época, terá sido posteriormente colorida à mão, usando aguarela.

Critérios de intervenção, métodos de exame e análise e processos empregues

A intervenção de conservação e restauro teve em conta as características específicas do suporte, a natureza da técnica artística empregue, o tipo e comportamento dos elementos sustentados, as características patológicas presentes e seu grau de severidade, sem esquecer os valores éticos e o estabelecimento de uma política futura de conservação preventiva para a obra, de forma a permitir a sua estabilização.

Para apurar esses elementos utilizaram-se distintos métodos de exame e análise e efectuaram-se numerosos testes não destrutivos, de maneira a estabelecer um plano de intervenção consistente.

De entre estes, os que se demonstram mais úteis aos suportes de obras de arte em papel, nomeadamente de gravura, e de que *A Alegoria a África* não foi excepção, foram a realização de fotografia técnica com ampliação, luz transmitida, luz rasante e radiação ultravioleta, os indispensáveis testes de pH ao suporte, e os testes localizados à estabilidade das tintas e pigmentos empregues.

Do ponto de vista ético, respeitaram-se os princípios da intervenção mínima, empregando técnicas de reintegração diferentes da técnica original, mas que não choquem ou chamem a atenção, distanciando o observador da obra.

Assim, após identificação e datação da peça, o tratamento iniciou-se, fazendo o levantamento do seu estado de conservação e testando a estabilidade dos suportes e dos elementos sustentados. Devemos sempre referir-nos ao suporte, pois a obra integral resulta da junção de duas folhas e meia de papel, e apesar de uma ligeiríssima distorção de alinhamento no painel final da composição, estas duas folhas e meia foram tratadas como um único suporte primário.

Dada a grande estabilidade química e resistência física dos papéis de trapo e a natureza particularmente estável da técnica, cujas tintas negras são de natureza carbónica e o meio ligante, o óleo, foi possível proceder à limpeza mecânica de superfície, que permitiu remover grande quantidade de pós, poeiras, partículas, dejectos de insectos, assim como esporos de fungos e bolores. (fig. 2)



Fig. 2: Gravura Alegoria a África (pormenor). Fotografia de infravermelhos. © Sónia Costa (Laboratório José de Figueiredo/DGPC e Laboratório Hércules/Universidade de Évora)

Para tal empregaram-se finíssimas partículas de borracha vinílica, de cor branca, neutralizada com carbonato de cálcio, aplicada com bonecas de algodão, exercendo movimentos circulares suaves, e removendo os resíduos com pincel japonês, de cerdas muito macias, minimizando-se o risco de abrasão.

Fundamental foi também a remoção de suportes secundários, eles próprios pouco adequados e empregues com colas orgânicas muito propensas a ataques biológicos e microbiológicos e muito higroscópicas e, por isso, catalisadoras de degradação. A remoção destes suportes foi conseguida, utilizando vapor frio gerado por humidificador ultra-sónico e pequenas espátulas de aço inoxidável. Conseguiu-se, ainda, onde possível, uma remoção parcial, empregando solventes orgânicos, dos vernizes muito oxidados, que contribuíam para a degradação do suporte primário de papel, degradação essa que, lamentavelmente, quase nunca é inteiramente reversível.

Após testes e humidificação em câmara, utilizando *gore-tex* e deixando a HR subir até aos 90%, procedeu-se a uma limpeza semi-aquosa, localizada, empregando para tal uma mesa de sucção para aplicação de uma solução de água destilada e etanol, que permitiu remover muita sujidade entranhada assim como manchas de maré e sub-produtos de degradação ácidos, sem comprometer as zonas retocadas a aguarela o que possibilitou a neutralização de qualquer actividade microbiológica e biológica.

Seguiu-se a introdução de reserva alcalina, mais destinada a repor cargas perdidas do que a neutralizar acidez inerente, pois o papel de trapo não sofre desse defeito congénito. A esta solução alcalina de magnésio adicionou-se, também, celulose carboximetilica permitindo repor encolagem parcialmente perdida, fosse por penetração anterior de água em estado líquido, fosse na sequência dos tratamentos semi-aquosos.

Procedeu-se à consolidação física, através do reforço de vincos cortes e rasgões com *splints* ou pequenas tiras de *spider tissue* aplicadas pelo verso, em forma de cicatriz e com polpa de papel japonês pela frente. Posteriormente, efectuou-se a reintegração de lacunas empregando papel japonês, compatível com o original em coloração e gramagem, e cola de amido de trigo purificada, assegurando a retratabilidade futura.

O tratamento finalizou-se procedendo à secagem em estendal para folhas de papel e à planificação integral da obra recorrendo a mesa de vácuo. A gravura foi colocada entre dois suportes de tecido não tecido e dois mata-borrões isentos de ácido que foram sendo gradualmente substituídos.

A gravura foi depois montada em *passepertout* duplo executado em cartão isento de ácido e contendo tampão alcalino. A montagem foi feita através da colocação de charneiras de papel japonês, fixadas ao original com cola de amido de trigo purificado, permitindo a sua remoção sem risco para o original, caso necessário.

Este processo de montagem permite o acondicionamento na horizontal, dentro de uma mapoteca, assim como o emolduramento para exposição.

Estabeleceu-se, ainda, um plano de conservação preventiva (figs. 3 e 4), cujo manuseamento, acondicionamento, controlo da Humidade Relativa, temperatura, radiação visível e ultravioleta foram contemplados.



Fig. 3: Reflectografia de infravermelhos geral da gravura *Alegoria a África*, após o tratamento efectuado. © Sónia Costa (Laboratório José de Figueiredo/ Laboratório Hércules da Universidade de Évora)





Fig. 4: Fotografia de fluorescência visível com radiação ultravioleta, após o tratamento efectuado. © Sónia Costa (Laboratório José de Figueiredo/ Laboratório Hércules da Universidade de Évora)

Conclusão

A título de conclusão, para que outros exemplares igualmente raros não venham a atingir estados de degradação irreversíveis, convém fazer um levantamento das obras de arte em papel presentes nas reservas dos museus e estabelecer para todas, formas de intervenção consistentes e científicas.

Por outro lado, é imperativo que os nossos museus tenham acesso a fundos para melhorar o acondicionamento e a exposição do património, podendo, de facto, implementar medidas de conservação preventiva, pois só desta forma podemos suspender os processos de degradação já em curso de maneira a actuarmos paulatina e ponderadamente quanto à conservação interventiva, o que deve ser, o último recurso.

É fundamental que o grande público se inteire das dificuldades com que desde sempre se depararam os profissionais que procuram conhecer, estudar, divulgar, preservar e conservar o património para as gerações vindouras, e que se tornam muitas vezes quase impossíveis de superar, não fosse o grande espírito de missão e o grande sentido de dever por que se regem.

Esta terá que ser uma causa de todos, pois o legado do passado é vital para o bem-estar e progresso das comunidades e da Humanidade.

Referências bibliográficas

GASCOIGNE, Bamber (2004) - *How to identify prints: a complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet*. London: Thames & Hudson, second edition.

GOLDMAN, Paul (1988) - *Looking at prints, drawings and watercolours: a guide to technical terms*. Los Angeles: The British Museum Press in association with J. P. Getty Museum.

PETHERBRIDGE, Guy (1987) - *Conservation of library and archive materials and the graphic arts*. London: Butterworths.

SCHWEIDLER, Max (2006) - *The restoration of engravings, drawings, books and other works of art on paper*. Los Angeles: G. Paul Getty Trust.

Vídeos sobre a Gravura *Alegoria a África*

Acessível em <http://bit.ly/CCV1cadvideo1>

projeto de fundraising

publicação on-line

Conhecer Conservar Valorizar | Cadernos **01**
www.museudelamego.pt

2014

Gravura **ALEGORIA A ÁFRICA**
VÍDEO Frédéric Jiméno
L'Allégorie de l'Afrique



Prémio APOM 2012
Associação Portuguesa de Museologia

GOVERNO DE PORTUGAL | SECRETARIADO DE ESTADO DA CULTURA | CULTURA DO NORTE

Museu de Lamego

GRUPAMENTO DE ESCOLAS LATINO COELHO LAMEGO

Acessível em <http://bit.ly/CCV1cadvideo1>

projeto de fundraising

publicação on-line

Conhecer Conservar Valorizar | Cadernos **01**
www.museudelamego.pt

2014

Gravura **ALEGORIA A ÁFRICA**
VÍDEO Mafalda Veleda
Conservação e Restauro de Gravura



Prémio APOM 2012
Associação Portuguesa de Museologia

GOVERNO DE PORTUGAL | SECRETARIADO DE ESTADO DA CULTURA | CULTURA DO NORTE

Museu de Lamego

GRUPAMENTO DE ESCOLAS LATINO COELHO LAMEGO

Alegoria a África. Uma gravura muito rara de Conrad Lauwers editada por Pierre Landry e seus sucessores (1679-1720)

Frédéric Jiméno¹

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

[Tradução: Raquel Alves Coelho]

¹ Frédéric Jiméno, responsável pelo curso de História da Arte Moderna na Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne: frederic.jimeno@paris.fr.

² A título de exemplo: L. Silver, E. Wyckoff (dir.), *Grand Scale. Monumental prints in the age of Dürer and Titian*, cat. expo., Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, New Haven-London, Yale University Press, 2008.

³ Sobre esta questão, dois artigos podem ser mencionados: C. Badet, A. Barruol, M. Préaud, H. Barbier, J.-R. Bouiller, « Un tableau en taille-douce : Le Couronnement d'épines de la chapelle de Saint-Jean-de-Garguier », *Techné*, n.º 22, 2005, p. 62-69. F. Jiméno, « Les tailles-douces en tableau de Pierre Landry et de ses héritiers (1679-1720) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, année 2008 (2009), pp. 81-107. Este artigo pode ser consultado através do site academia.edu: <http://univ-paris1.academia.edu/FrédéricJiméno> (Maio de 2014).

Fig. 1 : Conrad Lauwers (Anvers, c. 1632 - Anvers, c. 1685) interpretando um desenho preparatório de Louis Licherie de Beurie (Houdan, c. 1629 - Paris, c. 1689), editado por François Landry (1668-1720), *Allégorie de l'Afrique*, 1709-1720, buril retocado a água-forte, 76 x 126 cm, Lamego, Museu de Lamego.

A Alegoria a África (fig. 1), conservada no museu de Lamego (Portugal), é um raro testemunho entre as gravuras de grandes dimensões editadas em Paris no final do século XVII. Trata-se de uma estampa colorida que faz parte de um conjunto que segue *As Quatro Partes do Mundo*, medindo 76 por 126 cm. Se a questão do formato na gravura foi muitas vezes abordada, nomeadamente com enfoque nas gravuras do século XVI², o século XVII francês e, designadamente a iniciativa de Pierre Landry (doc. 1654-1701) de fazer da gravura uma rival da pintura, foi menos estudado³. Uma produção que perdura até aos primeiros decénios do século XVIII graças aos seus herdeiros; no que nos concerne: François Landry (c. 1668 - 1720).

É preciso sublinhar que estas imagens são relativamente raras, o que confere mais valor à estampa colorida do museu de Lamego. Ela testemunha, por outro lado, a vontade de Pierre Landry de diversificar a oferta comercial produzida até então, essencialmente consagrada à imagética religiosa e ao retrato. O presente texto tenta, de forma sucinta, restituir esta peça excepcionalmente rara ao seu contexto exacto.

História de uma edição: Pierre Landry e seus sucessores

Só a análise dos actos notariais que pontuam a história da família Landry

permitem datar a prancha estudada e as diferentes provas posteriormente editadas. É sem dúvida alguma um aspecto sobretudo técnico da história da gravura, mas absolutamente necessário se queremos situar com rigor esta peça raríssima no seu contexto.

A inscrição (fig. 2), situada em baixo, à direita da gravura, precisa: «Parisiis Apud Pet. Landry. Viâ Iacobœâ Sub Signo S Francois [espace] Cu pri, Regis». Um pouco mais à esquerda, podemos ler: «Lichery delin », depois, na linha seguinte, « C. Lauwers sculp.». Trata-se, assim, de uma gravura de Conrad Lauwers⁴ (Anvers, c. 1632 Anvers, c.1685), representando uma *Alegoria a África*, tal como se observa inscrito no carro de tracção animal que se encontra à esquerda da composição: «Africa». Uma estampa editada por Pierre Landry, que era gravador e sobretudo comerciante na Rua de Saint-Jacques, em Paris.

A *Alegoria a África* está mencionada no inventário dos bens de Pierre Landry, redigido após a morte da sua primeira esposa, Gabrielle de Drouteau, no dia 9 de Julho de 1693⁵. Faz parte de um lote de pranchas onde estão mencionados: *Os Quatro Elementos*, *As Quatro Estações*, *As quatro partes do mundo*, *As Quatro Horas do Dia* e *Os Cinco Sentidos*⁶, sendo a totalidade avaliada em 730 libras.

Em 1698, a *Alegoria a África* tornou-se propriedade de François Landry (1668-1720). Com efeito, o testamento de Gabrielle de Drouteau atesta que os seus filhos, François e Denis Landry, foram deserdados pela mãe devido a uma juventude agitada. No seguimento de um processo, uma sentença de Châtelet de 19 de Dezembro de 1697 obriga o pai a devolver-lhes a parte da herança materna que lhes cabia, e, nomeadamente, as pranchas. Numa transacção entre as duas partes, datado do dia 1 de Março de 1698, figura a lista das pranchas devolvidas aos dois irmãos. A François coube «Les quatres [sic.] parties du monde de trois planches⁷» (As quatro partes do mundo de três pranchas cada⁸).

⁴ Conrad (ou, por vezes, Coenrad) Lauwers, segundo a base de dados de Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD). As datas de nascimento e morte não estão claramente determinadas: entre 1622 e 1642 para a primeira, entre 1675 e 1695 para a segunda...

⁵ Paris, Archives nationales (A.N.), Minutier central (M.C.), XLIX-401, 2 de Setembro de 1693, fol. 18-19. Um documento citado pela primeira vez em: C. Badet, A. Barruol, M. Préaud, H. Barbier, J.-R. Bouiller, *op. cit.*, 2005, p. 65.

⁶ Uma sequência sobre *Os Cinco Sentidos* editada por Pierre Landry encontra-se conservada no British Museum sem que os nomes do gravador, do autor do modelo sejam mencionados. Por outro lado, as cinco estampas, mais pequenas do que a *Alegoria a África* (medem cerca de 17 por 20 cm. cada uma), podem ser consideradas réplicas das gravuras de grande formato. Londres, British Museum, inv. 1922,0410.289 / 1922,0410.290 / 1922,0410.291 / 1922,0410.292 / 1922,0410.293.

⁷ A.N., M.C., XLIX-412, 1 de Março de 1698, fol. 10, citado por C. Le Bitouzé, *Le commerce de l'estampe à Paris dans la première moitié du XVIII^e siècle*, tese manuscrita na École nationale des chartes, 1986, t. 2, p. 524.

⁸ Cada gravura é composta por três pranchas, ou seja, doze pranchas no total.

Fig. 2 : Idem (pormenor).

⁹ A.N., M.C., LXIV-308, 16 de Março de 1735, fol. 8, citado por C. Le Bitouzé, *op. cit.*, 1986, t. 2, p. 526.

¹⁰ C. Le Bitouzé, *op. cit.*, 1986, t. 2, p. 526.

¹¹ M. Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1986, p. 328.

¹² De 1699 a 1708, François Landry manteve o negócio com a sua irmã Gabrielle Landry, na Rua de Saint-Jacques, *A Saint Landry*.

¹³ E. Jiménez, *op. cit.*, 2009, *passim*.

Falecido no dia 26 de Janeiro de 1720, o inventário dos bens de François Landry é fixado no dia 16 de Março de 1735, a pedido de Élisabeth Françoise Landry, sua filha, casada com Jean-François Josse, mestre livreiro, sendo os dois outros filhos do casal, Marie et Gabrielle, ainda menores⁹. A gravura é mencionada neste acto: «Item les quatre Partis du monde de deux feuilles et demie chacune prisee trois cent livres» (Item as quatro Partes do mundo de duas folhas e meia cada uma estimadas em trezentas libras). Quando faleceu François Landry, a sua viúva, Élisabeth Collinet, retomou o comércio da gravura, que cedeu no dia 7 de Julho de 1737 ao gravador Jean Daullée, casado com a sua filha Gabrielle Landry¹⁰.

Tendo sido precisado o historial desta prancha, é possível agora retomar a análise da inscrição, porque é o espaço situado no seguimento da palavra «François» que possibilita precisar a datação da impressão conservada em Lamego. A partir de 1661, Pierre Landry residiu na Rua de Saint-Jacques, em Paris, com a insígnia do *Bienheureux François de Sales*. Ele adaptou a sua insígnia a partir da de S. Francisco de Sales, após a canonização do bispo de Genebra em 1665¹¹. A inscrição da gravura é de Pierre Landry; é, aliás, o seu nome próprio que surge abreviado: «Pet.», tal como a sua insígnia «S. François». Mas é preciso observar que «de Sales» foi apagado da matriz, aliás de forma bastante negligente; há vestígios perfeitamente visíveis. Esta correcção é de François Landry que, ao apagar uma parte da inscrição, actualizou a insígnia com o nome do local onde se poderia agora adquirir a gravura. Com efeito, entre 1709 e 1720, François Landry teve a sua insígnia, na Rua de Saint-Jacques em Paris: *A l'image Saint François*¹². A *Alegoria a África*, conservada no museu de Lamego, seria então uma prova do segundo estado, em dois, editada por François Landry, entre 1709 e 1720.

Num estudo publicado em 2009, tínhamos já constatado modificações bastante semelhantes nas pranchas de Pierre Landry reeditadas pelos seus herdeiros¹³. Por exemplo, na *Anunciação* (fig. 3), gravada por François

Fig. 3 : François Langot interpretando um modelo de Henri Watelé (1640-1677), impresso por Denis Landry (1666-1713), *Anunciação*, 1698-1704 ou 1709-1713, buril retocado a água-forte, 217 x 148 cm, Albarracín (Aragão), museu Diocesano.

Langot segundo um modelo de Henri Watelé, a inscrição de Pierre está conservada e, no reverso do filactério, encontra-se a do seu filho Denis Landry¹⁴. Na *Última Ceia de Cristo* gravada a buril por P. Devaulx, segundo o modelo de Pierre-Paul Rubens, as edições de Pierre só se distinguem da de François através da inscrição; o nome de Pierre nunca é apagado. François apenas substituiu a insígnia de seu pai: «Sancti Francisci de Sales» pela sua de 1698 a 1709: «Sancti Landry¹⁵». Um procedimento de actualização da inscrição muito semelhante à da *Alegoria a África*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100

¹⁵ *Ibid.*, pp. 102-103.

¹⁶ Sempre segundo a base do KRD.

Pelo contrário, a datação do primeiro estado é mais delicada; é sem dúvida posterior a 1665, uma vez que a inscrição do exemplar de Lamego, que é de Pierre Landry, precisa bem «S. François». Por outro lado, esta cronologia não corresponde em absoluto a algumas informações sobre o gravador Conrad Lauwers, cuja permanência em Paris é datada tradicionalmente entre 1657 e 1660¹⁶; um período durante o qual Pierre Landry estava instalado na Rua de Saint-Jacques, com a insígnia do *Château rouge* (por volta de 1656-1665). A possibilidade deste primeiro estado ser mais antigo deve ser tido em conta na medida em que Pierre Landry pode ter entalhado uma nova inscrição no seguimento da mudança de insígnia, no momento em que os seus herdeiros desejaram recuperar a filiação. Uma permanência mais tardia de Lauwers em Paris é outra eventualidade.

Alegoria a África: questões de iconografia

A imagem gravada por Conrad Lauwers para o editor parisiense Pierre Landry representa a personificação de África, uma das quatro partes do mundo então conhecidas. Uma iconografia muito popular na cultura do Barroco, amplamente representada nas procissões religiosas e profanas, especialmente nas nações católicas.

Uma mulher negra vestida à romana traz os dois atributos fundamentais de toda a alegoria a África desde a antiguidade romana: os *exuviae*

¹⁷ Literalmente : roupas de elefante. Trata-se, na verdade, da pele da cabeça de um elefante.

¹⁸ No que concerne os *exuviae elephantis* vid., sobre esta questão, a monografia mais completa é a de Fabiola Salcedo Garcés, *África, iconografía de una provincia romana*, Madrid, Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 1996, *passim*, ver especialmente as pp. 128-130; do mesmo autor «Imagen y persuasión en la iconografía romana», *Iberia*, 2, 1999, pp. 87-109.

¹⁹ Em relação aos *exuviae*, o escorpião é um atributo pelo menos dois séculos posterior. Ele exerce uma dupla função genérica ; por um lado é símbolo de força (pela violência mortal da picada do seu ferrão), comparável à do leão, por outro, é símbolo de riqueza (pela sua fertilidade), comparado à cornucópia. A sua origem é oriental, semita, ao passo que os *exuviae* são de origem helenística. O mais antigo testemunho do escorpião como atributo de África encontra-se na numismática, nomeadamente nas moedas romanas cunhadas no reinado do imperador Adriano. F. Salcedo Garcés, *op. cit.*, 1996, pp. 179-180.

²⁰ Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1593, editio princeps, a primeira edição ilustrada foi editada em Roma em 1603.

*elephantis*¹⁷ sobre a cabeça¹⁸ e, na mão esquerda, ergue um escorpião¹⁹. Aos pés dessa mulher encontra-se um pequeno altar de devoção decorado nos ângulos por cabeças de carneiro; lateralmente pode ler-se a inscrição: *AFRICA*; um altar sobre o qual uma grande serpente enrolada sobre si própria é entregue como oferenda. A mulher está sentada num trono em forma de dragão: língua bífida, asas de morcego e cauda de serpente, que simbolizam as ofensas. O trono está colocado sobre um carro triunfante com quatro rodas, puxado por um elefante e um par de rinocerontes. O conjunto é dominado por um cornaca, também ele negro e vestido à romana. No plano de fundo observa-se uma alta montanha, cujo cume está envolto em nuvens. Este recurso iconográfico permite compreender a sua altura extraordinária como uma mediação entre o mundo terrestre e o divino. Ao longe, do lado direito da composição, uma paisagem costeira, o mar, um barco. No primeiro plano, a orlar o caminho, algumas plantas selvagens.

A alegoria a África corresponde a uma iconografia claramente estabelecida desde o século XVI, amplamente difundida pela emblemática e, sobretudo, pela Iconologia do cavaleiro Cesare Ripa²⁰. Este descreve a personificação de África através de uma mulher negra, cuja cabeça é coberta pela pele de uma cabeça de elefante ou *exuviae*, que segura um escorpião com a mão direita. Aos seus pés «algumas víboras e outras serpentes venenosas», reduzidas na gravura a uma só serpente sobre o pequeno altar de devoção. Curiosamente, apesar de Ripa descrever uma «negra quase nua», a mulher representada na gravura surge muito casta: apenas o seio direito está desnudado. De seguida, Ripa descreve as jóias que ela deve trazer, nomeadamente um colar composto «por uma enfiada de corais, tendo outros nas orelhas em forma de brincos», todavia, na gravura, Licherie optou por pérolas. Observa-se também uma pulseira dourada no braço direito. Por outro lado, na gravura não está representado o leão, outro estereótipo, bem como a cornucópia cheia de espigas de trigo citada por Ripa.

É muito pouco habitual ver um carro puxado por esta reunião pacífica de dois animais tão opostos na zoologia - a teoria do *sympathia et antipathia rerum* -, e isto desde a antiguidade romana: o elefante e o rinoceronte. No momento de compor a sua *Alegoria a África*, Louis de Licherie seleccionou um modelo de Albrecht Dürer (fig. 4) intitulado *O Rinoceronte*²¹. No que concerne à história, é necessário lembrar que no dia 20 de Maio de 1515, um rinoceronte desembarcou de um navio português em Lisboa, para onde tinha sido enviado, como presente diplomático ao rei D. Manuel I, pelo sultão de Cambaia, Modofar II²². O animal, que não tinha sido observado na Europa desde a Antiguidade, impressionou²³. A novidade propagou-se rapidamente e chegou à Alemanha, sem dúvida graças a Valentin Ferdinand, um impressor que se havia instalado em Lisboa. Este fez chegar uma carta à guilda dos comerciantes de Nuremberga, onde descrevia o animal e as suas características anatómicas. Dürer não viu o animal, mas inspirou-se largamente na descrição de Ferdinand para fazer uma composição. Embora muito pouco realista, o rinoceronte, assim desenhado por Dürer, tem uma grande força. Aliás, muito discretamente, sobre as correias do primeiro animal, pode ler-se a inscrição «RHINOCEROS». O mestre de Nuremberga nunca viu o animal; o desenho preparatório e a gravura dele resultante são uma interpretação de uma descrição de um rinoceronte indiano, de envergadura inferior à do africano e com apenas um corno. Esta eleição iconográfica é absolutamente anti-naturalista²⁴, apesar de existirem, nessa época, outras fontes iconográficas muito mais rigorosas. Embora o elefante possua traços morfológicos da subespécie africana (*Loxodonta africanus*), constata-se uma contaminação figurativa com a espécie vinda da Ásia (*Elephas maximus*). A principal diferença é a altura da curva do dorso sobre o qual o cornaca está sentado, enquanto ergue uma espécie de gancho²⁵, próximo dos *ankus*; esses ganchos em metal utilizados pelos cornacas indianos (os *mahouts*). Os adornos do animal, formados por guizos que pendem das orelhas, tal como a sela, são também próprios da Índia.

²¹ Albrecht Dürer (1471-1528), *O Rinoceronte*, 1515, gravura sobre madeira, prancha de cores acrescentada após 1620, 21.2 x 30 cm, Paris, BNF DEP (rés. Ca-4b-fol).

²² T. H. Clarke, *The Rhinoceros from Dürer to Stubbs*, 1515-1799, London, Sotheby's Publications, 1986, pp. 16-27. Juan Pimentel, *El Rinoceronte y el Megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Madrid, Abada Editores, 2010, *passim*.

²³ Aliás, a primeira representação esculpida de um rinoceronte durante o Renascimento situa-se na torre de Belém, em Lisboa, e pode ser datada de cerca de 1517. Um edifício cuja construção foi ordenada por D. Manuel I em 1514, um ano antes da chegada do animal, e foi terminada em 1520.

²⁴ Ver, sobre este assunto, a interpretação de Ernst Gombrich em *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon Press Ltd., 1960, *passim*.

²⁵ Este gancho em forma de crescente fora utilizado na Etiópia, um reino de onde era originária uma subespécie de elefante africano domesticado pela dinastia ptolemaica, como se pode observar na alegoria da Etiópia, montada sobre um elefante, no *Arco Triunfal dos Portugueses* de Pieter van der Borcht, gravada em Anvers em 1595. T. H. Clarke, *op. cit.*, 1986, pp. 146 et 205, ill. 110.

Fig. 4 : Albrecht Dürer (1471-1528), *O Rinoceronte*, 1515, gravura sobre madeira, prancha de cores acrescentada após 1620, 21.2 x 30 cm . The British Museum. © The British Museum

²⁶ É o caso, por exemplo, do carro triunfante de África durante as festas dedicadas à *Guerra do amor*, celebrada por Cosimo II de Médicis em honra da sua esposa em Florença, durante o Carnaval de 1616. O cenógrafo Luigi Parigi pôde contar com a colaboração de Jacques Callot que interpretou as suas festas numa sequência de três gravuras (Meaume 635, Lieure 169, ver também o catálogo da exposição: *Jacques Callot 1592-1635*, Nancy, Musée historique lorrain, 13.VI-14.IX.1992, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992, pp. 189-191). Esta foi uma das primeiras festas onde foi proposta uma procissão que incluísse a representação dos quatro continentes. As gravuras de Callot contribuíram muito para nomeada desta iconografia, tanto na Espanha de Filipe IV como na França de Louis XIII. Esther Merino, «Historia de la escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 45, 2010, *passim*.

²⁷ Por exemplo, a Iconografia de Ripa cita o elefante como atributo de África, mas também da Benignidade, da Religião, da Temperança e da Dignidade honesta. Para uma revisão exaustiva deste tema: A. Henkell y A. Schone, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunde des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, 1976.

²⁸ O carro de África construído para as festas celebradas em Nápoles, em 1658, para festejar o nascimento de Filipe Próspero, filho do rei Filipe IV de Espanha, era puxado por oito rinocerontes. T. H. Clarke, *op. cit.*, 1986, pp. 138-154, p. 205, ill. 115.

²⁹ Plínio o Velho, *Naturalis Historia*, VIII, xxx, 71: «Isdem ludis et rhinoceros unius in nare cornus, qualis saepe, visus. alter hic genitus hostis elephanto cornu ad saxa limato praeparat se pugnae, in dimicatione alvum maxime petens, quam scit esse molliorem. longitudo ei par, crura multo breviora, color buxus».

Habitualmente, o carro sobre o qual se encontra a alegoria a África é puxado por elefantes²⁶, reforço retórico dos *exuviæ elephantis* e atributo tradicional do continente. O elefante é, aliás, o símbolo de outros emblemas então muito populares como o da Religião²⁷. Pelo contrário, a utilização do rinoceronte é muito mais rara²⁸ e a associação das duas espécies absolutamente excepcional. A antipatia presumida entre estes dois animais africanos foi baseada em Plínio o Velho, que, na sua *Naturalis Historia* menciona a inimizade do rinoceronte para com o elefante: «hic genitus hostis elephanto²⁹». Este comentário de Plínio foi interpretado diversas vezes através de livros e imagens nas quais o rinoceronte, quase sempre cópia da gravura de Dürer, defronta o elefante. Licherie pôde familiarizar-se com a teoria da antipatia e da contrariedade natural, porque o carro é conduzido pelo elefante enquanto, atrás, o dragão, seu adversário natural, vigia. A descoberta desta raríssima e curiosa gravura nas colecções do museu de Lamego testemunha, com toda a evidência, a complexidade das fontes iconográficas e literárias aqui utilizadas e a riqueza da sua interpretação.

Uma estampa colorida de grande formato

A *Alegoria a África* mede 76 cm. de altura por 126 cm. de comprimento, tendo sido necessárias três pranchas diferentes para a sua impressão. Pelas suas dimensões, ela faz parte da gravura de grande formato na qual Pierre Landry se especializou. Evidentemente, estamos longe do talho-doce dos quadros editados pelo mesmo Landry para altares. São peças compostas por nove folhas que medem até 250 cm. de altura por 160 cm. de comprimento. As folhas eram coladas sobre uma tela de linho montada sobre a grade, e, depois, emolduradas; podiam assemelhar-se a um quadro. Também foram comercializadas gravuras formadas por quatro matrizes, entre elas uma *Descida da Cruz*, editada por Pierre e, posteriormente, por François Landry. Diversas gravuras compostas por duas ou três pranchas estão também mencionadas nos inventários. Infelizmente, estas gravuras

de grande formato são extremamente frágeis e, por isso, muito raras. Por exemplo, apenas se encontram conservados cerca de vinte quadros de altares gravados. O exemplar do museu de Lamego é, aliás, a única prova que conhecemos desta sequência.

Para além da questão do formato, um segundo aspecto retém aqui toda a nossa atenção. A prova conservada no museu de Lamego é uma estampa gravada a buril, colorida a aguarela à mão levantada. Em tal data a impressão é datada entre 1709 e 1720 comercializar uma estampa colorida à mão levantada, era uma coisa excepcional. Além disso, uma estampa colorida com tais dimensões não poderia ser realizada senão por quantias elevadas, para uma clientela muito particular, o que pode, aliás, explicar a sua raridade. A aplicação da cor é cuidada, a paleta bastante rica, com a presença do vermelho, verde-escuro, vários matizes de cinzento e de bistre, que testemunham uma certa delicadeza. O editor desta estampa, François Landry, deve, com toda a evidência, ter sub-contratado uma mão especializada para esta operação, que se mantém anónima³⁰.

A raridade destas peças não deve iludir-nos sobre o sucesso que elas poderiam ter obtido. Conhecemos a identidade de um certo número de clientes e de fornecedores de Pierre Landry graças às datas mencionadas no inventário de 1693³¹. Se grande parte da clientela é religiosa: jesuítas, dominicanos, carmelitas... observam-se também livreiros (Jean Lucas, de Ruão, por exemplo), comerciantes (Blemer, de Besançon), banqueiros (N. Bausse, residente em Paris) e membros da nobreza da província como «o marquês de Espinouse», que pertencia à importante família dos Coriolis, residindo em Aix-en-Provence. O histórico do exemplar conservado no museu de Lamego não está claramente estabelecido. A *Alegoria a África* pode ter pertencido a um conjunto que decorou o antigo palácio episcopal da cidade, onde hoje está instalado o museu. Recordamos que a gravura foi descoberta nas reservas desta instituição em 2009, restaurada em 2011, e exposta desde então³². Mas uma imagem como esta pode também ter

³⁰ Sobre esta questão : F. Rodari (dir.), *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, Paris, Bibliothèque nationale de France, galerie Mazarine, 27-02/05-05-1996, Lausanne, Musée Olympique, 22 -05/01-09-1996, Paris, Bibliothèque nationale de France, Lausanne, Musée Olympique, 1996, *passim*.

³¹ A.N., M.C.N., XLIX-401, 2 de Setembro de 1693, fol. 28-33.

³² A gravura foi restaurada pela empresa Conservation Clinic (21 de Setembro de 2011 - 19 de Janeiro de 2012), depois exposta em dois momentos: *Conhecer, Conservar, Valorizar*, Museu de Lamego (14 de Maio de 2011 - 31 de Outubro de 2011); e: *Conhecer, Conservar, Valorizar II*, Museu de Lamego (19 de Maio de 2012 - 31 de Dezembro de 2012).

³³ A.N., M.C., XLIX-401, 2 de Setembro de 1693, fol. 18-19.

³⁴ A.N., M.C., LXIV-308, 16 de Março de 1735, fol. 8.

³⁵ F. Jiménez, *op. cit.*, 2009, pp. 89-90.

³⁶ A.N., M.C., XLIX-401, 2 de Setembro de 1693, fol. 14.

³⁷ Albrecht Dürer (1471-1528), *O Rinoceronte*, 1515, gravura sobre madeira, prancha de cores acrescentada após 1620, 21.2 x 30 cm, Paris, BNF DEP (rés. Ca-4b-fol).

pertencido às colecções dessa nobreza de província, que residia então nesta cidade do Norte de Portugal.

Avaliar o preço de uma estampa destas torna-se mais delicado. No inventário de 1693³³, o lote de vinte e uma pranchas, do qual fazia parte a Alegoria a África, está estimado em 730 libras. As pranchas sobre *As quatro partes do mundo* estão estimadas em 300 libras no inventário de 1720, ou seja, 75 libras cada uma³⁴. Neste inventário, as pranchas são oito vezes mais caras do que as gravuras³⁵. Uma *Alegoria a África* não colorida poderia ser estimada em 9 libras, ou seja, 36 libras pela sequência completa, o que não deixa de ser uma soma importante para uma gravura. Acresce a isto que a nossa gravura é colorida, logo o seu preço deveria ser muito mais elevado.

Um modelo de Louis de Licherie

Louis Licherie de Beurie (Houdan, 1629 – Paris, 1687) é uma figura da história da pintura francesa ainda pouco estudada. No entanto, é preciso sublinhar o quanto Licherie foi activo no mundo da gravura, porque ele é o autor de um grande número de modelos para diversos gravadores parisienses. Esta relação com os editores da Rua de Saint-Jacques, nomeadamente com Pierre Landry, é sustentada pelo inventário de bens redigido no dia 9 de Julho de 1693, onde o nome do pintor surge para diversas obras originais³⁶. Seja como for, a ligação de Licherie com um Le Brun não se reflectem nada aqui, onde o modelo se adapta necessariamente a uma iconografia que exige modelos distintos.

No momento de compor a sua *Alegoria a África*, Louis de Licherie seleccionou, com efeito, um modelo de Albrecht Dürer intitulado *O Rinoceronte*³⁷. Existem, pelo menos, nove edições diferentes desta gravura sobre madeira. No primeiro quartel do século XVII, Willem Janssen, um editor de Amesterdão, decidiu mandar gravar em madeira pintada para dar mais força ao animal representado. Essa gravura foi utilizada até

meados do século XVIII como prancha de referência em obras de zoologia. Esta é a razão pela qual não nos devemos surpreender com o facto de um pintor como Licherie copiar um modelo tão antigo. Para dar coerência à sua composição, Louis de Licherie seleccionou um modelo do século XVI para o seu elefante. A proximidade do elefante desenhado por Licherie com o que está representado em *Medici tigurini historiae animalium* (livro 1, p. 410) de Conrad Gesner (1551) é de ter em conta³⁸. Uma prancha que adorna um volume de zoologia devia ser facilmente acessível a um membro da Academia como Licherie, mas existem sem dúvida outros modelos semelhantes a este.

³⁸ Paris, Museu Nacional de História Natural, biblioteca central (inv. D17120). Esta mesma gravura foi reeditada em *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum* (tomo I, p. 61) de Conrad Gesner (1560), Paris, Museu Nacional de História Natural, biblioteca central (inv. D12430).

Deste modo, a *Alegoria a África* testemunha, não apenas uma vontade notável de Pierre Landry de diversificar a oferta comercial, mas, sobretudo, estas estampas de grande formato podem ser considerados como objectos bastante luxuosos para o mercado de arte parisiense dos primeiros decénios do século XVIII. A *Alegoria a África* do museu de Lamego é uma gravura colorida muito cuidada; ela testemunha uma produção destinada a uma clientela específica. Ainda é difícil determinar a amplitude desta produção; Pierre Landry editou, apesar de tudo, numerosas estampas contendo desde duas a nove pranchas associadas. Pode pensar-se que o custo e a fragilidade de tais estampas devem ter limitado a sua difusão, mas a qualidade alcançada, a força plástica obtida, interpelam inelutavelmente o investigador sobre o auge da gravura de grandes dimensões.

Nota curricular dos autores

ALEXANDRA ISABEL FALCÃO é licenciada em História da Arte pela Universidade de Coimbra e pós-graduada em Museologia e Educação. Técnica superior do Museu de Lamego, dedica-se actualmente à investigação, estudo e gestão de colecções e curadoria. Coordenadora e organizadora de diversos projectos e eventos científicos, é responsável pelo projecto “Conhecer, Conservar, Valorizar” e pela concepção e direcção da edição dos *Cadernos* online. É autora de diversos artigos e trabalhos nos domínios da História da Arte, Educação e Museologia. De entre as suas áreas de interesse, a possibilidade de construção de novas narrativas para as colecções do Museu, no quadro de uma museologia participativa, que contribua para a valorização das mesmas e, simultaneamente, para o enriquecimento e conhecimento do público.

FRÉDÉRIC JIMÉNO SOLÉ é doutor em História da Arte pela Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, responsável pelo curso de História da Arte Moderna da mesma universidade, e académico correspondente da *Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luís de Zaragoza*.

Como investigador e hispanista francês, tem orientado os seus estudos preferencialmente sobre a pintura espanhola de influência francesa do século XVIII.

É um conceituado estudioso da gravura espanhola e do comércio da arte francesa na Península Ibérica. Interessa-se igualmente pela figura de Francisco de Goya e nas suas relações com a obra do francês Simon Vouet, e em particular na sua presença nas colecções aragonesas. É autor de inúmeros catálogos, artigos e trabalhos na área da sua especialidade.

MAFALDA VELEDA é Honours Degree em Conservation pelo Camberwell College of Arts, London Institute. É ainda licenciada em História, Variante História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Pós-Graduada em Património Artístico e Conservação pela

Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Possui uma vasta experiência profissional, adquirida em diversas instituições nacionais: Centro Português de Fotografia, Universidade Infante Dom Henrique, Escola de Arte e Imagem, Porto e no Centro de Formação da Câmara do Comércio Italiana em Portugal, e internacionais, de que são exemplo o Getty Images, o Horniman Museum e The Inner Temple Library.

