

organização | organization



TÍTULO

«REMODELAÇÃO DO SALÃO NOBRE DO MUSEU DE LAMEGO»

MUSEOGRAFIA

PROJETO MUSEOGRÁFICO

Luís Sebastian (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

Alexandra Falcão (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

DESIGN

Luís Sebastian (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

MONTAGEM

José Roque (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

Jaime Bento (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

Paula Pinto (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

Berta Carmindo (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

Luís Carmindo (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Luís Sebastian (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

TEXTOS

Luís Sebastian (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

Alexandra Falcão (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

INVESTIGAÇÃO

Alexandra Falcão (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

DESIGN

Paula Pinto (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

ILUSTRAÇÃO

Luís Sebastian (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

Paula Pinto (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

COMUNICAÇÃO E VÍDEO

Patrícia Brás (Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte)

FOTOGRAFIA:

© Museu de Lamego. José Pessoa; © Museu de Lamego. Paula Pinto; © Artinpl; © Artokoloro Quint Lox Limited / Alamy Stock Photo;

© Direção Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica; © Felbrigg Hall, Norwich. National Trust Images; ©

Barberini Gallerie Corsini Nazionali; © Museu de Santa Cruz, Toledo; © Museu do Louvre. RMN; © Museu Real de Belas-Artes,

Antuérpia. Art in Flanders vzw, Hugo Maertens; © Museu Regional de Beja; © Museus Capitolinos. Roma; © Nelson-Atkins Media

Services /Jamison Miller; © Rijksmuseum; RKD-Netherlands Institute for Art History, Haia; © Trustees of the British Museum; © Web

Gallery of Art. Emil Krén e Daniel Marx; © Wellcome Library Images.

EDITOR

Museu de Lamego | Direção Regional de Cultura do Norte

LOCAL

Lamego

DATA DE EDIÇÃO

Março de 2018

ISBN

978-989-20-8304-9

AGRADECIMENTOS

Artokoloro Quint Lox Limited / Alamy Stock Photo

Barberini Gallerie Corsini Nazionali

Bert Schepers [Centrum Rubenianum VZW, Antuérpia]

Centrum Rubenianum VZW, Antuérpia

Direção Geral do Património Cultural

Fellbrig Hall, Norwich, Reino Unido

Mansion House Antiques & Fine Arts, Leigh, Reino Unido

Musée du Louvre

Museu Nacional de Soares dos Reis

Museu Real de Belas-Artes, Antuérpia

Museu Regional de Beja

Museus Capitolinos, Roma

Museu de Santa Cruz, Toledo

Rijksmuseum, Amesterdão

RKD Images, Netherlands Institute for Art History, Haia

The British Museum

The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas

Wellcome Library, Londres



- 04] **A IDEIA POR DETRÁS DO GESTO**
Luís Sebastian
- 08] **INTRODUÇÃO | O OLHAR PÚBLICO SOBRE COLEÇÕES PRIVADAS**
Alexandra Isabel Falcão
- 10] **O (DES)CONHECIDO SALLAM DE PINTURAS DO PAÇO EPISCOPAL DE LAMEGO**
Alexandra Isabel Falcão
- 22] **CATÁLOGO DE PINTURAS**
- 24] A MARCA DE RUBENS
- 48] A «PEQUENA» PINTURA COMO «GRANDE» PINTURA
- 67] ANIMAIS COMO TEMA
- 77] A LINHA DO ORIZZONTE
- 83] DE TERRAS DISTANTES
- 87] PAISAGENS MARINHAS
- 99] NATUREZAS-MORTAS OU O FASCÍNIO DOS VIDROS E PORCELANAS
- 113] CENAS DA VIDA CAMPESTRE
- 119] NA TABERNA
- 143] NA OFICINA
- 147] A MEIA-LUZ
- 151] **BIBLIOGRAFIA**
- 154] **CADERNO DE MUSEOGRAFIA**



A IDEIA POR DETRÁS DO GESTO

LUÍS SEBASTIAN

[Diretor do Museu de Lamego | DRCN]

Os museus são atualmente e cada vez mais equipamentos culturais, versáteis, diversificados nas suas atividades e em constante readaptação às expectativas dos seus públicos, crescentemente mais informados e exigentes.

Aos deveres basilares de conservar e disponibilizar à fruição pública os objetos de valor histórico, artístico e científico à sua guarda, junta-se cada vez mais a obrigação de produzir novo e atualizado conhecimento através de mais e melhor investigação. Já a sua disponibilização à fruição pública exige antes de tudo dar a conhecer, o que na atual sociedade de informação implica uma comunicação “hiperativa”, sobretudo nos meios online.

A clássica dicotomia de fruição pública através de uma exposição permanente – de grande escala e multifacetada – e a realização cíclica de exposições temporárias – de menor escala e tematicamente focalizadas – começa igualmente a evoluir, com as anteriores exposições “permanentes” a tender progressivamente a designar-se por “de longa duração”, assumindo sintomaticamente a necessidade da sua renovação em ciclos temporais menores.

A remodelação da sala de exposições “Salão Nobre” do Museu de Lamego encaixa-se nesta linha. Integrada como peça central no percurso de visita ao museu, ganhou ainda mais destaque enquanto “rosto” da instituição quando em 5 de abril de 2017, ano de comemoração do seu centenário, passou igualmente a servir de cenário ao jantar anual de aniversário do museu.

Jantar comemorativo da data de fundação do Museu de Lamego, esta é também uma iniciativa de *fundraising*, revertendo o seu lucro para o projeto já premiado “Conhecer Conservar Valorizar”, que visa restaurar obras de arte à guarda do

museu através de donativos anónimos dos visitantes, reforçados pontualmente por mecenato empresarial.

Esta conjugação impôs de forma natural a necessidade de remodelar o “Salão Nobre”, enriquecendo-o enquanto principal “montra” de pintura do museu, mas igualmente, enquanto cenário do Jantar de Aniversário anual, principal “rosto” do museu e ponte com as crescentes iniciativas de *fundraising* que têm levado ao progressivo restauro e devolução à fruição pública de obras antes em reserva ou simplesmente em mau estado.

Cumulativamente, este novo papel suplementar do “Salão Nobre” trouxe consigo a opção pouco convencional de assumir a exposição de pinturas cujo deficitário estado de conservação levaria, normalmente, à sua não exibição pública. De facto, normalmente devido à incapacidade financeira de se proceder ao integral restauro das coleções, muitas são as obras com interesse histórico, artístico e científico que recolhem às reservas, e que apenas com dificuldade e de forma muito espaçada são recuperadas e expostas. É uma realidade contra a qual quase todos os museus do mundo se batem diariamente, agravada em grande medida por constantes doações de novas obras, cujo estado de conservação é quase sempre deficitário, quando não desastroso.

Nesta remodelação do “Salão Nobre” optamos exatamente pelo contrário. O projeto museológico pautou-se quase unicamente pela escolha das pinturas que faziam sentido em termos do discurso museológico e do seu interesse para a narrativa que se queria montar. Assim, ao expor pinturas mais ou menos necessitadas de restauro, além de se ter permitido o aumento da qualidade dos conteúdos, juntou-se a oportunidade de dar a conhecer obras desconhecidas, de outro modo condenadas a continuar a viver anonimamente na “sombra” das reservas. Agora, ostensivamente patentes ao público, passam não só a ser conhecidas, mas igualmente a ser incontornável o seu valor artístico, histórico e científico, exposto pelas “luzes” da exposição.

Fechando o círculo, as novas pinturas em exposição juntam-se às já expostas a necessitar de intervenção de conservação ou restauro, num convite ao público a juntar-se ao esforço permanente e diário vivido em todos os museus do mundo: o de preservar e dar a conhecer a nossa herança cultural, base da nossa identidade enquanto humanidade.

Igualmente pouco ortodoxa, a opção de expor aqui o projeto de remodelação em formato de catálogo, quase como se de uma exposição temporária se tratasse, impôs-se naturalmente, na linha do que já se tornou habitual nos últimos anos nas iniciativas do Museu de Lamego: a da mais alargada possível divulgação daquilo que é feito, desde o *making of* ao resultado final.

Por outro lado, se um projeto museológico tem necessariamente que ter por base informação histórica de qualidade, esta só é possível através de investigação científica, seja coligindo e aferindo conhecimento existente mas disperso, seja produzindo conhecimento novo. Reunir este conhecimento necessário à elaboração de um projeto museológico

e, após a sua conclusão, não o partilhar, seria um incompreensível desperdício do investimento feito, neste caso, obrigatoriamente público.

Temos consciência de esta partilha, de investigação realizada e informação coligida para efeitos de elaboração de projeto museológico, não ser corrente, seguindo o entendimento geral de que se não trata na sua base de produção de conhecimento *ex novo*, mas nas mais das vezes da compilação de conhecimento pré-existente. O nosso entendimento é contudo contrário. Sobretudo se considerarmos o plano internacional, a produção diária de novo conhecimento por partes de investigadores de todo o mundo, distribuídos por milhares de centros de investigação, torna difícil a tarefa de se estar constantemente a par do “estado da arte” em qualquer área de investigação. Apesar da “sociedade de informação” em que vivemos e da transversalidade de conhecimento que a internet permite nesta “aldeia global”, acontece paralelamente o efeito contrário: a dificuldade de se encontrar a informação desejada num ciberespaço “entupido” ao segundo com milhares de novos dados, e nem sempre de qualidade.

Logo, a identificação de dados, o seu coligir, a sua análise crítica e o lançamento de novas questões é, só por si e no nosso entendimento, uma contribuição importante, não apenas para a divulgação do conhecimento já produzido, mas igualmente para a sua evolução futura.

A procura de paralelos é igualmente uma tarefa árdua, e tanta vezes inglória. Apesar de muitas vezes esses paralelos existirem e estarem caricatamente expostas ao público, é hercúlea a tarefa de os encontrar em centenas e centenas de milhares de museus distribuídos por todo o mundo. Uma vez identificados, o acesso a imagens com qualidade para se desenvolver o trabalho pretendido é igualmente uma barreira sentidas por todos os técnicos nesta área. A crescente necessidade de produção de receita própria por parte dos museus de todo o mundo tem, infelizmente, levado a que a anterior corrente disponibilização de imagens como meio de partilha se tornasse uma fonte de receita extra. Apesar de na sua maioria ficarem salvaguardados os pedidos para efeitos de investigação sem fins lucrativos, são cada vez mais os casos em que esse entendimento desapareceu, tornando-se inoportuno os custos de aquisição e uso dos registos fotográficos dos paralelos identificados. Esta publicação é sintomática desta situação, em que mais foram os paralelos identificados e que não puderam por esse motivo aqui figurar, mas é igualmente sintomática de não ser para já essa a prática predominante, pois não existiria se não fosse a isenta contribuição de dezenas de instituições “irmãs”.

Por isso, acabamos com uma nota final de agradecimento a todos os investigadores, museus, galerias e arquivos nacionais e internacionais que com a sua franca colaboração permitiram não só a investigação realizada, mas igualmente esta publicação, fazendo-nos lembrar o quanto fazemos cada vez mais parte de um só mundo.

O nosso obrigado.

INTRODUÇÃO O OLHAR PÚBLICO SOBRE COLEÇÕES PRIVADAS

ALEXANDRA ISABEL FALCÃO

[Museu de Lamego | DRCN]

Com a remodelação do salão nobre, teve início uma oportuna reflexão sobre o acervo de pintura estrangeira do Museu de Lamego que, apesar do lugar de destaque ocupado na exposição permanente, paradoxalmente, era um núcleo sobre o qual muito pouco se sabia, para além da sua ligação ao recheio do antigo palácio episcopal.

Uma primeira abordagem à coleção levou ao reconhecimento de que, grande parte das pinturas, datadas dos séculos XVII e XVIII, com assuntos bíblicos e, predominantemente, paisagens, marinhas, animais e naturezas-mortas, se tratavam de reproduções de época, de obras de renomados mestres de origem flamenga e holandesa, dando origem a um projeto de investigação destinado a determinar a sua importância, no contexto da atividade colecionista dos bispos lamecenses, à luz do atual debate internacional sobre cópia pictórica.

Num estágio ainda inicial da investigação, em que as dúvidas ligadas com a biografia das pinturas pesam mais do que as certezas, desenhavam-se, entretanto, muitas outras questões, relacionadas com o espaço que estas deviam (ou não) ocupar na exposição do museu.

Dispersas entre a exposição no salão nobre, uma das salas de maior impacto do percurso do museu, e as reservas, deveriam manter-se as pinturas em exposição, ou, pelo facto de serem cópias, menosprezadas e reunir-se aos exemplares reservados?

A primeira possibilidade vingou e as pinturas foram mantidas no salão, seguindo uma nova narrativa museográfica que, evocando o antigo *sallam das pinturas* do antigo paço episcopal, foi complementada com exemplares provenientes do

legado de Ana Maria Pereira da Gama, incorporado no acervo do Museu de Lamego em 2013. Adquirida provavelmente em viagens realizadas pela Europa, ou nos antiquários e feiras da capital, de que a colecionadora era assídua frequentadora, a sua coleção de pintura de pequeno formato, incluindo reproduções ligadas à obra do mestre flamengo David Teniers II (1610-1690), ou do neerlandês Godefridus Schalcken (1643-1706), constitui um testemunho interessante do fascínio pela pintura nórdica do Século de Ouro, na contemporaneidade.

Por meio do diálogo estabelecido entre as duas coleções pretendeu-se uma visão temática e cronologicamente mais abrangente, que vai do século XVII aos nossos dias, em relação ao fenómeno da cópia pictórica e do seu impacto na formação de coleções de arte. Pretendeu-se igualmente pôr em evidência, dando-lhe honras de destaque, no salão nobre do Museu de Lamego, a importância do colecionismo privado nas coleções públicas.

O (DES)CONHECIDO SALLAM DE PINTURAS DO PAÇO EPISCOPAL DE LAMEGO



ALEXANDRA ISABEL FALCÃO
[Museu de Lamego | DRCN]

«There are so many examples of ways that bishops (...) like monarchs, used a variety of programmes to assert their status»
(Paiva 2002b, 423-424)

Foi a partir da época moderna, que o zelo que os bispos devotavam às catedrais, enquanto espaços de representação e afirmação do seu poder espiritual, se alastrou aos paços episcopais, traduzindo os efeitos da reforma católica ocorrida no século XVI e o conseqüente reforço da autoridade eclesiástica e em particular a dos prelados, no governo das respetivas dioceses.

Com efeito, ao determinar-se a obrigatoriedade de residência dos bispos nas dioceses para as quais eram designados, como forma de assegurar uma governação mais presente e de maior proximidade dos representantes da Igreja com as populações, os palácios episcopais passaram a ser encarados com renovado interesse. Não só deveriam corresponder em termos de conforto e aparato à condição social e estatuto dos seus moradores e, dada a natureza dos antístites, assemelharem-se a casas senhoriais, onde, para além do prelado, viviam familiares, diversos oficiais da mitra diocesana e criadagem, mas também possuírem as condições necessárias para assumirem as funções de centro da administração diocesana. Pois, na verdade, uma boa parte da prelatura desenrolava-se no paço episcopal (Nunes 2010, 75-76).

As diversas obras de remodelação de que foram alvo ao longo dos séculos atestam a relevância que os paços episcopais possuíam enquanto símbolos de poder. Mas, contrariamente ao que sucede com o edifício da catedral lamecense, que conserva os vestígios materiais da sua fundação, no século XII, e das sucessivas reformas, em relação ao paço episcopal, para além da sua localização «nos terrenos traseiros da catedral» (Saraiva 2005, 165), nada mais se sabe sobre o primitivo edifício, cuja existência remonta pelo menos ao início do século XIV, quando surgem as primeiras referências documentais^[1].

O paço medieval sofreria ampla reforma durante o episcopado de D. Fernando Meneses Coutinho e Vasconcelos (1513-1540), no contexto das várias obras, todas ao gosto clássico, que o bispo promoveu na diocese, que incluíram, entre outras, a conclusão das obras da fachada da catedral, ajustadas com o renomado mestre vimarense João Lopes, o Velho, e a reconstrução do claustro, recorrendo neste caso ao pedreiro de Lamego, Duarte Coelho, possivelmente também o responsável pelas obras empreendidas na residência episcopal (Serrão 2000, 268).

Também das obras introduzidas por D. Fernando, não sobreviveram quaisquer vestígios, tornando qualquer tentativa de aproximação ao que seria o paço dos bispos de Lamego no século XVI, praticamente impossível, a partir apenas de pequenas notas, que fazem referência à fachada, com uma galeria de janelas de sacada, protegidas por grades de ferro e encimadas por bolas douradas, à qual se acedia por um pátio de cantaria lavrada (Costa 1982, 18), e às duas capelas que o bispo mandou erigir, uma no interior, e outra, de maiores dimensões, na cerca ajardinada, amuralhada na mesma época. O núcleo de tapeçarias flamengas (c. 1525-1535) que se conserva no Museu de Lamego, por certo parte de um conjunto originalmente formado por um maior número de panos, é revelador da cultura artística e erudição deste prelado, sobrinho de D. Manuel I, e do sentido de opulência que emprestou à ornamentação do palácio (Flor 2013, 126).

Na primeira metade do século seguinte, correspondendo a um período de menor desafogo, não encontramos a ocorrência de obras de reconstrução no palácio. Todavia, é possível que os primeiros lotes de pintura estrangeira tenham chegado por essa altura, tendo em conta a relação do bispo D. João Lencastre (1622-1626) com o rei Filipe IV de Espanha (1621-1625), um dos mais exigentes e refinados colecionadores do seu tempo, de quem D. João foi esmoler e capelão-mor, antes da sua vinda para Lamego (Azevedo 1877, 82-83).

Na segunda metade do século XVII, o edifício voltaria a ser alvo de remodelação por iniciativa de bispo D. Luís de Sousa (1671-1677) que, antes mesmo da sua chegada a Lamego, faz o envio de uma carta ao Cabido, mandando o dinheiro necessário para a reforma do palácio (Azevedo 1877, 87), «sem reparar a despesa pera o que se valeo dos milhores mestres do seu tempo»^[2].

Não se conhecendo o plano a que obedeceram os trabalhos de reconstrução, que «para se fazer ...se botarão as paredes abaixo e alguma das paredes se fizerão a fundamentis»^[3], é possível que tenha estado na origem de uma reconfiguração do edifício, com uma disposição planimétrica em “U”, comum na arquitetura senhorial de Seiscentos, servida por alçados sintéticos e vãos igualmente simplificados, tal como surge documentado num álbum de desenhos do século XVII^[4].

[1] - ANTT – Sé de Lamego, Prazos, m. 2 n. 14 *apud* Saraiva 2003, 507.

[2] - BNL, cód. 163, fl. 42 *apud* Soromenho 2001, 15.

[3] - BNL, Seção de reservados, cod. 419, fl. 49v *apud* Soromenho 2001, 38.

[4] - Agradecemos a Anísio Saraiva que nos fez chegar a informação sobre o álbum de desenhos do século XVII, que inclui a ilustração com uma vista de Lamego.



Fig. 1 Pormenor de ilustração do [ALBUM de Desenhos] TYPVS Provinciae [...]. s. XVII. In Biblioteca Particular Leilão Parte II [catálogo], [Lisboa]: Otium Leilões, p. 8. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/175999844/Biblioteca-Particular-Parte-II>

Nomeado embaixador extraordinário do rei D. Pedro II junto da cúria papal, D. Luís de Sousa parte para Roma, em 1675, deixando, na sua ausência, o Pe. João Nogueira Barros, que o assistia Lamego, encarregue de terminar as obras iniciadas no paço.

O esmero colocado na reconstrução do edifício que, de acordo um testemunho da época, o transformaria num

galhardo palácio tudo cõ janellas rasgadas e suas grades, janellas cõ ferragem e vidraças encaixilhadas, tudo ao moderno e todas por dentro gravemente forradas cõ molduras de capricho^[5],

estendeu-se à decoração dos interiores, que «tudo tinha cõ muito ornato, de armações, cadeiras, esteiras, contadores e escritorios do Norte cõ grande Prefeição (sic)»^[6]. Uma descrição que torna evidente um claro compromisso entre o desejo de conforto e modernidade e um sentido de fausto e opulência, que ia de encontro à personalidade de D. Luís que, durante a permanência em Roma, irá manter a sua relação com Lamego, através ainda da ligação a outras empresas artísticas, dando continuidade a uma vincada atividade mecenática que o acompanhará ao longo da vida.

Na sua estada em Roma, D. Luís habita um velho palácio, onde introduz alguns melhoramentos, de modo a rodear-se do luxo e munificência que convinhem a uma representação prestigiante da Coroa portuguesa. A exemplo das residências dos monarcas, altos dignitários e príncipes da Igreja, entre os amplos e bem apetrechados salões, estava instalada uma galeria de pinturas, muitas das quais registadas mais tarde no inventário póstumo do espólio de D. Luís de Sousa, dado a conhecer pelo

[5 - BNL, cód. 163, fl. 42 apud Soromenho 2001, 15.

[6 - *Idem, ibidem*, 15.

investigador Miguel Soromenho (Soromenho 2001,26). Ainda na cidade papal, D. Luís ascende à dignidade de arcebispo de Braga, onde faz uma entrada magnificente a 4 de julho de 1683. Como sucedera anos antes em Lamego, também a residência dos arcebispos bracarenses será alvo da sua intervenção. Além da quantidade e sumptuosidade das peças selecionadas para a decoração dos interiores, é de assinalar a instalação de uma galeria de pintura, situada na primeira sala do paço.

Da leitura do inventário dos bens de D. Luís de Sousa, o mesmo investigador conclui que:

Sem ser um “curioso”, D. Luís não deixou, todavia, de participar nesse to típico do século, rodeando-se de uma quantidade de objectos preciosos, raros ou apenas curiosos, cuja selecção revelava, sobretudo, um gosto eclético pela obra de luxo e pela sua qualidade decorativa, como ornato de casa e símbolo de distinção e modernidade” (Soromenho 2001, 26).

Em relação à coleção de pintura adquirida em Roma, , o autor refere a predominância de pintura histórica, religiosa e de assuntos mitológicos, e, em lugar mais modesto, mas sem deixar de estar representados, os géneros ditos menores: paisagens, naturezas-mortas, *vedute*, marinhas, quadros de animais e cenas de género, seguindo uma das principais tendências verificadas entre os grandes colecionadores (Soromenho 2001, 29) do século XVII, que começaram a privilegiar a encomenda de composições menos grandiosas, mas mais reais e facilmente inteligíveis.

Convém lembrar a esse respeito, a influência que exerceram duas das mais importantes encomendas da primeira metade do século, a decoração do Palácio Barberini em Roma, promovida pelo cardeal Francesco Barberini (1597-1697), sobrinho do papa Urbano VIII, e a do palácio do Bom Retiro, em Madrid, o principal projeto arquitetónico e decorativo do rei Filipe IV de Espanha, inaugurado em 1633. Em ambos é de destacar a primazia dada à pintura de pequeno formato, de temas bucólicos e de paisagens italianizantes, encomendadas aos pintores *oltromontani* (como eram conhecidos em Roma os pintores oriundos dos países do Norte), representantes da modernidade e das novas tendências artísticas (Kubissa 2013, 133 e 136).

Naturalmente que, na hora de decorar os seus palácios, era nas coleções reais e dos altos dignitários da Igreja que os nobres e eclesiásticos se reviam e procuravam imitar, razão pela qual muitos deles tinham nos seus palácios cópias de obras provenientes das principais coleções. Com efeito, na impossibilidade de poder ter uma pintura original, em função do seu poder aquisitivo, muitos colecionadores conformavam-se com cópias ou versões mais ou menos afortunadas, nas quais, de algum modo, se podia vislumbrar a marca de renomados pintores.

Essa circunstância poderá justificar a presença, na coleção do antigo paço episcopal de Lamego, de nomes de mestres nórdicos que fizeram carreiras de grande prestígio em Roma, como os irmãos Jan Frans (Antuérpia, 1662 – Roma, 1749) e Pieter van Bloemen (Antuérpia, 1657-1720), através de reproduções de composições originais, que podiam ser admiradas nas fabulosas galerias dos palácios Barberini e Colonna, em Roma, e enviadas para Lamego, durante a permanência de D. Luís de Sousa nessa

cidade. Do mesmo modo que, ao ter conhecimento da sua nomeação para o arcebispado de Braga, D. Luís envia de Roma várias ofertas para a catedral arquidiocesana (Soromenho 2002, 20) é possível também que, nos primeiros anos que esteve ausente, fizesse chegar a Lamego objetos de arte e sumptuária para a ornamentação do palácio, cuja obra continuava a acompanhar.

D. Luís de Sousa é seguido no governo da diocese de Lamego por D. Luís da Silva (1667-1685), bispo que exerceu o seu múnus com muito maior parcimónia do que o antecessor, destacando os vários memorialistas, o modo simples e humilde como vivia, descrevendo a frugalidade da alimentação que fazia, e a modéstia do seu vestuário e dos trastes que tinha no paço (Paiva 2002a, 249). Não deixou, contudo, de promover uma intensa atividade mecenática, destinada fundamentalmente ao engrandecimento do culto, seja através da edificação de igrejas, seja através da aquisição de alfaia religiosas e decoração de altares, recorrendo para esse efeito, ao pintor de Lisboa, Bento Coelho da Silveira (1617-1708) (Paiva 2002a, 250-251), autor de uma composição da *Adoração dos Pastores* adquirida para o paço de Lamego, e que atualmente faz parte da coleção do museu.

O inventário dos bens do bispo sucedâneo, D. José de Meneses (1685-1692), realizado aquando da sua nomeação para o arcebispado de Braga, informa sobre a munificência dos paramentos e alfaia religiosas que possuía, bem como à extensa livraria adquirida em Lamego. No entanto, na decoração do paço imperava alguma modéstia. Se é certo que foram exaradas três armações de tapeçarias constituídas, cada uma por oito panos, a sua maior parte encontrava-se em Lisboa, para concerto^[7], fazendo intuir tratar-se de bens herdados e não o resultado do investimento do prelado em objetos de sumptuária. Do mesmo modo, a relação é parca em títulos de pintura, confinando-se a um conjunto de doze pinturas com os retratos dos antecessores de D. José de Meneses e uma lâmina sobre cobre, figurando o *Nascimento da Virgem*.

Em meados do século seguinte, o bispo D. Frei Feliciano de Nossa Senhora (1742-1771) introduz alguns melhoramentos no palácio, que incluem para além de pequenas reparações de manutenção, como a pintura de portas e janelas^[8], a construção de uma capela pública, hoje desaparecida.

O autor das memórias paroquiais e vigário da Sé de Lamego, Diogo António Vieira compara o paço de D. Frei Feliciano de Nossa Senhora a um *cofre das ciencias, depósito dos bens dos nobres e thezouro das virtudes*^[9], uma descrição feliz que espelha bem a imagem que a Igreja pretendia transmitir de si mesma, através dos seus representantes nas dioceses.

Pela descrição do vigário, o palácio majestoso e organizado em torno de um pátio quadrado fechado por três lados, com o corpo principal voltado para norte e nascente, e escadaria exterior de acesso ao piso nobre^[10], conservava as características planimétricas do edifício Seiscentista. Não se demorando em descrições pormenorizadas do interior do edifício, o memorialista, não deixando de referir o conforto das salas, apenas dispensa algumas palavras ao recheio duas capelas, uma aberta ao público e a outra destinada ao culto privado dos Prelados.

[7] - BNP/BA, cód. 44-XV-70 – *Treslado dos autos de inventário dos bens patrimoniais que D. José de Meneses possuía e adquiriu nas mitras do Algarve e de Lamego, aquando da sua confirmação como bispo de Braga*, Lisboa, 1693, fl. 32.

[8] - Em 1743, o pintor de Lamego, Luís António Ferreira assinou um contrato para a pintura de portas e janelas: *Escritura da obra das janelas e suas portas do Paço Episcopal desta cidade [de Lamego] e fiança a ela que faz o pintor Luís António Ferreira, desta cidade*. ALVES 2002, 351.

[9] - ANTT, *Diccionario Geographico* (Memórias Paroquiais), 1758, vol. 19, memória 2. <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4240472>, fl. 258.

[10] - ANTT, *Diccionario Geographico*.... fl. 258.

Caberia ao bispo D. Manuel de Vasconcelos Pereira (1773-1786) a iniciativa da reconstrução do paço episcopal e a organização do *sallam de pinturas*, num eco na província das fabulosas galerias romanas de Seiscentos.

Oriundo da nobreza provincial de Castro Daire, a atividade mecenática de D. Manuel de Vasconcelos Pereira distinguiu-se sobretudo no domínio de projetos arquitetónicos. Para além da reedificação do paço de Lamego, fez importantes obras no paço de Trevões, que pertencia igualmente aos bispos de Lamego, e na residência de família, em Castro Daire, para além de concorrer para a construção de capelas, fontes, pontes e caminhos, com que beneficiou a diocese.

Sobre o projeto de reconstrução e de decoração empreendido pelo magnânimo D. Manuel no paço lamecense existe copiosa descrição, de que adiante daremos notícia, não sem antes referir a figura de D. Nicolau Joaquim Torel da Cunha Manuel (1771-1772), antecessor de D. Manuel.

Natural de Lisboa, D. Nicolau era filho de pais riquíssimos, descendia dos Torel, de Ruão, gente de negócios, por parte paterna, e dos Manuel, de Torres Novas, por via materna. Nomeado bispo de Lamego em 1771, não chegou a sentar-se na cadeira episcopal, para onde, contudo, já havia enviado todos os seus bens.

Muito disputados, acabariam por permanecer em Lamego por intervenção do sucessor, D. Manuel de Vasconcelos Pereira, que os comprou ao Pe. Francisco Xavier da Cunha, sobrinho de D. Nicolau, por uma quantia muito inferior ao valor do opulento espólio do bispo de Lamego, que foi surpreendido pela morte, antes de chegar a tomar posse do cargo, e que, de acordo com o testemunho insuspeito de João Amaral, citando um inventário hoje desaparecido, incluía quatro pinturas de Rubens (Amaral 1935, 4). Por ventura, o conjunto de lâminas inspiradas em célebres composições rubenescas, com assuntos bíblicos, atribuíveis à oficina de Abraham Willemsen (Antuérpia, c. 1610-1672) (cat. 2, 3 e 4), adquiridas eventualmente em Lisboa, onde havia um comércio organizado de obras de arte provenientes dos países do Norte, alimentado por Guiliam Forchoudt (1608-1678), um proeminente negociante flamengo que, em meados do século XVII, diretamente, ou através de agentes que operavam em Lisboa, Sevilha e Cádiz, fornecia os insaciáveis mercados português e espanhol de pinturas, móveis de luxo e tapeçarias.

Dotado de um espírito empreendedor e a pensar num cenário que condignamente acolhesse o avantajado património do anterior prelado, D. Manuel decide reconstruir o palácio, investindo as avultadas somas deixadas por D. Frei Feliciano de Nossa Senhora (Azevedo 1877, 12). Tratava-se de modernizar o acanhado paço, seguindo uma linha mais atualizada, de acordo com o projeto que entregou ao mestre-de-obras Pedro António, a cargo de quem ficou a execução da obra (Costa 1986, 372-273).

A descrição anteriormente referida, datada de 1777, foi elaborada no âmbito do inventário dos bens da Mitra do Bispado de Lamego, mandado realizar pelo próprio D. Manuel de Vasconcelos Pereira, quando ainda decorriam as obras de reconstrução [VIDE TRANSCRIÇÃO DO DOCUMENTO].

ANTT Mitra de Lamego: Livro° 6, Livro Primeiro do Tombo de todos os Bens, Rendas, Foros, Dízimos e mais Direitos, e Regalias pertencentes à Excellentissima Mitra deste Bispado de Lamego dentro = na mesma Cidade, e de alguns lugares das suas Freguesias que no mesmo se declaram. Mandado fazer pelo Excellentissimo Reverendissimo Senhor Dom Manoel de Vasconcelos Pereira (...), 1776. 18v-19v

Auto das medições e descripção dos Passos Episcopáes dos Excelentissimos Bispos desta Cidade, e Bispado de Lamego da Cerqua e do Rocio dos mesmos Passos, e das Cazas do Aljube, e dos Assougues.

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Jezús Christo, de mil, e sete centos e setenta e sete ao primeiro dia do mês de Agosto do dito anno, em esta cidade de Lamego em cazas do Doutor Thomas Gregorio de Carvalho, Juiz deste Tombo com jurisdicção ordinaria em publica e geral audiencia que o mesmo ás partes, e feitos e seus Procuradores estava fazendo, ahi perante elle apareceu presente Antonio de Figueiredo Procurador da Excentissima Mitra neste tomo e por elle foi dito, e requerido, que entre os mais béns, rendas e regalias que pertencião á Exventissima Mitra deste Bispado sua constituhinte de tempo immemorial e desde o da sua fundação e criação deste Bispado, bem asim eram os Passos Episcopáes em que residem os Excellentissimos Prelados deste Bispado, e sua familia, com cazas de Despacho e audiencias, e Archivo da Camara Ecclesiastica, tudo unido e incorporado dentro dos mesmos Passos, com huma grande cerqua morada em roda, e hum grande Rocio de frente dos mesmos Paços com seu chafariz no meio, e conjunto á dita cerqua humas caszas novas, que servem de aljube da jurisdicção ecclesiastica, com sua capella de frente, e junto ao dito Aljube as cazas dos agougues da mesma // (fl. 16) Excellentissima Mitra

Fl. 18v

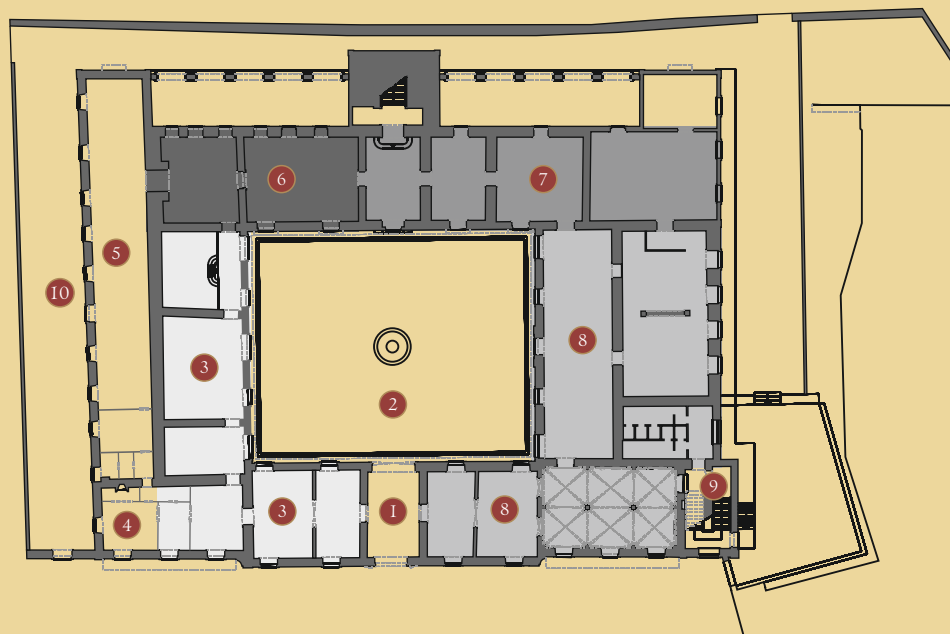
“Pertencem á Excellentissima Mitra os Paços Episcopáes que estão situados no meio da dita Cidade e no bairro, e Rocio chamado da Sé, por ficarem distantes do mesmo pouco espasso= Constão de hum Pallacio sumptuooso e magnifico, feito de Obra moderna e de pedra de Cantaria Lavrada, quadrado com quatro faces com hum grande pateo no meio e he edificado desde os alicerces pelo Excellentissimo, e reverendissimo Dom Manoel de Vásconcellos Pereira, Bispo actual deste Bispado que ainda continua e não tem finalizado todas as Obras necessarias para a ultima grandeza, e Comunidade do mesmo Palacio e a que nelle se achão completas sam as seguintes.

O frontespicio que fica virado para o Poente, e para o dito Rocio, para onde tem a porta principal da entrada, com huma formozza pedra no remate da simalha, em que estam esculpidas as Armas do mesmo Excelentissimo Prellado = Para a banda do Norte da mesma porta tem huma Caza baixa que serve de Archivo da Camara Eccleziastica deste Bispado, que tem a serventia por dentro do Arco que vai para o pateo com huma porta virada para o Sul=

Conjunta e pegada á mesma, fica outra Caza em que se fazem as Audiencias do Juizo Eccleziastico, com sua porta de serventia para o mesmo Rocio, virada tambem para o Poente para onde tem da mesma forma viradas quatro janellas de peito gradadas de ferro; duas que dãm hua á Caza da Audiencia // (fl. 19) audiencia, e duas ao do sobre dito Archivo da Camara= Para a banda do Sul da mesma porta principal ficão outras duas Cazas de igual grandeza e com huma porta e quatro janellas correspondentes ás do outro lado, viradas tambem para o mesmo Rocio, e outra porta por dentro do mesmo Arco da Entrada correspondente com a da caza da Camara; as quaes ainda não servem para as cazas para que são destinadas = Tem no alto do mesmo frontespicio de ambos os Lados que fás a porta principal duas varandas correspondentes, com balaustes de pedra de cantaria Lavrada e primorozamente feitas, e para cada huma das quais sáy-em dos Salóes, e Cazas altas três janellas rasgadas, ficando entre as mesmas varandas mais quatro janellas de peito, duas de cada hum dos ditos lados; ficando o mesmo frontespicio com dés janellas em frente viradas para o mesmo Rocio, e seis rasgadas, e quatro de peito todas todas de Arco, e com suas simalhas lavradas com todo o primor da Arte= Tem pro sima da cornigem real (?) do mesmo frontespicio seis janellas piquenas, três de cada hum dos lados, que cáy-em no telhado viradas para o mesmo Rocio que servem para dar Lúx aos quartos das Agoas furtadas para a banda de Norte tem o mesmo Pallacio huma quadra já finalizada que tem onze janellas de peito todas viradas para o mesmo Norte e para a Cerqua dos ditos Paços Episcopáes, e para hum grande tanque, e Lago que está por sima do terreno destinado para o jardim e por sima destas tem igual numero de janellas mais piquenas por onde se communica a lux necessaria a varios

(fl. 19v) Nascente com seus oculos por sima para ficarem todas em correspondencia viradas para o pateo na forma da planta.= Para o mesmo pateo, que fica quadrado, e com sufficiente grandeza se entra pela porta principal por baixo de dous arcos, e de frente dos mesmos na quadra que fica para a banda do nascente se hade fazer huma escada moderna que segundo o risco hade ficar com a magnificencia correspondente á grandeza do Pallacio.= Dentro do mesmo pateo está hum grande posso de agoa nativa da qual se tira a Agoa necessaria para os menisterios do mesmo Passo; e por ser salutifera a vai buscar mais gente do Povo com permissão e Licença dos Excellentissimos Prelados. = Na mesma quadra da banda do Nascente, se acha ainda hum grande sallam antigo que se hade renovar para a servidão da Escada e entrada do mesmo Pallacio deste se entra por huma porta que fica para a mesma banda do Nascente para a Capella que prezenemente tem o dito Pallacio, que foi feita á poucos annos pelo Excellentissimo Dom Frey Feliciano de Nossa Senhora sendo Bispo deste Bispado. = Da banda do Norte com o mesmo Sallao outra porta por onde se entra para huma salla vaga; e desta se entra por huma porta que está para a banda do Poente, para a Sala de Espera e d'esta para a Caza ou Sallam do Docél e d'este para hum quarto particullar do Excellentissimo Prellado e do mesmo say huma porta para o Sallam grande das pinturas.= E da mesma salla vaga a asima declarada se entra por outra porta para outra Salla anterior que fica para a banda do Norte e nesta para a banda do Nascente está huma porta que dá entrada para huma Caza a onde se fazem as Rellações Eccleziasticas, e os Exames Sinodales e na dita Caza vaga ficam para a outra banda do Poente; duas portas, huma que entra para a caza do fogam, e outra que Vai para hum Corredor comprido que dá serventia para varios quartos particulares // (fl.20) particullares, e tambem para o mesmo Sallam das pinturas a onde finaliza.= No meio do mesmo corredor desce huma escada de pedra que dá servidão particullar para o jardim, e para a cerca dos mesmos Passos, e sobe outra de madeira por onde se vai para varios quartos superiores e para os das agoas furtadas, e ambas fica para a banda do Norte.= No dito Sallam das pinturas para a banda do Sul está huma porta porque se entra para hum corredor o qual dá serventia para o gabinete para a livraria anterior e para a capella particular do Excellentissimo Prellado, e o mesmo corredor vai continuando em direitura ao Sul e dando servidão a outros varios quartos e sallas anteriores, até chegar a huma Salla vaga na qual está huma porta para o Sallam grande da livraria publica, e outra no mesmo lado que dá serventia para outro corredor, pelo qual se entra para varios quartos que ficam na mesma quadra da banda do Sul.= Nesta dita quadra, e para a mesma banda do Sul está feita huma escada de pedra para a serventia publica da mesma Livraria e dos mais quartos anteriores, e tambem para a Capella publica que se hade fazer para a mesma banda do Sul com o frontespício virado para o Rocio, e para a mesma escada se entra, e vay por hum arco que está feito na mesma quadra e vem sair ao pateo do mesmo Pallacio.= Na ultima quadra que fica para a banda do Nascente; virada para a Cerca estam as Cazas da cozinha e Ti(?)nello, e de outras oficinas particullares do mesmo Paço que no mesmo sitio se haéde reformar de novo em correspondencia das outras três quadras, que já se achaó finalizadas.= Todos os Sallões, Cazas, e quartos, que estão finalizados, e feitos de novo sam forrados muntos delles de estuque e frizos dourados, e outros de madeira, e gessados, e grande parte dos mesmos tem nas paredes boas pinturas a fresco, e estaó ornados, e armados com toda a decência= Todas as janellas tem vidraças á moderna, e as mesmas, e as portas exteriores com que se fechaó saó todas de boa madeira, e oliadas de verde, e as anteriores saó da mesma madeira fingindo com tintas á imitação de paú de angelim”

Não se fizerão as medições dos ditos Paços, por se andar actualmente trabalhando nas obras delle, e se achar o terreno impedido com as pedras, e com os mais materiais das mesmas obras, e haver dentro no terreno em que as mesmas se fazem muntas Cazas e obras antigas que se hão de desmanchar e se não sabe para o que hão de servir, e por essa cauza só por hora se lhe dão as Confrontações que são as seguintes. = Da banda do Nascente e Norte confinam com a cerca da mesma Excellentissima Mitra do Poente com o Rocio da mesma Excellentissima Mitra e do Sul com cazas de Diogo de Magalhães Botelho, Capitam Mór desta Cidade, e com huma caza de forno da Rua dos fornos.”



PISO I

- 1 _ Entrada
- 2 _ Pátio, com um poço ao centro
- 3 _ Arquivo eclesiástico
- 4 _ Casa de audiências do juízo eclesiástico
- 5 _ Escada de pedra de acesso ao jardim, cerca, e fogão
- 6 _ Cozinhas, adega e oficinas
- 7 _ Reforma em projeto
- 8 _ Situavam-se duas casas, ainda sem serventia
- 9 _ Escada de acesso ao 2º Piso
- 10 _ Cerca e jardim, com tanque e lago

Distribuição dos espaços, segundo o Livro Primeiro do Tombo de todos os Bens, Rendas, Foros, Dízimos e mais Direitos, e Regalias pertencentes à Excellentissima Mitra deste Bispado de Lamego..., 1776.



PISO II

- 1 _ Salão antigo
- 2 _ Capela
- 3 _ Livraria pública
- 4 _ Vários quartos
- 5 _ Sala vaga
- 6 _ Escada de acesso aos quartos e livraria
- 7 _ Sala vaga
- 8 _ Quarto interior
- 9 _ Capela
- 10 _ Gabinete do bispo
- 11 _ Livraria interior
- 12 _ Salão grande de pinturas
- 13 _ Quarto particular do bispo
- 14 _ Sala do docel
- 15 _ Sala de espera
- 16 _ Casas da relação eclesiástica e exames sinodais
- 17 _ Quartos interiores, particulares. Casa do fogão e escada de acesso aos quartos das águas furtadas.
- 18 _ Área não existente

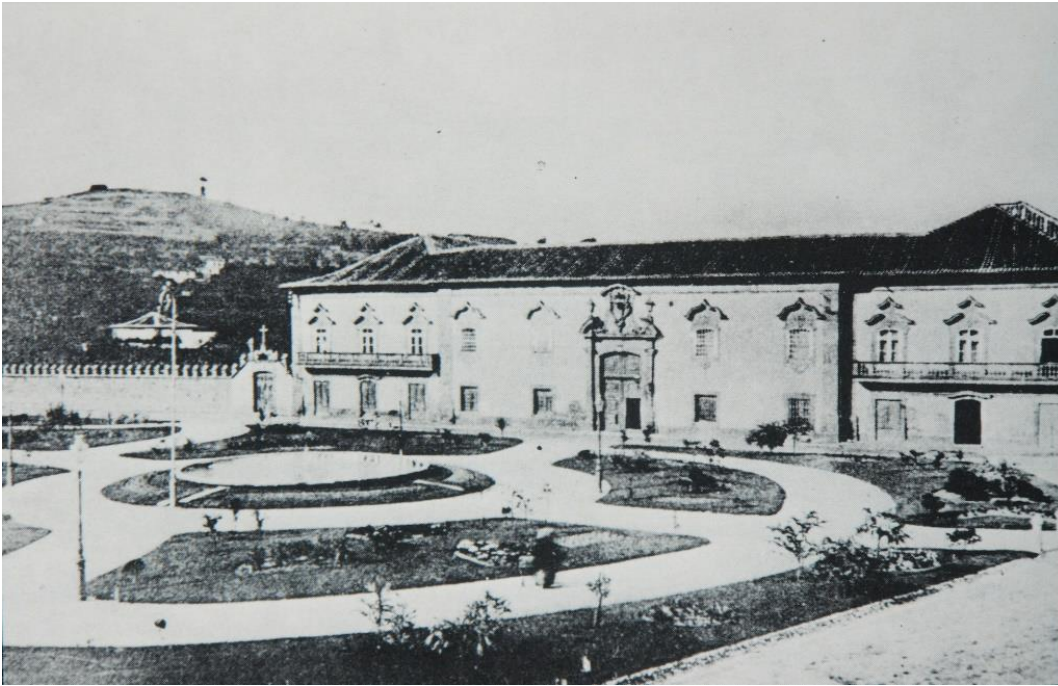


Fig. 2 Paço episcopal de Lamego. Detalhe da frontaria e parte do muro da cerca construídos por D. Manuel de Vasconcelos Pereira, c. 1920-1930 © Imagem cedida por cortesia de Joaquim Duarte Correia.

Por essa altura a frontaria (fig.2) e grande parte dos interiores já estavam concluídos (Soromenho 1998, 17). Com a construção do novo volume e reedificação das alas Norte e Sul, o edifício passa a apresentar uma configuração muito próxima da atual, com uma articulação dos espaços em forma de quadrilátero, em torno de um pátio central. Internamente, a organização espacial das dependências torna evidente a clara separação que havia entre a área habitacional e áreas funcionais, de acesso público, onde estavam instalados, para além de diversos serviços ligados à gestão diocesana, uma capela e *livraria*.

Entrava-se no palácio atravessando o portal com dois arcos que davam acesso ao pátio, com um poço ao centro. No piso térreo, na ala norte, viradas para o mesmo pátio, estavam as casas do arquivo e das audiências do juízo eclesiástico. Na mesma quadra, mas voltada para o exterior, estavam o fogão e uma escada de pedra de acesso ao jardim e cerca do paço, e um corredor que ligava com a cozinha, a adega e tulha, e várias oficinas situadas na banda nascente do edifício. Os espaços descritos correspondiam na ala oposta, voltada para Sul, a duas casas que, estando prontas, não tinham ainda serventia. O acesso ao piso nobre fazia-se pelo pátio, através de uma escada exterior, que ligava ao salão de entrada, onde estava a capela pública mandada erigir por D. frei Feliciano de Nossa Senhora, situado na banda nascente. Do antigo edifício só esta parte, onde ficava a varanda de entrada, não foi modificada, apesar de estar incluída no projeto de reconstrução (Azevedo 1877, 12), que aí

contemplava a construção de uma moderna escadaria que correspondesse à grandeza do palácio. O salão ligava com a *livraria* pública, na ala sul, que era servida por uma escada situada junto do lugar onde D. Manuel tencionava construir uma capela, no extremo sul do edifício, com uma porta virada para o Rossio, mas que não teve tempo de realizar. Do lado oposto do mesmo salão partia uma sala vaga que ligava à casa da relação eclesiástica e exames sinodais. Seguiam-se, na banda Norte, uma sala de espera, a sala do dossel e o quarto particular do bispo, que um corredor comprido separava de vários outros quartos interiores.

A ala nova do edifício, correspondente à frontaria, D. Manuel reservou para edificar a capela particular e outros aposentos privados, como um gabinete e uma pequena *livraria*. No extremo norte, ligando o quarto e gabinete particulares ficava o *sallam grande de pinturas*, na intimidade do espaço habitado por D. Manuel, atestando bem o seu desvelo em relação à coleção de arte reunida pelos antepassados.

A descrição do palácio episcopal que temos vindo a seguir inclui algumas considerações sobre a decoração dos espaços, identificando-os com um figurino de gosto rococó, nos quais primava a elegância e requinte. De planta octogonal, a capela estava forrada com tafetá de seda carmesim, com frisos dourados e o teto pintado «como as abóbadas da Sé», denunciado a influência do programa decorativo dos tetos pintados por Nicolau Nasoni, na catedral. Os salões eram estucados e, em alguns deles, podiam admirar-se pinturas a fresco^[1] (fig. 3).



Fig. 3 Fragmento da decoração a fresco de uma das paredes onde provavelmente se situava o quarto do bispo, encontrado no âmbito do restauro da capela de São João Evangelista (ML. inv.123), em 2013. © Museu de Lamego. Paula Pinto

[1] - BANTT, Mitra de Lamego: Livro 6 – Livro primeiro do Tombo de todos os Bens, Rendas, Foros, Dízimos e mais Direitos, e Regalias pertencentes à Excellentissima Mitra deste Bispado de Lamego dentro = na mesma Cidade, e de alguns lugares das suas Freguesias que no mesmo se declarão. Mandado fazer pelo Excellentissimo Reverendissimo Senhor Dom Manoel de Vasconcelos Pereira (...), 1776, fl. 18v-19v.

Por outra parte, o documento é completamente omissivo em relação ao recheio do palácio, estando ausente qualquer informação sobre os quadros do salão das pinturas, dos quais só encontramos notícia no rol dos bens do paço, realizado em 1821. Por essa altura a residência dos bispos de Lamego possuía uma coleção de cerca de cento e sessenta pinturas, sumariamente descritas de acordo com os assuntos e distribuídas pelo quarto e gabinete do bispo, onde estavam cinquenta e um exemplares, com temas predominantemente religiosos e, em número muito inferior, por uma sala e quarto menores e refeitório, não esquecendo a capela privada, ornada com cinco pinturas, e a capela pública, onde podia admirar-se o retábulo de São Miguel, com uma réplica da famosa composição *São Miguel dominando o demónio*, de Guido Reni (1575-1642). O anterior *sallam grande das pinturas*, deu lugar à sala de *vezitas* no inventário de Oitocentos, mas tendo em conta o elevado número de pinturas – sessenta - e a diversidade de temas aí descritos que, além dos retratos e dos assuntos religiosos e históricos, incluía pinturas de *Froteiros, Países, Marinhas, Bebidas e Doces*^[12], devemos concluir que a atual sala devia manter no essencial a galeria organizada por D. Manuel de Vasconcelos Pereira.

Quando, mais tarde, se procedeu ao arrolamento dos bens pertencentes ao antigo paço episcopal de Lamego, no âmbito da aplicação da Lei de Separação do Estado das Igrejas (20 de abril de 1911), a coleção de pintura que depois viria a ser incorporada no acervo do Museu de Lamego, encontrava-se já muito delapidada. Com efeito, só pouco mais de metade das pinturas registadas em 1821, viria a ser registada no rol de 1911^[13]. No entanto, são esses exemplares que constituem ainda hoje o grosso da coleção de pintura do Museu de Lamego, e que estiveram na origem do núcleo de pintura flamenga e holandesa, num pálido mas importante reflexo da atividade colecionista dos prelados que habitaram o palácio ao longo dos séculos XVII e XVIII. E sem dúvida, que a aquisição de pintura estrangeira pelo episcopado lamecense, identificando-o com o clero culto e cosmopolita, se inseria num programa mais vasto de comunicação política e de afirmação de poder que, para além do investimento em obras de arte, incluía entre outros o patronato de projetos arquitetónicos e criação de bibliotecas e academias, sem esquecer o investimento de avultadas somas nas cerimónias e apresentações públicas, nas quais se faziam transportar no interior de luxuosos coches e liteiras, exibindo a respetiva heráldica (Paiva 2002b, 424-425) (fig. 4).



Fig. 4 Estufim com o brasão de armas de D. Manuel de Vasconcelos Pereira. Museu de Lamego (inv. 334). © Museu de Lamego. Paula Pinto

[12 - ANTT, Mitra de Lamego: Livro 49, *Inventário das Alaias, movens, e bens de raiz, pertencentes ao Paço Episcopal* (fl. 12v-44)

[13 - ACMF Arquivo/CJBC/VIS/LAM/ARROL/004 - *Autos de arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário* (Lei da Separação). Mitra, vol. IV, 1911.



CATÁLOGO DE PINTURAS



A MARCA DE RUBENS





ATRIBUÍVEIS À OFICINA DE ABRAHAM WILLEMSSEN (ANTUÉRPIA, C.1610- 1672)

Abraão e os anjos

Sacrifício de Isaac

Educação da Virgem

Repouso na Fuga para o Egito, com santas



[Cat. 1]

ABRAÃO E OS ANJOS

Autoria Atribuída à oficina de Abraham Willemsen, segundo Frans Francken II

Local de produção Antuérpia

Cronologia C. 1650-1675

Matéria/técnica Óleo sobre cobre

Dimensões 100,8 x 75,3 cm [com moldura: 124,5 x 99,7 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

ANGELS APPEARING TO ABRAHAM

Artist Attributed to the workshop of Abraham Willemsen, after Frans Francken II

Place of origin Antwerp

Date circa 1650-1675

Material/technique Oil on copper

Dimensions 100,8 x 75,3 cm [framed: 124,5 x 99,7 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 21

Iconografia:

Representação do episódio bíblico da aparição dos anjos a Abraão. Abraão sentado à entrada da sua tenda é surpreendido pela aparição dos três anjos. Prostrando-se perante eles, lava-lhes os pés, e senta-os à sua mesa por baixo do carvalho de Mambré, onde Abraão armou a tenda. Serve-lhes um bezerro assado que faz preparar em sua honra e três pães de flor de farinha. Um dos anjos prediz-lhe que sua mulher Sara, apesar da idade avançada, parirá um filho. (Gênesis XVIII, 1-16).

Esta cena deu lugar a duas interpretações diferentes. Os anjos à mesa de Abraão são o símbolo da Trindade na arte bizantina: um dos anjos, o do centro, representa Deus, o segundo Cristo e o terceiro o Espírito Santo. Na arte ocidental o anúncio do nascimento de Isaac é considerado uma prefiguração da Anunciação da Virgem. Mais tarde, durante a Contra-Reforma e especialmente pela escola de Rembrandt, o assunto foi interpretado como símbolo da terceira obra de Misericórdia: dar hospitalidade aos estrangeiros.

Descrição:

O episódio do encontro entre Abraão e os anjos decorre em torno da mesa da refeição servida por Abraão. Ao centro, os anjos sentados em volta da mesa onde se dispõem a carne e o pão servidos. No chão, um gomil de reminiscências greco-romanas. De perfil, Abraão figura ancião, genufletido diante da mesa, o turbante pousado no chão, num gesto submisso. Sara espreita através da porta de uma construção com um pórtico de inspiração clássica, situada à esquerda. O fundo é dominado por denso arvoredo, em alusão à passagem bíblica, rasgado por uma luz dourada que se propaga ao primeiro plano, iluminando o rosto do anjo encarregado de transmitir a mensagem a Abraão e o do companheiro à direita.

A divulgação do tema durante o barroco deve-se à circulação de diversas estampas, designadamente a gravura executada a partir do desenho do pintor maneirista flamengo Maarten de Vos (1532-1603), que terá inspirado a pintura em análise, bem como as gravuras executadas a partir de Gerard van Groening (1579) (fig. 1) e um exemplar atribuído a Symon Novelanus (1577-1627) (fig. 2).



Fig. 1 *Abraão e os anjos*, gravura a partir de Gerard van Groeningen, Antuérpia, 1579. Rijksmuseum, Amsterdão. © Rijksmuseum [http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.593665]



Fig. 2 *Abraão e os anjos*. Gravura atribuída a Symon Novellanus, a partir de desenho do mesmo, 1577-1627. © Artokoloro Quint Lox Limited / Alamy Stock Photo

Relaciona-se com o pintor flamengo Frans Francken II (Antuérpia, 1581-1642) um número significativo de obras com a representação deste episódio veterotestamentário que, com ligeiras variações, seguem de muito perto tanto o desenho de Maarten de Vos, com a figuração da refeição servida por Abraão, como a gravura de Symon Novelanus, na qual se representa a aparição dos anjos, que antecipa a refeição. De entre as primeiras, entre muitos outros, poderá apontar-se um exemplar existente numa coleção portuguesa, no Museu Regional de Beja, e outro, no Reino Unido, no Felbrigg Hall (Norwich); relativamente às segundas, encontram-se entre as mais célebres, as composições do Museu Nacional do Prado e do Museu de Santa Cruz de Toledo, ambas pintadas sobre cobre, tal como o exemplar de Beja.

Muito popular no seu tempo, Frans Francken II, no final da sua carreira optaria por uma produção de pinturas de pequeno formato, preferencialmente, sobre cobre, constituindo uma das suas imagens de marca o recurso de figuras e acessórios exóticos. Abraão e os anjos.



Fig. 3 *Abraão e os anjos*. Frans Francken II (oficina de). Museu Regional de Beja, óleo sobre cobre, MRB-PIN.38a. © Museu Regional de Beja



Fig. 4 *Abraão e Sara visitados por três anjos* (1581-1642. Felbrigg Hall, Norwich (Reino Unido). © National Trust Images



Fig. 5 *Abraão e os anjos*. Frans Francken II. Óleo sobre cobre, 57 x 78 cm. © Museu de Santa Cruz de Toledo.

Com uma oficina das mais prolíxas, os registos dos negociantes de arte para os quais Francken trabalhou revelam inúmeras réplicas e cópias, que eram vendidas como originais. Provavelmente executadas pelos filhos, genros e outros aprendizes do pintor, não só justificam a imensidão da obra que lhe é atribuída, como também a qualidade desigual que a caracteriza.



Fig. 6 *Adoração dos Magos*, atribuído a Frans Francken II, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto ©DGPC/ADF. O exotismo das indumentárias e acessórios constitui uma das imagens de marca da oficina do pintor. De referir a semelhança da figura do mago em primeiro plano, com a de Abraão, que se estende à presença do turbante coroadado pousado ao lado.

Uma pintura com o mesmo assunto, do pintor de Antuérpia, Abraham Willemsen (c. 1610-1672), vendida pela leiloeira Christie's de Londres, em 2006, remete-nos para uma oficina que se dedicou à reprodução fiel de composições consagradas por outros artistas como Rubens, Gerard Seghers, Brughel de Velours, Hendrick van Balen e, entre outros, Frans Francken II.

A proximidade deste exemplar com a composição de Lamego leva-nos a um redobrado interesse sobre a produção da oficina deste artista, à qual se atribui todo o conjunto.



Fig. 7 *Abraão e os anjos*. Abraham Willemsen (1625-1672). Óleo sobre cobre. Vendido em leilão pela Christie's de Londres, 2006. © RKD-Netherlands Institute for Art History, Haia

Não tendo sido ainda estudada a presença de obras de este artista em Portugal, em Espanha a sua obra é abundante, o que se justifica pela enorme demanda de pinturas desde Antuérpia para esse país, canalizada através de grandes mercadores de arte como Forchaud e Musson. Nos registos de vendas do último, em 1669 aparece, justamente, entre as pinturas enviadas a Espanha, uma remessa de obras de Willemsen.

O êxito das suas pinturas explica-se em grande parte pelo seu sentido decorativo, apropriado tanto para a ornamentação de sacristias e dependências menores de edifícios religiosos, como para espaços civis. Do mesmo modo, contribuiu para a sua difusão o preço acessível que estas possuíam, devido a uma produção quase industrial,

servida por extensa participação de colaboradores que trabalharam na oficina do pintor, cuja originalidade radica unicamente em recriar habilmente composições “emprestadas”, dando-lhes uma ambiência diferente das obras originais e inserindo-as geralmente em paisagens amplas que, com frequência, constituem a base fundamental das suas pinturas, enquanto as personagens, de tamanho reduzido, ocupam apenas uma parte do espaço compositivo (Valdiviso 1986, 167-168).

Tal como Frans Francken II, grande parte da produção desta oficina era executada em lâminas de cobre, o material por excelência das cópias pictóricas, destinadas ao mercado externo, onde eram muito apreciadas pelo seu colorido brilhante e maior durabilidade e resistência em relação a outros suportes como a madeira e tela.

De sublinhar que, de entre os exemplares observados, a versão de Abraham Willemsen, sem dúvida, executada a partir do modelo difundido por Frans Francken II, é a única em que, tal como na pintura em análise, se observa um gomil de grandes dimensões que, de resto, surge em várias composições de Francken. Em ambas é representado na mesma posição e ocupando um lugar central da composição.

Exposições:

1968 – O Credo na Arte. Museu de Lamego

1989 – Aspetos iconográficos da Bíblia. Museu de Lamego

2011 – Exposição no âmbito do projeto de *fundraising* Conhecer, Conservar, Valorizar



[Cat. 2]

SACRIFÍCIO DE ISAAC

Autoria Atribuído à oficina de Abraham Willemsen, segundo P. P. Rubens

Local de produção Antuérpia

Cronologia C. 1650-1675

Matéria/técnica Óleo sobre cobre

Dimensões 100,9 x 75,3 cm [com moldura: 124,3 x 99,3 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

SACRIFICE OF ISAAC

Artist Attributed to the workshop of Abraham Willemsen, after P.P. Rubens

Place of origin Antwerp

Date circa 1650-1675

Material/technique Oil on copper

Dimensions 100,9 x 75,3 cm [framed: 124,3 x 99,3 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 24

Iconografia:

«E estendeu Abraão a sua mão, e tomou o cutelo para imolar o seu filho; Mas o anjo do Senhor bradou desde os céus, e disse: Abraão, Abraão! E ele disse: Eis-me aqui.

Então disse: Não estendas a tua mão sobre o moço, e não lhe faças nada; porquanto agora sei que temes a Deus, e não me negaste o teu filho, o teu único.

Então levantou Abraão os seus olhos, e olhou e eis um carneiro detrás dele, travado pelos seus chifres, num mato; e foi Abraão, e tomou o carneiro, e ofereceu-o em holocausto, em lugar do filho». (Génesis 22:10-13)

Descrição:

A pintura figurando o *Sacrifício de Isaac*, um dos episódios mais dramáticos do Antigo Testamento, deriva de uma composição de Rubens (c. 1612-161), de grandes dimensões, que se encontra no The Nelson-Atkins Museum of Art, no Kansas (EUA), difundida através de uma gravura, datada de 1638, do flamengo Andries Jacobz Stock (1580-1648).

O mestre flamengo descreve a intensidade física e psicológica do momento em que Deus, por intervenção do anjo, trava o gesto do patriarca Abraão, no preciso instante em que este se prepara para deferir o golpe sobre Isaac, concentrando toda a força emotiva no alívio após o julgamento supremo.

Abraão olha para o anjo com surpresa e medo. Ao lado e, contrastando com a sua corpulenta figura, o jovem Isaac ajoelhado, as mãos atadas nas costas e a cabeça inclinada de lado expondo a garganta. Atrás de Isaac a pedra de altar e uma panela por onde sobe o fogo do sacrifício.

Ao invés da obra de Rubens, que é dominada pela tensão emocional das personagens que ocupam praticamente todo o espaço disponível e inclui a presença do carneiro referido na passagem bíblica, a versão do Museu de Lamego, para além de uma evidente redução de escala e a alteração do formato vertical para horizontal, faz deslocar as personagens para a direita, onde passam a ocupar apenas cerca de um terço da composição, sendo a restante superfície preenchida por uma paisagem que, como já vimos, é uma das principais características da muito operosa oficina do pintor Abraham Willemsen.

Da série das pinturas em análise, tal como já o havia notado José Júlio Rodrigues (Rodrigues 1908, 19), o *Sacrifício de Isaac* constitui o que melhor qualidade possui.

Exposições:

2011 – Exposição no âmbito do projeto de *fundraising* Conhecer, Conservar, Valorizar



Fig. 8 Sacrifício de Isaac. Gravura de Andries Jacobsz Stock, a partir de Rubens, 1638. Rijksmuseum, Amesterdão. © Rijksmuseum [http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.179949]



Fig. 9 O *Sacrifício de Isaac*. P. P. Rubens (c. 1612-1613), Óleo sobre madeira, A. 140 x L. 110 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art, Arkansas (EUA). © Foto: Cortesia Nelson-Atkins Media Services / Jamison Miller



[Cat. 3]

EDUCAÇÃO DA VIRGEM

Autoria Atribuído à oficina de Abraham Willemsen, segundo P. P. Rubens

Local de produção Antuérpia

Cronologia C. 1650-1675

Matéria/técnica Óleo sobre cobre

Dimensões 100,7 x 75,4 cm [com moldura: 124,4 x 99,7 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

EDUCATION OF THE VIRGIN MARY

Artist Attributed to the workshop of Abraham Willemsen, after P.P. Rubens

Place of origin Antwerp

Date circa 1650-1675

Material/technique Oil on copper

Dimensions 100,7 x 75,4 cm [framed: 124,4 x 99,7 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 22

Iconografia:

O tema da educação de Maria, relativamente tardio, apareceu no final da Idade Média, tornando-se muito comum no século XVI, devido ao incremento do culto de Santa Ana, a quem a devoção popular se empenhou em atribuir um papel na educação da Virgem (Réau 1996, 177). De acordo com os evangelhos apócrifos, Joaquim e Ana levaram a filha para estudar no Templo e aí ficou até aos 12 anos, distinguindo-se das demais jovens pela sua genialidade, excepcional piedade e profundo conhecimento das Sagradas Escrituras. Apesar de desaprovado pela Igreja, devido ao teor apócrifo do seu conteúdo, o assunto manteve-se muito popular mesmo depois da Contra-Reforma.

Iconograficamente Santa Ana figura tanto sentada como de pé, com um livro que, por vezes, é suportado por um anjo. Maria, de pé, apresentando uns dez anos, soletra a Bíblia. A cena provavelmente representa a visita de Ana e Joaquim ao Templo, onde Maria estudava.

Descrição:

A composição baseia-se na célebre pintura de Rubens, que se encontra no Museu Real de Belas-Artes de Antuérpia e da qual se conhecem numerosas cópias nas quais as figuras estão invertidas, como sucede na gravura de Gaspar Huybrechts (1619-1684), que terá servido de modelo aos copistas. Em relação ao original, e à semelhança da obra anterior, as figuras neste exemplar, para além de invertidas, foram reduzidas e relegadas para o canto direito da composição, ocupando pouco mais de um terço de toda a superfície.

Santa Ana está sentada num jardim, diante de uma espécie de templete, aludindo ao Templo, onde recebeu educação. De pé, junto dela está a jovem Maria. Joaquim, debruçado sobre uma mesa, interrompendo a leitura observa enternecido para Ana e a filha de ambos. Maria segura um livro, mas não está a ler. Olha diretamente o observador. Um anjo desce do céu com uma grinalda de rosas destinada a Maria, coroando-a como *Mãe de Deus* e *Noiva do Pai*. À esquerda rasga-se um jardim de traça barroca, com uma fonte coroada por Neptuno e várias estátuas, enquadrado por edifício com a fachada dominada por escadaria.



Fig. 10 Santa Ana ensinando a Virgem. Gravura de Gaspar Huybrechts (1619-1684), a partir de P. P. Rubens. Wellcome Library (Londres). © Wellcome Images



Fig. 11 Educação de Maria. Peter Paul Rubens, 1625-1626. Óleo sobre tela. A. 193 x l. 140 cm. Royal Museum of Fine Arts Antwerp. © www.lukasweb.be - Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens

Um exemplar igualmente pintado sobre lâmina de cobre, vendido em leilão pela Dorotheum de Viena, em 2012, com a assinatura do monogramista *A. W. in F.*, atribuída a Abraham Willemsen, reproduz, no essencial, a estrutura do exemplar de Lamego, pese emoras as evidentes diferenças na conceção do jardim e arquiteturas. No entanto, como este, possui algumas alterações em relação ao modelo de Rubens e da posterior gravura. Por exemplo, a presença de apenas um anjo e o pé descalço de Maria, visível sob o vestido.

Exposições:

2011 – Exposição no âmbito do projeto de *fundraising* Conhecer, Conservar, Valorizar



[Cat. 4]

REPOUSO NA FUGA PARA O EGITO, COM SANTAS

Autoria Atribuído à oficina de Abraham Willemsen, segundo P. P. Rubens

Local de produção Antuérpia

Cronologia C. 1650-1675

Matéria/técnica Óleo sobre cobre

Dimensões 100,8 x 75,3 cm [com moldura: 124,4 x 99,5 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

REST ON THE FLIGHT INTO EGYPT, WITH SAINTS

Artist Attributed to the workshop of Abraham Willemsen, after P. P. Rubens

Place of origin Antwerp

Date circa 1650-1675

Material/technique Oil on copper

Dimensions 100,8 x 75,3 cm [framed: 124,4 x 99,5 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 23

Iconografia:

A *Legenda Dourada* tomou do Evangelho do pseudo-Mateus (Cap. XX-XXI) a lenda da palmeira que se inclina para permitir que José possa recolher os seus frutos, durante o episódio do *Descanso na fuga para o Egito*.

«Aconteceu que, ao terceiro dia de caminho, Maria se sentiu cansada pela canícula do deserto. E vendo uma palmeira diz a José: Queria descansar um pouco à sombra dela. José com toda a pressa conduziu-a até à palmeira e fê-la descer do jumento. E quando Maria se sentou, olhou para a copa da palmeira e viu-a cheia de frutos, disse a José: Gostaria, se fosse possível, um fruto desta palmeira (...) Então, o Menino Jesus que placidamente repousava no regaço da Mãe, disse à palmeira: Agacha-te, árvore, e com os teus frutos refresca a minha mãe. A palmeira imediatamente inclinou a sua copa até aos pés de Maria e colheram alguns frutos para se saciar...»

O assunto desde o século XV que serve de inspiração a artistas, concebendo-o, muitas vezes, como um simples idílio, sem relação com a *Fuga para o Egito*, numa figuração do Paraíso recuperado (Réau 1996, 290).

Descrição:

A composição reproduz no geral uma conhecida obra de Rubens, datada de 1632-1635, que se encontra no Museu do Prado. Em relação ao original, o pintor omite algumas figuras, no favorecimento de uma maior atenção dada ao fundo paisagístico. A pintura centra-se na afeição maternal de Maria, de olhar pensativo, com o Menino dormindo sobre o peito, e nos *putti* que brincam com o cordeiro, símbolo do futuro sacrifício de Cristo. À direita, dormindo encostado a uma árvore, distingue-se a figura de José.

Tal como na obra de Rubens, a cena inclui figuras estranhas ao relato bíblico, que contribuem para dotar a composição de uma maior carga devocional e erudição. À esquerda, Santa Catarina e outra santa não identificada parecem velar o descanso do Menino. Excluíram-se, em relação ao original, São Jorge e o par de anjos sobre as cabeças da Virgem e do Menino.

O Museu Nacional de Poznań, na Polónia, conserva um desenho de Rubens, executado sensivelmente na mesma altura, que constitui uma versão simplificada da composição do Prado, sem a presença de santos e de anjos esvoaçantes, sustentando uma coroa de rosas. As gravuras que se conhecem que recorrem ao modelo rubenesco, seguem a sua versão simplificada.



Fig. 12 *Repouso na fuga para o Egito*. Desenho de P. P. Rubens, 1632-1635. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Polónia. © artinpl, 2015



Fig. 13 *Descanso na Fuga para o Egito*. Gravura de Christoffel Jegher, 1630-1640, Rijksmuseum (Amesterdão). © Rijksmuseum
[<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.129141>]



Fig. 14 *Descanso na fuga para o Egito*, gravura atribuída a Cornelis de Galle, 1635-1650. Rijksmuseum (Amesterdão). © Rijksmuseum
[<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.114236>]

Exposições:

2011 – Exposição no âmbito do projeto de *fundraising* Conhecer, Conservar, Valorizar

Fortuna histórica:

O conjunto das quatro pinturas sobre cobre pertenceu ao antigo paço episcopal de Lamego, onde de acordo com um inventário realizado em 1821 do seu recheio, se encontrava entre as pinturas que ornavam a sala de visitas: «Quatro pinturas em cobre, tres da Familia Sagrada, e hum o = Sacrificio de Abraão, com caixilhos de Casquinha».

Sendo desconhecida a sua origem, é possível que o conjunto tivesse pertencido ao bispo de Lamego D. Nicolau Joaquim Torel da Cunha Manuel (1771-1772) que, segundo o testemunho de João Amaral, incluía quatro quadros de Rubens (Amaral 1935, 4), referindo-se possivelmente a este conjunto.

D. Nicolau Joaquim, filho de pais riquíssimos, descendente dos Torel, de Ruão, por parte paterna, gente de negócios, e dos Manuel, de Torres Novas, por via materna, não chegou a sentar-se na cadeira episcopal da diocese de Lamego, para onde, contudo, já tinha enviado todos os seus bens. Muito disputados, acabariam por permanecer em Lamego por intervenção do sucessor D. Manuel de Vasconcelos Pereira que os comprou ao Pe. Francisco Xavier da Cunha, sobrinho de D. Manuel, por um valor muito inferior ao colossal espólio deste prelado, que foi surpreendido pela morte antes de chegar a tomar posse do cargo.

Em 1908, o conjunto viria a ser muito apreciado pelo autor da separata *O Paço Episcopal de Lamego*, José Júlio Rodrigues, que sublinha a superior qualidade do exemplar figurando o Sacrificio de Isaac, classificando-o de magistral quanto ao desenho, colorido e fatura em geral (Rodrigues 1908, 19).

Três anos depois, em cumprimento da Lei da Separação das Igrejas e do Estado, subsequente à implantação da República, as pinturas são arroladas no antigo paço, onde se encontravam entre as 50 pinturas que adornavam o salão da frente, designado no passado como o *sallam grande das pinturas*.

Quando o Museu de Lamego é criado, em 5 de abril de 1917, as pinturas são incorporadas na sua coleção, num processo com efeitos meramente administrativos, conquanto não ter havido lugar a qualquer deslocação do espaço anteriormente ocupado.

No cadastro dos bens móveis pertencentes ao museu, elaborado em 1940, a série é referida nas verbas 21-24, sendo nessa altura avaliada em 120.000\$00, um valor muito superior em relação a outros exemplares da coleção, com exceção, naturalmente, do conjunto das cinco tábuas do pintor Vasco Fernandes que, na época foram avaliadas em 2.500.000\$00.

Em termos bibliográficos, as breves notas existentes, datadas das décadas de 1980-1990, não vão muito além do que o denunciarem a proximidade das pinturas com o gosto/estilo de Rubens (cf. Dionísio 1988, 671; Laranjo 1991, 76; Rodrigues 1998, 32).

Os quatro exemplares conservam no tardo vestígios de terem possuído um - infelizmente - desaparecido selo de lacre, que eventualmente nos poderia esclarecer sobre o antigo proprietário das obras, considerando que nenhum outro exemplar que pertenceu à coleção de pintura do palácio episcopal apresenta os mesmos sinais.

A «PEQUENA» PINTURA COMO «GRANDE» PINTURA





OFICINA DE CORNELIS DE WAEL, (ANTUÉRPIA, 1592 – ROMA, 1667)

[Ciclo da Parábola do Filho Pródigo, segundo S. Lucas (XV, 11-32)]

Despedida

Festim

Esbanjamento

Expulsão

Guardador de animais

Regresso



[Cat. 5]

PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO. DESPEDIDA

Autoria Cópia segundo Cornelis de Wael

Local de produção Génova

Cronologia c. 1658 - 1700

Matéria/Técnica Óleo sobre tela

Dimensões 86,9 x 56 cm [com moldura:103 x 72,5 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

PARABLE OF THE PRODIGAL SON. FAREWELL

Artist After Cornelis de Wael

Place of origin Genoa

Date circa 1658-1700

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 86,9 x 56 cm [framed:103 x 72,5 cm]

Provenance Former episcopal palace. Lamego

Inv. 26

A narrativa inicia com a ilustração do momento em que o Filho parte da casa do Pai. Tendo como cenário um edifício apalaçado, a cena da *Despedida* desenrola-se num ambiente de alguma agitação, em torno de uma multiplicidade de personagens cortesãs, ricamente trajadas. Ao centro, de costas voltadas para o observador, o Filho sobe para o cavalo enquanto se despede do Pai. À direita, uma figura feminina, enxugando as lágrimas, uma figura masculina e duas crianças. Por trás da figura feminina agrupam-se mais personagens, das quais se destacam a figura masculina situada à direita, com traje militar, à conversa enquanto aponta para o centro, orientando o olhar do observador para o assunto principal, num gesto que é repetido por uma criança. À esquerda, agrupam-se várias figuras masculinas, entre as quais um pajem e os companheiros de viagem do Filho, e um expressivo cão, espécie cuja presença que se repete em todos os exemplares da série de pinturas. Nas janelas e varanda do terraço do palácio observam-se outras figuras que participam na despedida.

A composição ilustra bem uma das principais tendências de pintura flamenga do século XVII, que obteve ampla difusão: a figuração de assuntos da Bíblia como autênticos retratos do quotidiano, cuja familiaridade representada constitui um dos seus principais atrativos.

No British Museum (Londres), conserva-se um álbum de desenhos de Cornelis de Wael, com 53 desenhos produzidos provavelmente c. 1640-1650, que inclui uma primeira versão simplificada da cena da *Despedida* (ou *Partida*) do *Filho Pródigo*, com diferenças significativas em relação à gravura de 1658, que esteve na origem da pintura em apreço.



Fig. 15 *Despedida do Filho Pródigo*, c. 1640-1650, desenho à pena. Álbum de Cornelis de Wael, fólho 42. The British Museum, Londres. © Trustees of the British Museum



Fig. 16 *Filho Pródigo. A Despedida*. Gravura editada por Pierre Gallays, c. 1658, a partir de Cornelis de Wael. The British Museum, Londres. © Trustees of the British Museum



[Cat. 6]

PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO. FESTIM

Autoria Cópia segundo Cornelis de Wael

Local de produção Génova

Cronologia c. 1658 - 1700

Matéria/Técnica Óleo sobre tela

Dimensões 86,4 x 56 cm [com moldura:102,5 x 72 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

PARABLE OF THE PRODIGAL SON. FEAST

Artist After Cornelis de Wael

Place of origin Genoa

Date circa 1658-1700

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 86,4 x 56 cm [framed:102,5 x 72 cm]

Provenance Former episcopal palace. Lamego

Inv. 27

Descrição:

O *Festim* desenrola-se durante uma refeição tomada ao ar livre, num ambiente de grande descontração. Em torno de uma mesa farta, por baixo da qual espreita um cãozito, dispõe-se um grupo de comensais, um deles, o Filho, acompanhado por uma dama e duas figuras masculinas. Com as faces ruborizadas, denunciadoras dos excessos da refeição, o Filho troca carícias com a jovem mulher, enquanto interpela, puxando-lhe a ponta do avental, uma criada de faces rosadas e generoso decote, com o braço descontraidamente pousado sobre as costas do protagonista. Os companheiros de refeição, aos quais se junta mais uma figura masculina, assistem, abraçados e bebendo vinho, à exibição da dança executada por um par, à direita. À esquerda, o taberneiro, duas criadas transportando travessas para a mesa, um grupo de músicos, e, em primeiro plano, um cão sentado, descrevendo uma diagonal, que aponta o olhar para a figura principal. No mesmo plano, ao centro, uma cadeira tombada sublinha o ambiente de devassidão. No extremo direito, uma fonte jorrando água que um conviva se prepara para recolher num jarro. O fundo é constituído por vegetação e um muro elevado, sugerindo uma construção.



[Cat. 7]

PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO. ESBANJAMENTO

Autoria Cópia segundo Cornelis de Wael

Local de produção Génova

Cronologia c. 1658 - 1700

Matéria/Técnica Óleo sobre tela

Dimensões 86 x 56 cm [com moldura: 102,5 x 71,7 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

PARABLE OF THE PRODIGAL SON. THE WASTEFULNESS

Artist After Cornelis de Wael

Place of origin Genoa

Date circa 1658-1700

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 86 x 56 cm [framed: 102,5 x 71,7 cm]

Provenance Former episcopal palace. Lamego

Inv. 28

Descrição:

A ação desenvolve-se em torno de um jogo de cartas, ilustrando o esbanjamento do *Filho Pródigo* de «tudo quanto possuía, vivendo dissolutamente» (Lucas, XV, 13). A cena passa-se numa intimidade de uma sala, com uma pintura, figurando um nu feminino, como único apontamento decorativo, e um reposteiro. O Filho Pródigo e outros jogadores, acompanhados por mulheres, em volta da mesa de jogo, iluminada por uma vela. De pé, três pares de enamorados e uma figura masculina apoiada numa cadeira vazia. No primeiro plano, repete-se a presença de um cão e de um banco tombado no chão da pintura anterior. À esquerda, uma criada segura um castiçal com uma vela acesa. A cena iluminada apenas pelo recurso das velas encontra-se envolta numa penumbra quase completa, distinguindo-se alguns apontamentos de mobiliário sugeridos pelo esboço das respectivas silhuetas. A luz da vela foi um recurso muito utilizado pela pintura barroca, dando origem a composições de luz e sombra, contrastantes, contribuindo para a construção de ambientes dramáticos, num eco da influência de Caravaggio na pintura europeia desse período.



[Cat. 8]

PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO. EXPULSÃO

Autoria Cópia segundo Cornelis de Wael

Local de produção Génova

Cronologia c. 1658 - 1700

Matéria/Técnica Óleo sobre tela

Dimensões 86,5 x 55,8 cm [com moldura: 102,5 x 71,5 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

PARABLE OF THE PRODIGAL SON. EXPULSION

Artist After Cornelis de Wael

Place of origin Genoa

Date circa 1658-1700

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 86,5 x 55,8 cm [framed: 102,5 x 71,5 cm]

Provenance Former episcopal palace. Lamego

Inv. 29

Descrição:

Depois de uma vida dissoluta e sem dinheiro o Filho Pródigo é expulso de uma hospedaria. A cena passa-se no átrio de entrada do albergue, onde se aglomeram várias figuras. O Filho, com as vestes descompostas e um cão abocanhando-lhe a bota, é violentamente empurrado do espaço por uma figura masculina, afastando-o dos gestos ameaçadores do hospedeiro, identificado pelo avental atado à cintura, que de punhal em riste é detido por duas mulheres, e de outras duas figuras também femininas, armadas com varapaus. Mais atrás, uma mulher com uma criança de expressão assustada, agarrada às suas pernas, tapa os ouvidos, sugerindo o clima de exaltação em redor.

Na extremidade esquerda, duas figuras masculinas, uma delas apontando o Filho Pródigo. Em plano recuado, vislumbra-se uma paisagem, na qual mal se distinguem uma construção e um grupo de pessoas ligeiramente apontados.



Fig. 17 *Expulsão*, gravura de Cornelis de Wael, impressor anónimo, 1658. Rijksmuseum (Amesterdão). © Rijksmuseum [<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-61.666>]



[Cat. 9]

PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO. GUARDADOR DE ANIMAIS

Autoria Cópia segundo Cornelis de Wael

Local de produção Génova

Cronologia c. 1658 - 1700

Matéria/Técnica Óleo sobre tela

Dimensões 86,1 x 55,7 cm [com moldura: 102,5 x 72 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

PARABLE OF THE PRODIGAL SON. HERDSMAN

Artist After Cornelis de Wael

Place of origin Genoa

Date circa 1658-1700

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 86,1 x 55,7 cm [framed: 102,5 x 72 cm]

Provenance Former episcopal palace. Lamego

Inv. 30

Descrição:

«Então foi servir a um dos habitantes daquela terra, o qual o mandou para os seus campos guardar porcos» (Lc XV, 15). Nesta composição, que se desenvolve numa perspetiva diagonal em relação ao observador, em plano intermédio, encostado ao muro do estábulo, o Filho Pródigo figura descalço, tendo como vestuário apenas uns calções curtos e uma camisa em farrapos que lhe deixa o tronco despido. O cabelo em desalinho, o rosto por barbear e o olhar dirigido ao chão, pensativo, reforçam a expressão de desalento e a sua condição miserável.

Em seu redor vários animais de gado a pastar ou em repouso. À direita, um cavalo bebe de uma tina. No solo, em primeiro plano, vários utensílios agrícolas e um balde, junto de um riacho e um cão sentado sobre as quatro patas, dirige o olhar para o Filho.



[Cat. 10]

PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO. REGRESSO

Autoria Cópia segundo Cornelis de Wael

Local de produção Génova

Cronologia c. 1658 - 1700

Matéria/Técnica Óleo sobre tela

Dimensões 86,5 x 56,3 cm [com moldura: 103 x 72 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

PARABLE OF THE PRODIGAL SON. RETURN

Artist After Cornelis de Wael

Place of origin Genoa

Date circa 1658-1700

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 86,5 x 56,3 cm [framed: 103 x 72 cm]

Provenance Former episcopal palace. Lamego

Inv. 31

Descrição:

O episódio do Regresso, que sintetiza o sentido da penitência e do perdão, é um dos mais populares de todo o ciclo do Filho Pródigo e, como tal, um dos mais representados: «Pai, pequei contra o céu e conta ti...» (Lucas, XV-21).

Enquadrando-se numa categoria florescente na pintura flamenga dos séculos XVI e XVII, de representação de episódios bíblicos em cenários de interiores modernos, a cena tem lugar num ambiente palaciano, evocado por escadaria balaustrada e galeria aberta para o exterior, onde se concentra uma pequena multidão de figuras, homens, mulheres e crianças, que participam ou simplesmente assistem ao regresso do Filho Pródigo.

Com vestes andrajosas, o Filho arrependido ajoelha-se perante o Pai. Em frente dos dois protagonistas, um pequeno cão fita o recém-chegado. À esquerda, um criado apresenta o bezerro que será morto para a festa de comemoração do regresso. Ao fundo, à direita, numa parede decorada com várias pinturas, um homem espreita por uma abertura, levantando um reposteiro.

Comentário:

O ciclo alusivo ao Filho Pródigo de Cornelis de Wael deve ter gozado de grande popularidade no seu tempo, dando lugar a várias reproduções em pintura, executadas provavelmente na oficina do pintor, e das quais se conhecem alguns exemplares, para além do conjunto do Museu de Lamego. Disso são exemplo o conjunto proveniente da coleção adquirida a João Allen pela Câmara Municipal do Porto, em 1850, executado em lâminas de cobre, e o conjunto que se conserva numa coleção privada em Génova, onde o pintor viveu e manteve a sua oficina.



Fig. 18 Os pintores Luca e Cornelis de Wael, por Anton Van Dyck (1599-1641), 1627, óleo sobre tela Museus Capitolinos, Roma. © Museus Capitolinos

Cornelis de Wael (Antuérpia, 1592 – Roma, 1667). Pintor, gravador e comerciante natural de Antuérpia, fixou-se com o irmão Luca, em Génova, um destino a que eram atraídos muitos artistas, por não haver aí tanta competição como a que se sentia nos centros culturais, como Roma, Florença e Veneza. Para além disso, como cidade portuária, Génova era muito interessante em termos de potencial clientela e um local onde viviam inúmeros colecionadores. Apoiada pelos irmãos Cornelis e Luca, Génova converteu-se numa colónia de artistas flamengos que aí residiam ou que estavam de passagem na cidade, onde, além do mais, os Wael possuíam um florescente negócio de arte e objetos de luxo e sumptuária de origem flamenga, que teve um papel dos mais importantes no intercâmbio da pintura entre a Flandres, Itália e Espanha, na primeira metade do século XVIII.

Cornelis foi um artista muito versátil que explorou diversos géneros, podendo a sua obra ser dividida entre duas grandes categorias, com trabalhos da chamada grande *manneria* e trabalhos da pequena *manneria*, sendo estes de tamanho médio, pequeno e muito pequeno. Estilisticamente a sua obra relaciona-se com a dos *Bamboccianti*,

pintores nórdicos ativos em Roma, As suas composições, com grande quantidade de figuras desenvolvem-se através de diagonais de marcado barroquismo, em que à influência italiana se soma a tradição da pintura flamenga, em especial, a de Rubens.

Um dos seus principais patronos foi o rei Filipe III de Espanha, II de Portugal.

Exposições:

1980 – A Família na Iconografia Cristã. Museu de Lamego

PINTOR ANÓNIMO

**[Cat. 11]****MORTE DE ORFEU**

Autoria Desconhecida

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XVII - XVIII

Material/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 65,3 x 48,3 cm [com moldura: 76,3 x 60 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

THE DEATH OF ORPHEUS

Artist Unknown

Place of origin Unknown

Date 17th - 18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 65,3 x 48,3 cm [framed: 76,3 x 60 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 40

Iconografia:

A pintura figura o episódio da Morte de Orfeu, narrado nas *Metamorfoses* de Ovídio (Livro XI, 1-84).

Descrição:

De entre as composições que integravam a chamada grande pintura ou pintura histórica, incluíam-se a representação de relatos bíblicos e, de maior erudição, os temas inspirados na mitologia greco-romana, que conheceram ampla difusão através pintura de pequeno formato.

A composição, plena de barroquismo, é vigorosa e dinâmica, caracterizada por linhas diagonais, a lembrar alguns trabalhos de Rubens. As Ménades, segundo a mitologia clássica, eram as ninfas que alimentaram o deus Dionísio, conhecidas como as Bacantes divinas. Inspiradas pela embriaguez cantam e dançam freneticamente até serem possuídas por um êxtase místico. Representam-se nuas ou vestidas com véus ligeiros. Dançam coroadas de hera e trazem na mão um tirso, por vezes um cântaro, ou então tocam uma flauta de dois tubos ou um tamborim.

Um grupo de três mulheres dirige-se para a direita, onde está Orfeu adormecido no chão. Descalças, as Ménades, figuram com vestes ligeiras e enfeitadas com grinaldas de hera na cabeça. Uma das mulheres, de perfil, à esquerda, com o peito descoberto, avança em direção de Orfeu, enquanto lhe observa o sono, apelando ao silêncio; a segunda, ao centro, em contraponto, dirige o olhar para a primeira, com indicador apontado no sentido oposto, onde está o deus adormecido; e a terceira, figura no exato momento que se debruça sobre o mesmo. Orfeu exhibe o torso despido, com um tratamento que toma como modelo a estatuária clássica. De braços erguidos, duas mulheres, uma segurando um violino e a outra um tirso, precipitam-se sobre Orfeu, preparando-se para deferir o golpe. À esquerda, em plano intermédio, figura um episódio secundário, com diversas figuras em vigorosa agitação.

Intervenções de conservação e restauro:

2002 – Intervenção realizada no âmbito do curso de conservação e restauro da Escola Artística e Profissional Árvore





ANIMAIS COMO TEMA

COPIANDO PIETER VAN BLOEMEN (ANTUÉRPIA, 1657-1720)



[Cat. 12]

VIAJANTES E PASTOR EM FRENTE A UMA TABERNA E RUÍNAS ROMANAS

Autoria Cópia segundo Pieter van Bloemen

Local de produção Roma

Cronologia Séc. XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 98,8 x 75 cm [com moldura: 119 x 95,6 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

TRAVELLERS AND SHEPHERD IN FRONT OF A TAVERN, ROMAN RUINS BEYOND

Artist After Pieter van Bloemen

Place of origin Rome

Date 18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 98,8 x 75 cm [framed: 119 x 95,6 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 46

Descrição:

O foco da composição é a atenção dada aos animais e só em segundo lugar às figuras humanas, situadas a uma distância média.

Como na maior parte das paisagens de Pieter van Bloemen, o local é imaginário, evocando paisagens italianas idílicas, em voltas de uma atmosfera quente e brilhante, com construções e ruínas em plano de fundo. Igualmente característico do estilo de Bloemen é a presença de animais cuidadosamente agrupados, reutilizados, com ligeiras variações, noutras composições.

Associada no passado ao pintor neerlandês Philip Wouwerman (1619-1668), conforme a inscrição que possui na parte posterior da moldura, o presente exemplar trata-se de uma cópia de uma composição de finais do século XVII, de Pieter van Bloemen, pertencente à princesa Margherita Colonna di Castiglione e vendida em leilão, em 2013, pela Christie's, Roma. Casada com o IV príncipe de Rospigliosi, Giulio Cesare (1781-1859), Margherita era herdeira da família Colonna, uma das mais influentes e com maior tradição de Roma que, ao longo do século XVII, transforma a residência que possuía no monte Quirinal num esplêndido palácio barroco, com uma majestosa galeria de pintura («Palácio Colonna», disponível em: <http://www.galleriacolonna.it/pt-br/palacio-colonna/>).

COPIANDO PIETER VAN BLOEMEN (ANTUÉRPIA, 1657-1720)

**[Cat. 13]****NA FORJA**

Autoria Seguidor de Pieter van Bloemen

Local de produção Roma, Itália

Cronologia Séc. XVIII

Dimensões 75 x 49,8 cm [com moldura: 90,7 x 66 cm]

Material/technique Óleo sobre tela

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

AT THE FORGE

Artist Follower of Pieter van Bloemen

Place of origin Rome, Italy

Date 18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 75 x 49,8 cm [framed: 90,7 x 66 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 58

Descrição:

Tradicionalmente designada *O ferrador*, na pintura figuram duas personagens colocando ferraduras num cavalo branco. A cena é enquadrada por outros animais, cavalo, cão e bovinos, que evocam estudos e outras composições de van Bloemen sobre animais. Plano do fundo preenchido com arquiteturas, algumas em ruínas.

O Museu de Louvre possui uma coleção de cinco estudos de van Bloemen, um dos quais, figurando dois homens ferrando um cavalo, com algumas diferenças no vestuário e posição das figuras em relação ao modelo pictórico (fig. 19). Uma versão do mesmo assunto foi executada pelo artista numa pintura pertencente a uma coleção particular. (fig. 20)



Fig. 19 *Dois homens ferrando um cavalo*. Desenho de Pieter van Bloemen. 1657-1720. Museu do Louvre ©RMN



Fig. 20 *Na forja*. Pintura a óleo sobre tela (1675-1700). Pieter van Bloemen. Coleção particular. © Web Gallery of Art

Pintor flamengo, irmão mais velho de Jan Frans, desenvolveu a maior parte da sua atividade em Roma. Nascido em Antuérpia onde em 1673, figura já como mestre, sentiu a atração de Itália e, em 1685, rumou à cidade pontifícia, onde permaneceu até 1694, quando regressa definitivamente a Antuérpia. Como o irmão, dedica-se à pintura de paisagem, evitando, contudo, um idealismo clássico exacerbado. Cultivou igualmente temas populares, inscritos em fundos romanos e em construções da Antiguidade, de um barroco tardio. Na sua obra desempenham um importante papel os cavalos, em cuja representação se especializa, seguindo de perto a tradição de Pieter van Lint (Antuérpia, 1609-1690) e, sobretudo, de Philips Wouwerman.

A sua obra encontra-se representada em numerosos museus europeus, entre os quais, o Museu Nacional do Prado (Madrid), a Galeria Barberini e Galeria Corsini, em Roma, o Museu do Louvre (Paris), o Rijksmuseum (Amesterdão) o Museu Hermitage (S. Petersburgo) e o British Museum (Londres).

PINTOR ANÓNIMO, ESCOLA FRANCESA (?)

**[Cat. 14]****CENA DE CAÇA**

Autoria Desconhecida [escola francesa ?]

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 74 x 49 cm [com moldura: 92,5 x 68,3 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

HUNTING SCENE

Artist Unknown [French school?]

Place of origin Unknown

Date 18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 74 x 49 cm [framed: 92,5,3 x 68,3 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 55

Descrição:

Composição dinâmica figurando uma cena de montaria povoada de cavaleiros, perseguindo animais em fuga, cães em rodopio, seguindo as presas, e peões armados. Paleta de tons suaves, destacando-se da mesma a alvura de um cavalo branco em primeiro plano, montado por um ginete envergando casaca escarlata.





A LINHA DO ORIZZONTE

COPIANDO JAN FRANS VAN BLOEMEN (ANTUÉRPIA, 1662 – ROMA, 1749)

**[Cat. 15]****PAISAGEM COM A FUGA PARA O EGITO**

Autoria Seguidor de Jan Frans van Bloemen

Local de produção Roma (?)

Cronologia Séc. XVIII

Material/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 75,2 x 63,9 cm [com moldura: 93,8 x 83,2 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

LANDSCAPE WITH THE FLIGHT INTO EGYPT

Artist Follower of Jan Frans van Bloemen

Place of origin Rome (?)

Date 18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 75,2 x 63,9 cm [framed: 93,8 x 83,2 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 47

Descrição:

A *Fuga para o Egito* é um tema bíblico com longa tradição iconográfica. O episódio decorre numa paisagem larga e aprazível, iluminada com uma luz suave e percorrida por um rio que corre sereno até ao observador. Uma imensa árvore no primeiro plano fecha o espaço, à esquerda. À direita, duas árvores marcam o único eixo vertical da paisagem plana, que se estende até à montanha. Ao longe, uma povoação de gosto italianizante. A linha do horizonte é baixa, de maneira que o céu ocupa grande parte da superfície pictórica.

COPIANDO JAN FRANS VAN BLOEMEN (ANTUÉRPIA, 1662 – ROMA, 1749)

**[Cat. 16]****PAISAGEM COM CAVALEIROS, CAVALOS E CÃO**

Autoria Cópia segundo Jan Frans van Bloemen

Local de produção Roma (?)

Cronologia Séc. XVIII

Material/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 75,2 x 64 cm [com moldura: 93,5 x 82,6 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

LANDSCAPE WITH HORSEMEN, HORSES AND DOG

Artist After Jan Frans van Bloemen

Place of origin Rome (?)

Date 18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 75,2 x 64 cm [framed: 93,5 x 82,6 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 48

Descrição:

Tal como a anterior, esta paisagem insere-se na tipologia de paisagens italianizantes, caracterizadas pela horizontalidade de planos articulados, contrabalançados pela verticalidade de linhas diagonais, a fechar lateralmente as composições.

Não tendo sido possível encontrar correspondências entre as figuras com nenhum texto bíblico, é provável que se trate simplesmente de uma cena bucólica, onde se observam alguns viandantes e cavaleiros em repouso. Ao longe vislumbra-se uma povoação e um riacho, perfeitamente integrados na placidez que se desprende da composição.

Comentário:

Jan Frans van Bloemen (Antuérpia, 1662 – Roma, 1749), irmão mais novo de Pieter van Bloemen, foi um pintor de paisagem flamengo, ativo sobretudo em Roma. Depois de uma breve estada em Paris e Lyon, Jan Frans viaja com o irmão para Roma, onde em 1688 ambos estavam registados na paróquia de Sant'Andrea delle Fratte. Enquanto Pieter regressa a Antuérpia, em 1694, Jan Frans permanecerá na cidade papal, de onde apenas sairá para a realização de pequenas viagens a Nápoles, Sicília e Malta. Muito conceituado em Roma, o pintor recebe encomendas por parte de importantes patronos, contando-se entre eles, a rainha Isabel Farnese, de Espanha, vários nomes da aristocracia romana e a própria cúria papal. Na associação dos artistas nórdicos a trabalhar em Roma, Bamboccianti, ficou conhecido com a alcunha de Orizzonte, em referência aos horizontes longínquos que caracterizam as suas paisagens.

Da sua autoria são algumas das melhores paisagens italianizantes, pintadas em Roma na primeira metade do século XVIII, inspiradas em artistas como Claude Lorrain (Chamagne, 1600 – Roma, 1682) e Gaspard Dughet (Roma, 1615-1675).





DE TERRAS DISTANTES

PINTOR ANÓNIMO, ESCOLA NEERLANDESA (?)

**[Cat. 17]****PAISAGEM COM ÁRABES E CAMELOS**

Autoria Escola flamenga

Local de produção Flandres (?)

Cronologia Séc. XVII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 122,9 x 52,9 cm [com moldura: 137 x 67,2 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

LANDSCAPE WITH ARABS AND CAMELS

Artist Flemish school

Place of origin Flanders (?)

Date 17th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 122,9 x 52,9 cm [framed: 137 x 67,2 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 39

Descrição:

Paisagem de acentuada horizontalidade, com uma luminosidade quente e dourada, pontuada por uma caravana de camelos guiados por homens guiados por árabes, com as cabeças protegidas por turbante.

O interesse dos pintores nórdicos pela paisagem adquire, ao longo do século XVII, um desenvolvimento muito peculiar, na representação lugares que evocam paragens longínquas colonizadas pelos holandeses. Foram vários os pintores que, sem nunca terem viajado a esses lugares, inspirados em relatos ou descrições, fizeram salpicar as suas paisagens, concebidas de um modo geral como europeias, mas com animais e figuras de trajes exóticos.



PAISAGENS MARINHAS

COPIANDO JAN PORCELLIS (GANT, BÉLGICA, 1583 – ZOETERWOUDE, PAÍSES BAIXOS, 1632)

**[Cat. 18]****NAVIOS NUMA TEMPESTADE**

Autoria Seguidor de Jan Porcellis

Local de produção Países Baixos

Cronologia Séc. XVII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 44,5 x 36 cm [com moldura: 58,5 x 50 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

SHIPS IN A STORM

Artist Follower of Jan Porcellis

Place of origin Netherlands

Date 17th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 44,5 x 36 cm [framed: 58,5 x 50 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 43

Descrição:

Dois navios mercantis holandeses apanhados numa tempestade no mar alto são por uma forte ondulação. A ausência de qualquer indício de terra aumenta o dramatismo da pintura. A composição estruturada em planos de luz e sombra escalonados, onde a luz é filtrada através de nuvens de chumbo, dando lugar a um jogo de reflexos que funde a água e o céu, acentua-lhe o efeito. Como é característico das marinhas holandesas de meados do século XVII, a linha do horizonte está muito baixa, ocupando o céu, dois terços da superfície pintada.

COPIANDO JAN PORCELLIS (GANT, BÉLGICA, 1583 – ZOETERWOUDE, PAÍSES BAIXOS, 1632)

**[Cat. 19]****NAVIOS JUNTO À COSTA NUMA TEMPESTADE**

Autoria Seguidor de Jan Porcellis

Local de produção Países Baixos

Cronologia Séc. XVII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 44,7 x 35,9 cm [com moldura: 58 x 50 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

SHIPS ON A STORMY SEA OFF A COAST

Artist Follower of Jan Porcellis

Place of origin Netherlands

Date 17th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 44,7 x 35,9 cm [framed: 58 x 50 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 44

Descrição:

Esta pintura parte da mesma ideia de composição do exemplar anterior, dois navios holandeses debatendo-se com uma tempestade, que se diferencia pela cena se desenrolar junto à costa, na qual se vislumbra a silhueta de uma escarpa com um farol no topo.

PINTOR ANÓNIMO, ESCOLA HOLANDESA

**[Cat. 20]****VISTA DE UM PORTO DO MAR**

Autoria Desconhecida

Local de produção Países Baixos

Cronologia Séc. XVII-XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 30,1 x 22,4 cm [com moldura: 43 x 35,3 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

VIEW OF A SEA HARBOR

Artist Unknown painter

Place of origin Netherlands

Date 17th - 18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 30,1 x 22,4 cm [framed: 43 x 35,3 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 943

Descrição:

Paisagem costeira, organizadas numa sucessão de planos articulados, impondo-se a meia distância, à esquerda, sobre rochedo, um forte e casario diverso. No mar, um navio e pequenas embarcações. Em primeiro plano, à direita, duas figuras representadas de modo apenas quase esboçado. Desprende-se da composição uma atmosfera misteriosa e diáfana, conferida pela luz porosa que banha a superfície à direita, fundindo a água, o céu e a paisagem ao fundo.

Intervenções de conservação e restauro:

2002 – Intervenção de limpeza e consolidação, no âmbito do curso de Conservação e Restauro da Escola Artística e Profissional Árvore, Porto.

PINTOR HOLANDÊS ANÓNIMO

**[Cat. 21]****UM PORTO DE MAR**

Autoria Desconhecida

Local de produção Países Baixos

Cronologia Séc. XVII-XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre madeira

Dimensões 48,7 x 26 cm [com moldura: 56,2 x 33,8 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

A SEA PORT

Artist Unkown

Place of origin Netherlands

Date 17th -18th century

Material/technique Oil on panel

Dimensions 48,7 x 26 cm [framed: 56,2 x 33,8 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 70

Descrição:

Representação de uma marinha, dominando verticalmente o espaço. À direita, um forte sobre uma escarpa e algumas figuras. Ao centro, dois navios holandeses atracados no porto, rodeados por algumas figuras, na praia.

Caminhando no sentido oposto aos navios, um burro carregado. À esquerda, um grupo de três homens, um dos quais negro. Ao longe, um farol.

PINTOR HOLANDÊS ANÓNIMO

**[Cat. 22]****UM PORTO DE MAR**

Autoria Pintor desconhecido

Local de produção Países Baixos

Cronologia Séc. XVII-XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre madeira

Dimensões 48,9 x 26,4 cm [com moldura: 56,5 x 34,3 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

A SEA PORT

Artist Unkown

Place of origin Netherlands

Date 17th-18th century

Material/technique Oil on panel

Dimensions 48,9 x 26,4 cm [framed: 56,5 x 34,3 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 74

Descrição:

Representação de uma marinha povoada de embarcações e figuras humanas. À direita, em primeiro plano, um galeão holandês e uma embarcação de pescadores. Do lado oposto, um estaleiro, com várias figuras em redor. À esquerda, em primeiro plano, duas figuras à conversa ricamente trajadas. Em plano intermédio, um farol e uma construção em arcada, com campanário. Ao fundo, algum casario.





**NATUREZAS-MORTAS
OU O FASCÍNIO DOS
VIDROS E PORCELANAS**

COPIANDO CHRISTIAN BERENTZ (HAMBURGO, 1658 – ROMA, 1722)



[Cat. 23]

NATUREZA-MORTA COM VIDROS, PORCELANAS E RELÓGIO COM CORRENTE

Autoria Cópia segundo Christian Berentz

Local de produção Roma

Cronologia Séc. XVII- XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 64,5 x 48,5 cm [com moldura: 79,7 x 63,2 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

STILL LIFE WITH GLASSES, PORCELAINES AND POCKET WATCH

Artist After Christian Berentz

Place of origin Rome

Date 17th-18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 64,5 x 48,5 cm [framed: 79,7 x 63,2 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 41

Descrição:

Pintura que faz parte de um género consumado no século XVII, por demais apreciado pela clientela e cultivado pelos pintores por toda a Europa. O termo neerlandês para o designar *stilleven*, significa modelo inanimado.

Um relógio com corrente e vários objetos associado ao universo da mesa, chávenas de fina porcelana, garrafas, com líquidos, copo de vidro e uma salva com pé, dispostos de modo encenado, sobre uma mesa coberta de com um pano sobre toalha brocada. A minúcia de pormenor e realismo que o pintor emprestou à figuração dos objetos, evidenciam o requinte e sofisticação dos mesmos. Sob um fundo neutro, a luz dourada que banha a composição contribui para acentuar a atmosfera intimista que se desprende da pintura.

COPIANDO CHRISTIAN BERENTZ (HAMBURGO, 1658 – ROMA, 1722)



[Cat. 24]

O LANCHE ELEGANTE

Autoria Cópia segundo Christian Berentz

Local de produção Roma

Cronologia Séc. XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 64,7 x 48 cm [com moldura: 81,8 x 65,5 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

The elegant snack

Artist After Christian Berentz

Place of origin Rome

Date 18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 64,7 x 48 cm [framed: 81,8 x 65,5 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 42

Descrição:

A particularidade desta pintura é o contraste entre a frugalidade da refeição e a preciosidade dos objetos, entre o refinamento do contexto e a desordem aparente de alguns detalhes: a borda levantada da toalha de mesa que descobre a madeira por baixo e revela a gaveta semi-aberta, a laranja espalhada, o pão em equilíbrio. A sofisticação dos vidros, os talheres em prata e a caixa de tabaco dourada indicam o nível social dos convidados. A colocação não frontal da mesa, com o canto direito apontado para o observador, reforça o sentido de transitoriedade.

As naturezas-mortas, especialmente a partir do século XVII, no seu realismo encenado, não são isentas de simbolismo, frequentemente associados à fragilidade da matéria e a fugacidade do tempo.

Comentário:

Tradicionalmente classificada como pintura holandesa, de autor não identificado, o primeiro exemplar trata-se de uma reprodução da *Natura morta*, pertencente à coleção da Galeria Corsini (Roma), do pintor alemão, que fez carreira em Roma, Christian Berentz, que autografou igualmente o *Lanche elegante* em 1717.

As duas pinturas estão referidas no inventário da coleção Corsini de 1750, aí se mencionando terem sido oferta de Alfieri Probst, provavelmente o filho de um alfandegário suíço, morto em Roma em 1730, amigo de Berentz.

Pertencente à família Corsini, um dos proprietários do palácio que leva o nome da família, foi o cardeal florentino Nero Maria Corsini (Florença, 1685 - Roma, 1770), o responsável pela reforma do edifício, dotando-o da configuração atual. Sobrinho do papa Clemente XII chegou a desempenhar o cargo de secretário da Inquisição romana, entre 1753 e 1770, uma informação a não descurar, tendo em conta a natureza das missões diplomáticas de diversos episcopos lamecenses na cidade papal.



Fig. 21 *Natura morta. L'orologio* (1650-1700), Christian Berentz. Óleo sobre tela (inv. 64). Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma, Galleria Corsini. Imagem cedida por cortesia da Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma, Galleria Corsini. © Barberini Gallerie Corsini Nazionali



Fig. 22 *Lo Spuntino Elegante* (1717), Christian Berentz. Óleo sobre tela (inv. 61) Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma, Galleria Corsini. Imagem cedida por cortesia da Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma, Galleria Corsini. © Barberini Gallerie Corsini Nazionali

COPIANDO PIETRO DE NAVARRA (A. ROMA, 1685-1714)

**[Cat. 25]****NATUREZA-MORTA COM FRUTOS, DOCES, LICORES E PÁSSAROS
NUMA PAISAGEM**

Autoria Seguidor de Pietro Navarra

Local de produção Roma (?)

Cronologia Séc. XVIII-XIX

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 98,2 x 74 cm [com moldura: 118,5 x 94,5 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

**STILL LIFE WITH FRUITS, PASTRIES, LIQUEURS AND BIRDS IN A
LANDSCAPE**

Artist Follower of Pietro Navarra

Place of origin Rome (?)

Date 18th-19th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 98,2 x 74 cm [framed: 118,5 x 94,5 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 53

Descrição:

Composição naturalista, que revela um exercício de rigor e de atenção ao detalhe, no tratamento das texturas, do brilho reluzente dos vidros e vivacidade do colorido dos frutos, de aspeto flácido, símbolo da decadência, que é sublinhada pela presença dos pássaros tombados à direita. Ao fundo, uma paisagem melancólica, banhada por luz crepuscular.

COPIANDO PIETRO DE NAVARRA (A. ROMA, 1685-1714)

**[Cat. 26]****NATUREZA-MORTA COM FRUTOS, CESTO E PÁSSAROS NUMA PAISAGEM**

Autoria Seguidor de Pietro Navarra

Local de produção Roma (?)

Cronologia Séc. XVIII-XIX

Material/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 98,2 x 74,5 cm [com moldura: 118,6 x 94,6 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal, Lamego

STILL LIFE WITH FRUITS, BASKET AND BIRDS IN A LANDSCAPE

Artist Follower of Pietro Navarra

Place of origin Rome (?)

Date 18th-19th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 98,2 x 74,5 cm [framed: 118,6 x 94,6 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 54

Descrição:

O realismo encenado na distribuição harmoniosa de frutos diversos pela superfície é perturbado pela presença, em primeiro plano, à direita, de aves de caça caídas de um cesto tombado, em primeiro plano, que conferem à composição um sentido de instabilidade e transitoriedade. Ao longe, à direita, uma paisagem sob uma luz crepuscular.

COPIANDO PIETRO DE NAVARRA (A. ROMA, 1685-1714)

**[Cat. 27]****NATUREZA-MORTA COM UVAS, FIGOS, PÊRAS E MELANCIA
NUMA PAISAGEM**

Autoria Seguidor de Pietro Navarra

Local de produção Roma (?)

Cronologia Séc. XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 58,7 x 58,7 cm [com moldura: 73,5 x 73,2 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

**STILL LIFE WITH GRAPES, FIGS, PEARS AND WATERMELON IN A
LANDSCAPE**

Artist Follower of Pietro Navarra

Place of origin Rome (?)

Date 18th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 58,7 x 58,7 cm [framed: 73,5 x 73,2 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 69

Descrição:

Sobre um fundo tenebrista, onde se vislumbra o esboço de uma paisagem, figuram frutos de diversas espécies inclinados à esquerda, numa composição naturalista encenada, que acentua a sua frugalidade e lhe confere dramatismo.

PINTOR ANÓNIMO



[Cat. 28]

NATUREZA-MORTA COM FRUTOS

Autoria Desconhecida

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XVII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 58,7 x 58,7 cm [com moldura: 73,5 x 73 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

STILL LIFE WITH FRUITS

Artist Unknown

Place of origin Unknown

Date 17th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 58,7 x 58,7 cm [framed: 73,5 x 73 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 68

**Descrição:**

Composição naturalista de frutos de várias espécies enquadrados por ramo de videira e parras, sob fundo neutro.





CENAS DA VIDA CAMPESTRE

PINTOR ANÓNIMO, ESCOLA FRANCESA

**[Cat. 29]****REFEIÇÃO NO CAMPO, COM MÚSICA**

Autoria Desconhecida [escola francesa]

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XVII- XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 73,8 x 49,4 cm [com moldura: 89,8 x 65,5 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

COUNTRY MEAL, WITH MUSIC

Artist Unknown [French school]

Place of origin Unknown

Date 17th - 18th century

Material/Technique Oil on canvas

Dimensions 73,8 x 49,4 cm [framed: 89,8 x 65,5 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 56

Descrição:

Paisagem campestre com árvores e costa marítima ao longe. Em primeiro plano, à esquerda e ao centro, um grupo de camponeses comem e bebem sentados no chão, acompanhados por um tocadour de teorba. À direita, cavaleiros e amazona avançam nessa direção, enquanto um caçador, de espingarda ao ombro, caminha no sentido contrário, com dois cães. Ao longe, dois camponeses, atrás de um burro albardado, contornam um aglomerado de casas, no cimo de uma colina.

Exposições:

1992 – Património Musical de Lamego. Museu de Lamego

1999 – Arte e Música. Iconografia musical na pintura do século XV ao XX. Museu da Música. Lisboa

PINTOR ANÓNIMO, ESCOLA FRANCESA



[Cat. 30]

REFEIÇÃO CAMPESTRE

Autoria Desconhecida [escola francesa]

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XVII-XVIII

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 74,7 x 49,6 cm [com moldura: 93 x 68,2 cm]

Proveniência Antigo paço episcopal de Lamego

COUNTRY MEAL

Artist Unknown [French school]

Place of origin Unknown

Date 17th - 18th century

Material/Technique Oil on canvas

Dimensions 74,7 x 49,6 cm [framed: 93 x 68,2 cm]

Provenance Former episcopal palace, Lamego

Inv. 57

Descrição:

Representação de uma refeição ao ar livre integrada numa paisagem de vegetação frondosa. O piquenique desenrola-se no primeiro plano, defronte de uma casa, visível à esquerda, onde, numa varanda, se debruça uma figura feminina e estão dois cavalos presos. Dois pares esperam que três criados lhes sirvam a refeição. Enquanto dois deles colocam no chão uma toalha branca, outro, mais atrás, segura uma travessa. À direita, debaixo de uma árvore, um dos pares brinda, rodeado de cães; sentada no chão, a dama do outro par toca viola enquanto o companheiro a ouve. Ao fundo, três homens parecem jogar. No horizonte ergue-se uma casa com torre e um bosque à esquerda.

Exposições:

1992 – Património Musical de Lamego. Museu de Lamego

1999 – Arte e Música. Iconografia musical na pintura do século XV ao XX. Museu de Música. Lisboa.





NA TABERNA

COPIANDO JOOS VAN CRAESBEECK (LINTER, 1605 – BRUXELAS, 1661)

**[Cat. 31]****CAMPONÊS LENDO UMA CARTA, NUM INTERIOR**

Autoria À maneira de Joos van Craesbeeck

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XIX

Matéria/técnica Óleo sobre madeira

Dimensões 14,5 x 18,5 cm [com moldura: 24,5 x 27 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

PEASANT READING A LETTER, IN AN INN

Artist In the manner of Joos van Craesbeeck

Place of origin Unknow

Date 19th century

Material/technique Oil on panel

Dimensions 14,5 x 18,5 cm [framed: 24,5 x 27 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7792

Descrição:

Representação de um camponês sentado, lendo uma carta, num interior rústico. O homem figura em plano médio, debruçado sobre uma mesa, diante da qual está garrafa cerâmica sobre um banco e, no chão, uma de vidro.

O ambiente de penumbra, monocromático, do qual apenas se destacam, iluminados por uma luz dourada, o rosto e mãos do camponês, sobre o tampo da mesa, segurando a carta, acentuam a atenção dada à leitura.

A pintura revela similitudes com alguns trabalhos de Joos van Craesbeeck, com a presença solitária de figuras populares representadas em atitudes que demandam a sua atenção. Possivelmente aluno e melhor amigo do pintor Adriaen Brouwer (Oudenaarde, c. 1605 – Antuérpia, 1638) possui uma obra que estilisticamente muito próxima da do mestre flamengo.

COPIANDO DAVID TENIERS II (ANTUÉRPIA, 1610 – BRUXELAS, 1690)

**[Cat. 32]****O FLAUTISTA**

Autoria Cópia segundo David Teniers II

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XIX

Matéria/técnica Óleo sobre tela colada em madeira

Dimensões 15 x 18,5 cm [com moldura: 23 x 25,5 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

THE FLAUTIST

Artist After David Teniers II

Place of origin Unknown

Date 19th century

Material/technique Oil on canvas pasted on panel

Dimensions 15 x 18,5 cm [framed: 23 x 25,5 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7793

Descrição:

Sob um fundo neutro, destacando-se do mesmo, o perfil de um músico, dedilhando uma flauta. Através do boné e da camisa é conferido protagonismo à cor.

COPIANDO DAVID TENIERS II (ANTUÉRPIA, 1610 – BRUXELAS, 1690)

**[Cat. 33]****UM HOMEM E UMA MULHER COM UM JARRO GRANDE**

Autoria Cópia segundo David Teniers II

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XIX

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 14,5 x 19,5 cm [com moldura: 34,2 x 38,6 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

A MAN AND A WOMAN WITH A BIG JAR

Artist After David Teniers II

Place of origin Unknown

Date 19th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 14,5 x 19,5 cm [framed: 34,2 x 38,6 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7783

Descrição:

Este exemplar reproduz a pintura atribuída a David Teniers II, *Um homem e uma mulher com um jarro grande*, (1650-1675), por duas vezes vendida em leilão, primeiro em Amesterdão, pela Christie's, em 2002 e, no ano seguinte, pela Dorotheum, Viena.

Enquadra-se num dos géneros mais apreciados da produção de Teniers, caracterizado pelo carácter jocoso das personagens populares, inseridas em ambientes rústicos e enfumacados.

Um homem sentado, em primeiro plano, fita divertido o observador enquanto leva à boca um jarro grande de vinho. Por detrás, uma mulher, de expressão igualmente divertida, abraça-o.



Fig. 23 *Um homem e uma mulher com um jarro grande*, atribuído a David Teniers II (1650-1675), óleo sobre tábuas, 22,4 x 17,2 cm. Vendido em leilão Dorotheum Viena, 2003. © RKD-Netherlands Institute for Art History, Haia

COPIANDO DAVID TENIERS II (ANTUÉRPIA, 1610 – BRUXELAS, 1690)



[Cat. 34]

CAMPONESES COMPONDO MÚSICA NUM INTERIOR

Autoria Cópia segundo David Teniers II

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XIX

Matéria/técnica Óleo sobre cobre

Dimensões 16,4 x 19,5 cm [com moldura: 41,2 x 44,2 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

PEASANTS MAKING MUSIC IN AN INTERIOR

Artist After David Teniers II

Place of origin Unknown

Date 19th century

Material/technique Oil on copper

Dimensions 16,4 x 19,5 cm [framed: 41,2 x 44,2 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7800

Descrição:

Cena de interior com um camponês tocando viola em primeiro plano, seguido atentamente por dois companheiros: uma mulher, lendo por um papel e, por detrás, debruçado sobre os primeiros, um homem acompanha com o olhar o dedilhar da viola, enquanto segura um copo com vinho. À direita, uma mesa, sobre a qual a mulher pousa o braço, com um jarro e pão. Mais à esquerda, janela com vidraça, com garrafa no peitoril, deixando visível o líquido no interior. Na parede do fundo, uma prateleira com diversos utensílios.

A pintura segue uma composição de David Teniers (c. 1650), que se conserva Liechtenstein Museum, Viena, de que se conhecem várias reproduções datadas do século XIX.



Fig. 24 *Camponeses compondo música*, David Teniers II, c. 1650. Óleo s/madeira, 37 x 28 cm. Liechtenstein Museum (Viena). © Web Gallery of Art. Emil Krén e Daniel Marx

COPIANDO DAVID TENIERS II (ANTUÉRPIA, 1610 – BRUXELAS, 1690)



[Cat. 35]

PAR AMOROSO NUM INTERIOR

Autoria Cópia segundo David Teniers II

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XIX

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 17,4 x 20,5 cm [com moldura: 40,5 x 37 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

AN AMOROUS COUPLE IN AN INN

Artist After David Teniers II

Place of origin Unknown

Date 19th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 17,4 x 20,5 cm [framed: 40,5 x 37 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7810

Descrição:

A pintura mostra um par de enamorados sentados sobre uma mesa, bebendo vinho, num interior rústico. A mulher, à esquerda, de olhar tímido, usa um vestido de tom escarlate, com ampla gola branca e cabeça tocada. Com o rosto de perfil, volta o corpo para a direita. O par, de sorriso malicioso, abraça e incita a companheira à bebida, segurando um jarro de vinho sobre a mesa, onde também repousa uma toalha enrodilhada e dois pedaços de pão. Mais afastado, à direita, um camponês inclina-se sobre o casal. A cena é enquadrada, à esquerda, por uma cancela de madeira, sobre a qual espreita um mocho.

A pintura trata-se de uma versão simplificada de uma composição de David Teniers II, *Par amoroso num interior*, datada de c. 1675, e reproduzida pelo gravador francês Jacques Nicolas Tardieu, na primeira metade do século XVIII. De inícios do século XIX, conhece-se uma pintura a óleo sobre cobre (disponível em: <https://www.loveantiques.com/antique-art/oil-paintings/early-19th-century-dutch-tavern-interior-genre-scene-oil-painting-on-copper-12649>), vendida pelo antiquário Mansion House Antiques & Fine Art (Leicestershire, Reino Unido), na qual, para além das figuras estarem invertidas, como sucede na gravura, algumas delas foram dispensadas, bem assim como alguns dos utensílios espalhados pelo chão. A semelhança com o exemplar proveniente da coleção Ana Maria Pereira da Gama deve relacionar-se com a produção de várias cópias executadas no século XIX ou inícios do seguinte e vendidas aos turistas, como *souvenirs*. Não sendo originais, estas pinturas habitualmente não eram assinadas nem possuíam quaisquer marcas.



Fig. 25 *Par amoroso num interior*. David Teniers II. C, 1675. Óleo sobre madeira, 28 x 40 cm. Vendida em leilão pela Sotheby's Londres, 2009. © RKD-Netherlands Institute for Art History, The Haia

Fig. 26 Gravura de Jacques Nicolas Tardieu (Paris, 1716-1791), a partir de David Teniers II, 1747-1748. © RKD-Netherlands Institute for Art History, Haia



COPIANDO DAVID TENIERS II (ANTUÉRPIA, 1610 – BRUXELAS, 1690)

**[Cat. 36]****CENA DE TABERNA COM FUMADORES**

Autoria À maneira de David Teniers II

Assinatura DT. F 1629 (não autografada)

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XIX-XX

Matéria/técnica Óleo sobre madeira

Dimensões 14,4 x 19,5 cm [com moldura: 32,2 x 37,5 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

TAVERN SCENE WITH SMOKERS

Artist In the manner of David Teniers II

Signature DT. F 1629 (not autographed)

Place of origin Unknown

Date 19th-20th century

Material/technique Oil on panel

Dimensions 14,4 x 19,5 cm [framed: 32,2 x 37,5 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7815

Descrição:

Em primeiro plano, dois homens sentados, frente a frente, fumando cachimbo, e um terceiro, de pé, junto a uma mesa, com tabaco. No chão, um jarro e um cachimbo. Ao fundo, na parede, uma prateleira com vários utensílios, e à direita uma lareira acesa. Os tons terrosos, que dominam a superfície, são banhados por uma luz baixa, com reflexos dourados, que sugere o fumo libertado pelo fogo aceso.

A composição inspira-se numa conhecida cena de taberna de David Teniers II, da qual constitui uma versão simplificada, baseada no triângulo formado pelas três personagens em primeiro plano.

COPIANDO DAVID TENIERS II (ANTUÉRPIA, 1610 – BRUXELAS, 1690)



[Cat. 37]

CAMPONESES BEBENDO E FUMANDO NA TABERNA

Autoria À maneira de David Teniers II

Assinatura DT. F 1629 (não autografada)

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XIX-XX

Matéria/técnica Óleo sobre madeira

Dimensões 14 x 19 cm [com moldura: 32,2 x 37,5 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

PEASANTS DRINKING AND SMOKING IN THE TAVERN

Artist In the manner of David Teniers II

Signature DT. F 1629 (not autographed)

Place of origin Unknown

Date 19th-20th century

Material/technique Oil on panel

Dimensions 14 x 19 cm [framed: 32,2 x 37,5 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7802

Descrição:

Ocupam o centro da composição, três camponeses, dois sentados e outro de pé, em torno de um pipo, que lhes serve de mesa. Enquanto dois fumam cachimbo, o terceiro segura uma caneca. Por cima do pipo e no chão, jarros de vinho. Ao fundo, na parede, uma prateleira com vários utensílios e uma despensa.

À semelhança do anterior exemplar, também na composição desta pintura se reconhece a afinidade com o trabalho de David Teniers II, constituindo-se como um pastiche que recolhe elementos de obras como Fumadores e bebedores, do Museu Nacional do Prado (número de catálogo P001794).

COPIANDO DAVID TENIERS II (ANTUÉRPIA, 1610 – BRUXELAS, 1690)



[Cat. 38]

CAMPONESES NA TABERNA

Autoria À maneira de David Teniers II

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XIX - XX

Matéria/técnica Óleo sobre madeira

Dimensões 13,5 x 17,8 cm [com moldura: 37,3 x 41,3 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

PEASANTS IN THE TAVERN

Artist In the manner of David Teniers II

Place of origin Unknown

Date 19th - 20th century

Material/technique Oil on panel

Dimensions 13,5 x 17,8 cm [framed: 37,3 x 41,3 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7817

Descrição:

Dois camponeses sentados a uma mesa com um jarro de vinho que um deles distribui pelos copos. Paleta de tons desmaiados por uma névoa de fumo sobre fundo neutro e escuro.

COPIANDO DAVID TENIERS II (ANTUÉRPIA, 1610 – BRUXELAS, 1690)



[Cat. 39]

CAMPONESES NA TAVERNA

Autoria Seguidor de David Teniers II

Local de produção Flandres (?)

Cronologia Séc. XIX

Matéria/técnica Óleo sobre cobre

Dimensões 17,4 x 21 cm [com moldura: 30,8 x 34,5 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

PEASANTS IN A TAVERN

Artist Follower of David Teniers II

Place of origin Flanders (?)

Date 19th century

Material/technique Oil on copper

Dimensions 17,4 x 21 cm [framed: 30,8 x 34,5 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7803

Descrição:

Cena de interior, com três camponeses fumando e bebendo em torno de uma mesa. Para além do tema, também na forma esta pintura se inspira na obra de David Teniers II, na disposição das figuras, duas sentadas e uma de pé, formando um triângulo. Diversos adereços, pipo de vinho e diversos jarros, contribuem para recriar o ambiente de uma taberna.

Fundo em tons castanhos e ocre, do qual se destaca a vivacidade do colorido das figuras em primeiro plano.

COPIANDO DAVID TENIERS II (ANTUÉRPIA, 1610 – BRUXELAS, 1690)



[Cat. 40]

CAMPONESES FUMANDO CACHIMBO NUM INTERIOR

Autoria À maneira de David Teniers II

Local de produção Desconhecido

Cronologia Séc. XIX

Matéria/técnica Óleo sobre madeira

Dimensões 18 x 15 cm [com moldura: 35,6 x 32,6 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

PEASANTS SMOKING PIPE IN A INN

Artist In the manner of David Teniers, the Younger

Place of origin Unknown

Date 19th century

Material/technique Oil on panel

Dimensions 18 x 15 cm [framed: 35,6 x 32,6 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7801

Descrição:

A singularidade desta pintura relaciona-se com o facto de a grande parte da superfície pintada ser ocupada pelo volume da figura de um camponês representado ao nível do busto, sentado de costas, com a cabeça voltada, fitando o observador. A camisa verde e o rosto iluminado por uma luz dourada, acentuando-lhe a expressão jocosa, destacam-se do fundo sombrio, onde se vislumbra, em segundo plano, à direita, a figura de um companheiro, fumando cachimbo.

PINTOR ANÓNIMO, ESCOLA NEERLANDESA

**[Cat. 41]****INTERIOR DE UMA TABERNA**

Autoria Desconhecida [escola neerlandesa]

Local de produção Países Baixos (?)

Cronologia Séc. XIX

Matéria/técnica Óleo sobre cobre

Dimensões 17,5 x 20,5 cm [com moldura: 47,1 x 43,4 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

TAVERN INTERIOR

Artist Unknown [Dutch school]

Place of origin Netherlands (?)

Date 19th century

Material/technique Oil on copper

Dimensions 17,5 x 20,5 cm [framed: 47,1 x 43,4 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7789

Descrição:

No interior de uma taberna, em primeiro plano, voltado à esquerda $\frac{3}{4}$, a figura de um ancião sentado a uma mesa, solitário. Numa mão, um cachimbo e, na outra, uma caneca. O vestuário cuidado e a presença de uma capa e chapéu pousados, à esquerda, sugerem tratar-se de uma figura estranha ao ambiente da taberna, onde, ao fundo, à direita estão três camponeses, em convívio, diante do fogo de uma lareira.





NA OFICINA

PINTOR ANÓNIMO, ESCOLA NEERLANDESA (?)

**[Cat. 42]****LENDO UMA CARTA NUMA OFICINA**

Autoria Desconhecida [escola neerlandesa?]

Local de produção Países Baixos (?)

Cronologia Séc. XIX

Matéria/técnica Óleo sobre tela

Dimensões 15,5 x 20 cm [com moldura: 35,8 x 31 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

READING A LETTER IN A WORKSHOP

Artist Unknown [Dutch school?]

Place of origin Netherlands (?)

Date 19th century

Material/technique Oil on canvas

Dimensions 15,5 x 20 cm [framed: 35,8 x 31 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7799

Descrição:

Representação de um casal de idosos, no interior de uma oficina, num momento de cúmplice leitura. Diante do casal, uma bancada com vários objetos que permitem situar a cena numa oficina de sapateiro.

A vivacidade do colorido das vestes contrasta com o fundo em tons ocres, com subtis jogos de luz e sombra.





A MEIA-LUZ

COPIANDO GODEFRIDUS SCHALKEN (PAÍSES BAIXOS, MADE, 1643 - HAIA, 1706)

**[Cat. 43]****UMA MULHER COM UMA VELA QUE UM RAPAZ TENTA APAGAR**

Autoria Cópia segundo Godefridus Schalcken

Local de origem Países Baixos (?)

Cronologia Séc. XIX-XX

Matéria/técnica Óleo sobre cobre

Dimensões 18 x 21,5 cm [com moldura: 40,7 x 44 cm]

Proveniência Legado de Ana Maria Pereira da Gama

A WOMAN WITH A CANDLE THAT A BOY TRIES TO BLOW OUT

Artist After Godefridus Schalcken

Place of origin Netherlands (?)

Date 19th-20th century

Material/technique Oil on copper

Dimensions 18 x 21,5 cm [framed: 40,7 x 44 cm]

Provenance Legacy of Ana Maria Pereira da Gama

Inv. 7813

Descrição:

Cena de recatada intimidade produzida pelo efeito da luz da vela, incidindo sobre o decote de uma jovem mulher, elegantemente vestida, e o rosto de um rapaz, que, por cima do ombro da primeira, num sopro, tenta extinguir a chama, que a jovem delicadamente protege.

A pintura é uma cópia de uma conhecida obra do pintor neerlandês Godefridus Schalcken, que se tornou célebre na pintura de pequeno formato, reproduzindo cenas iluminadas à luz da vela e de que existem numerosas cópias ou réplicas.



FONTES MANUSCRITAS:

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças:

ACMF Arquivo/CJBC/VIS/LAM/ARROL/004 - *Autos de arrolamento da Comissão Concelhia de Inventário (Lei da Separação)*. Mitra, vol. IV, 1911.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

ANTT, *Diccionario Geographico* (Memórias Paroquiais), vol. 19, memória 2, 1758. <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4240472>.

ANTT, Mitra de Lamego: Livro 6 – *Livro primeiro do Tombo de todos os Bens, Rendas, Foros, Dízimos e mais Direitos, e Regalias pertencentes à Excellentissima Mitra deste Bispado de Lamego dentro = na mesma Cidade, e de alguns lugares das suas Freguesias que no mesmo se declarão. Mandado fazer pelo Excellentissimo Reverendissimo Senhor Dom Manoel de Vasconcelos Pereira (...), 1776.*

ANTT, Mitra de Lamego: Livro 49 - *Inventario das Alfaias, movens, e bens de raiz, pertencentes ao Paço Episcopal, 1821.*

Biblioteca Nacional Portugal/ Biblioteca da Ajuda:

BNP/BJ, Cód. 44-XV-70 – *Treslado dos autos de inventário dos bens patrimoniais que D. José de Meneses possuía e adquiriu nas mitras do Algarve e de Lamego, aquando da sua confirmação como bispo de Braga, Lisboa, 1693.*

FONTES BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, João (1935) – «Dos velhos tempos...» *Voz de Lamego* (27 julho 1935).

ALVES, Alexandre (2001) – *Artistas e artífices nas dioceses de Viseu e Lamego*, I. Viseu: Governo Civil do Distrito de Viseu.

AZEVEDO, Joaquim (1877) – *Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego*. Porto: [typographia do Jornal do Porto].

COSTA, M. Gonçalves (1982) – *História do Bispado e Cidade de Lamego*. Vol. III: Renascimento I [Braga]: [edição de autor].

COSTA, M. Gonçalves (1986) - *História do Bispado e Cidade de Lamego*. Vol. V – Barroco I [Braga]: [edição de autor].

DENUCÉ, J. (1930) – *Exportation d'Oevres d'Art au 17e siècle a Anvers. La firme Forchoudt*. Anvers: Édition «De Sikkel». Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6463412b>.

FLOR, Pedro (2013) – «Do romano ao ouro bornido. A Arte na Sé de Lamego entre o Renascimento e o Barroco» In. SARAIVA, Anísio (coord.) – *Espaço, Poder e Memória. A Catedral de Lamego. Séculos XII a XX*. Lisboa: CEHM – Universidade Católica Portuguesa, 105-140. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/0027898369a5510d725ed>. Consulta efetuada em 30/11/2013.

KUBISSA, Teresa Posada (2014) – *Rubens, Brueghel, Lorrain. A Paisagem Nórdica do Museu do Prado*. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.

NUNES, João Rocha (2010) – *A reforma católica na diocese de Viseu (1552-1639)*. Tese de doutoramento. Universidade de Coimbra. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/18182/1/tese_final.pdf.

PAIVA, José Pedro (2002a) – D. Frei Luís da Silva e a gestão dos bens de uma mitra. O caso da diocese de Lamego (1677-1688), separata de *Estudos de homenagem a João Francisco Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade, 245-255. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2873.pdf>.

PAIVA, José Pedro (2002b) – «Public ceremonies ruled by the ecclesiastical-clerical sphere: a language of political assertion (16th-18th centuries)». In Paiva, J. P (ed.) – *Religious Cerimonials and Images: Power and Social Meaning (1400-1750)*. Coimbra: Centro de História da Sociedade e Cultura; European Science Foundation; Palimage Editores, 415-425.

SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa (2005) - «A inserção urbana das catedrais medievais portuguesas: o caso da catedral de Lamego». In Carrero; Rico (ed.) - *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Murcia: Nausicäa, 243-280. Disponível em:
https://www.academia.edu/307524/A_inser%C3%A7%C3%A3o_urbana_das_catedrais_medievais_portuguesas_o_caso_da_catedral_de_Lamego.

SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa (2003) – *A Sé de Lamego na primeira metade do século XIV: 1296-1349*. Leiria: Magno Edições.

SERRÃO, Vítor (2000) - «O Bispo D. Fernando Meneses Coutinho, um mecenas do Renascimento na diocese de Lamego» In *Propaganda e poder*. Lisboa: Edições Colibri, p.259-283.

SOROMENHO, Miguel (1998) – «O edifício». In RIBEIRO, Agostinho (coord.) *Museu de Lamego. Roteiro*. Lisboa: IPM/Museu de Lamego.

SOROMENHO, Miguel (2001) – «D. Luís de Sousa (1637-1690). O gosto de um mecenas». In *Uma família de colecionadores – Poder e Cultura. Antiga Coleção Palmela*. Lisboa: IPM/Casa Museu Anastácio Gonçalves, 15-41.



A photograph of a museum gallery during renovation. The room has a high, dark wooden ceiling with a grid of skylights. The walls are a warm, reddish-brown color. On the left, a long table is covered with a white cloth and has several framed artworks leaning against it. In the center, two workers are visible: one is standing on a wooden ladder, and the other is using a vacuum cleaner. A doorway in the background leads to another room. The overall atmosphere is one of quiet activity in a historical space.

CADERNO DE MUSEOGRAFIA

Projeto Expositivo | ALÇADO ESTE

Parede 10

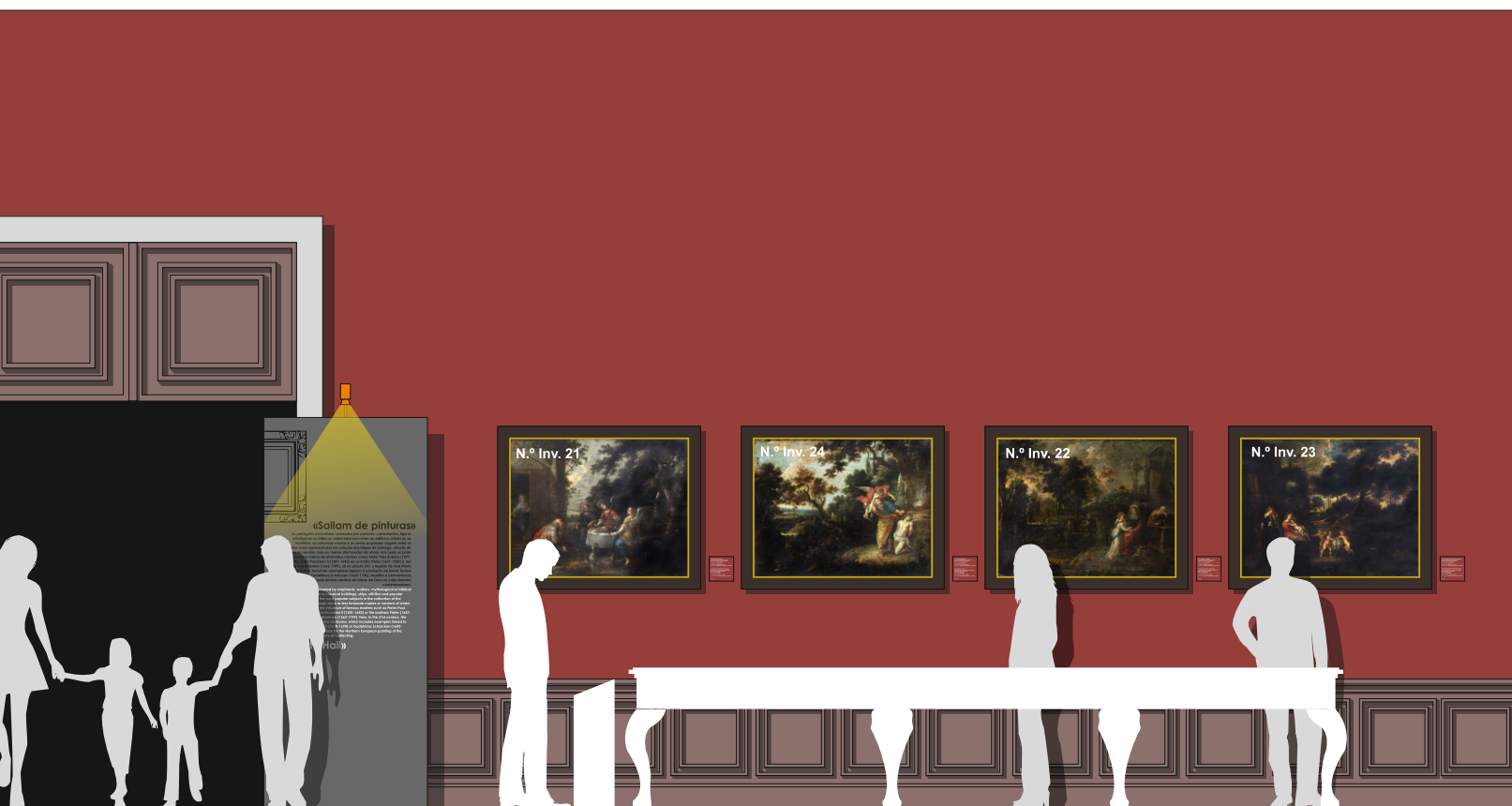
Pintura Alemã, Flamenga e Holandesa | Naturezas-Mortas



Projeto Expositivo | ALÇADO ESTE [continuação]

Parede 1

Pintura Flamenga | Episódios bíblicos do Velho e Novo Testamento



Projeto Expositivo | ALÇADO OESTE

Parede 4

Parede 5

Parede 6

*Pintura Holandesa e Flamenga | Série Marinhas**Pintura Flamenga | Série do Filho Pródigo*

Projeto Expositivo | ALÇADO OESTE [continuação]

*Parede 7**Pintura Flamenga | Costumes*

Projeto Expositivo | ALÇADO SUL

Parede 2

Pintura da Escola Francesa (?) / Cenas de Gênero

Parede 3

Pintura Flamenga / Mitologia e Paisagem



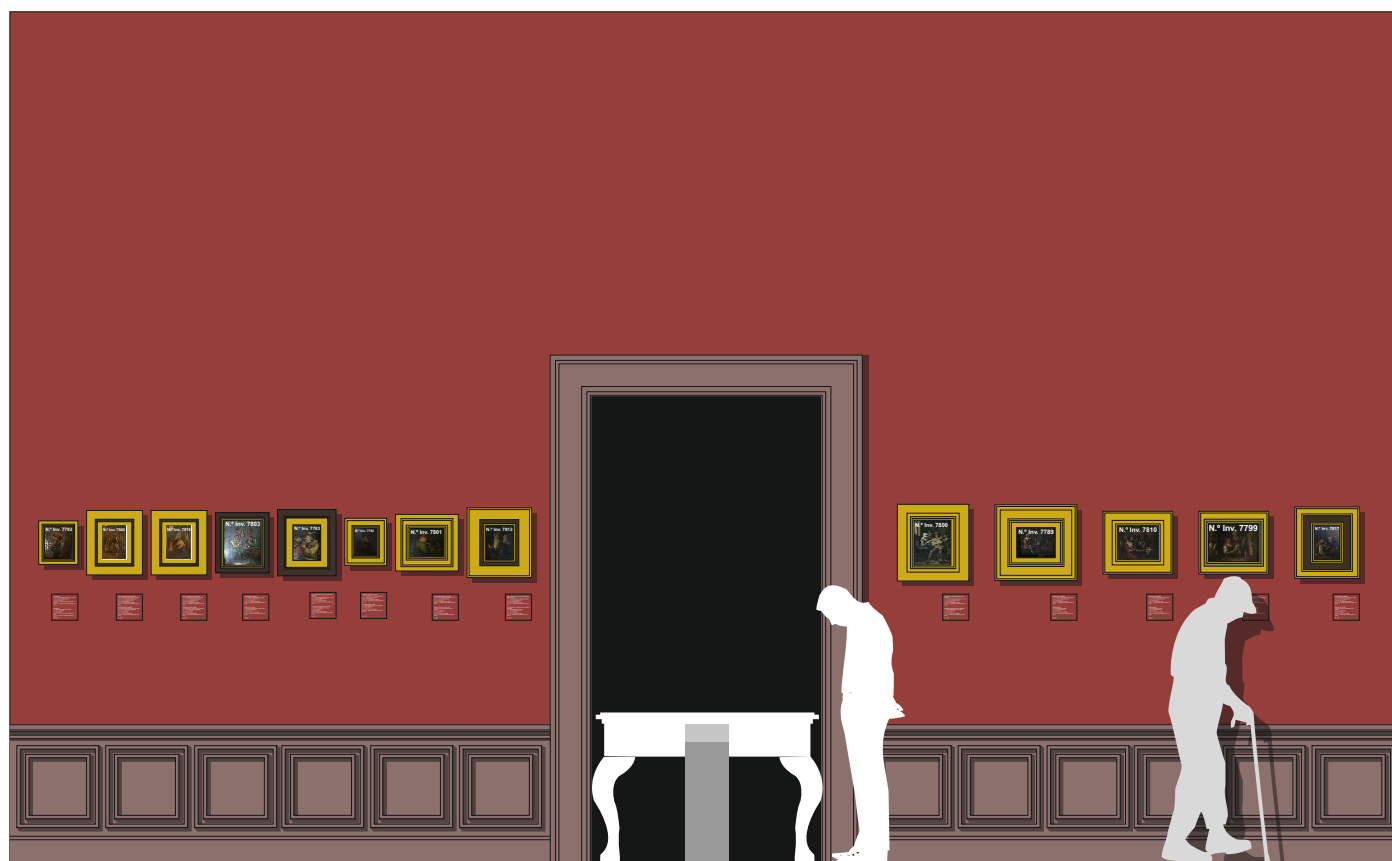
Projeto Expositivo | ALÇADO NORTE

Parede 8

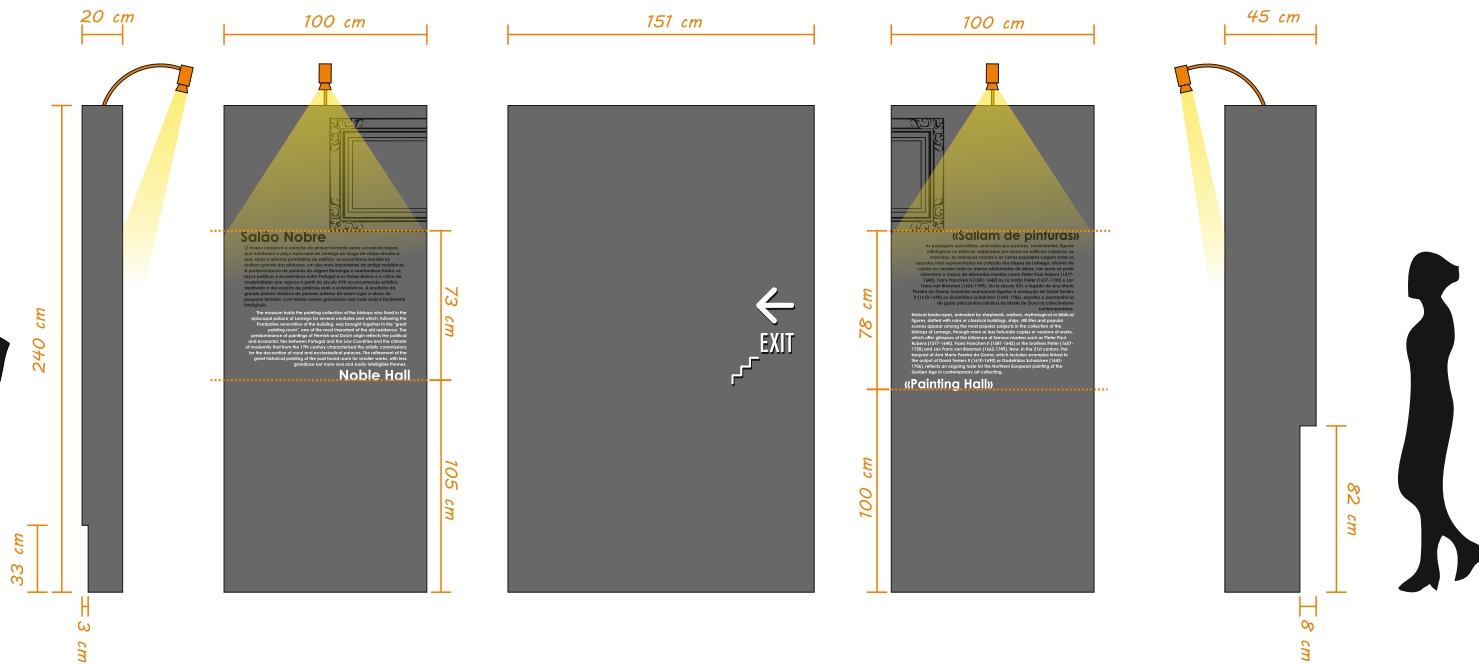
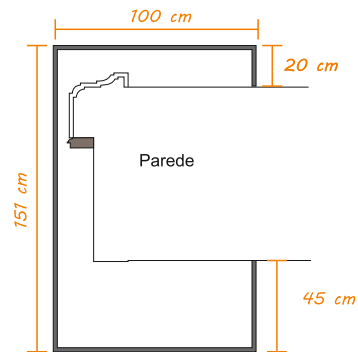
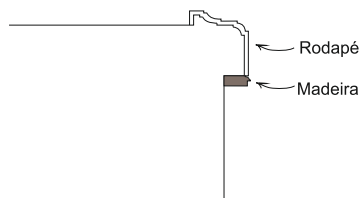
Pintura Flamenga e Holandesa | Cenas de costumes (cópias de século XIX)

Parede 9

Pintura Flamenga e Holandesa | Cenas de costumes (cópias de século XIX)

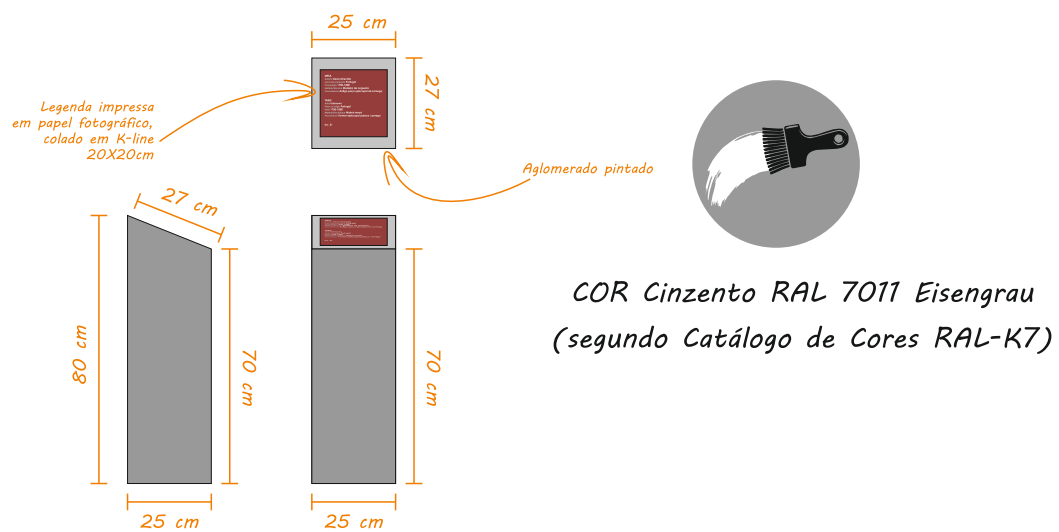


Projeto Expositivo | EXPOSITOR COM INFORMAÇÃO GERAL



COR Cinzento RAL 7011 Eisengrau
(segundo Catálogo de Cores RAL-K7)

Projeto Expositivo | EXPOSITOR PARA LEGENDAS



Arquivo de imagem | REGISTO FOTOGRÁFICO

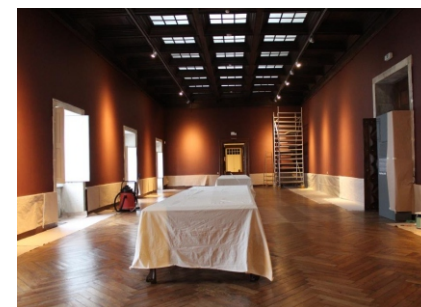
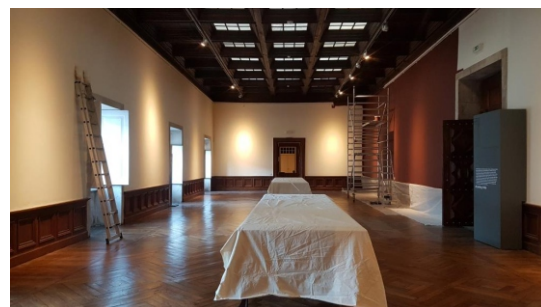
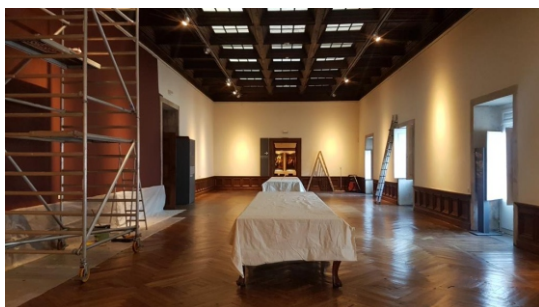
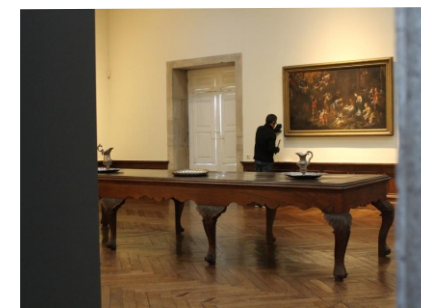
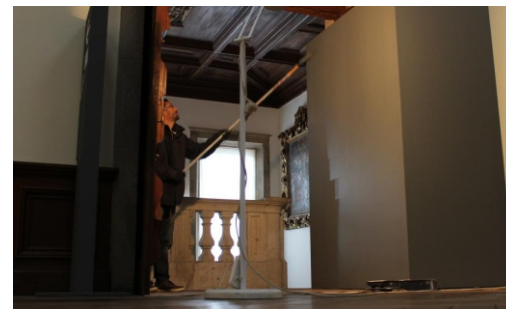
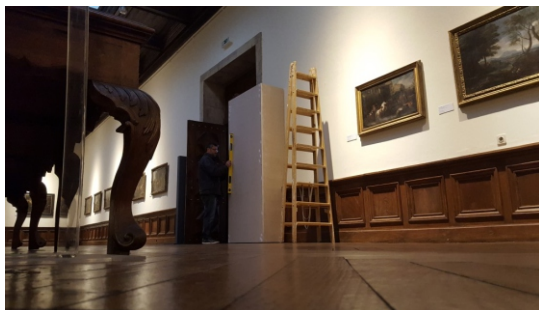


[antes da intervenção © Museu de Lamego, 2017]



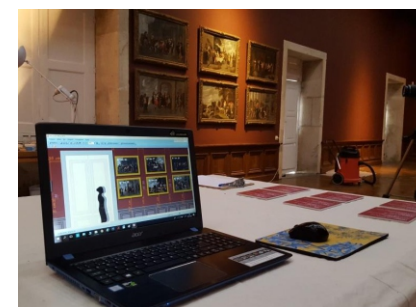
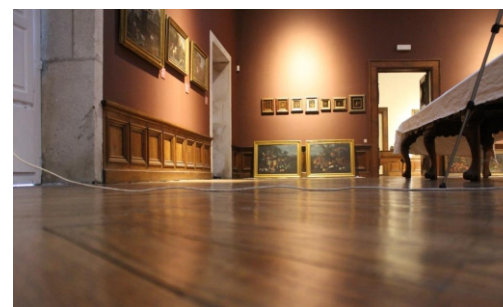
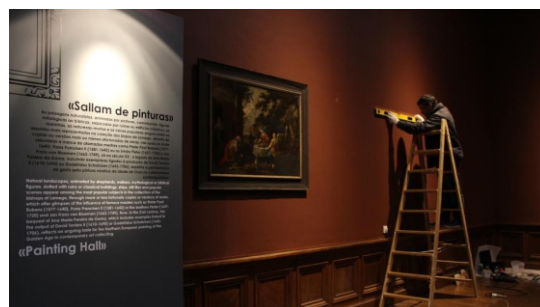
[após a intervenção © Museu de Lamego, 2018]

Arquivo de Imagem | REGISTO FOTOGRÁFICO



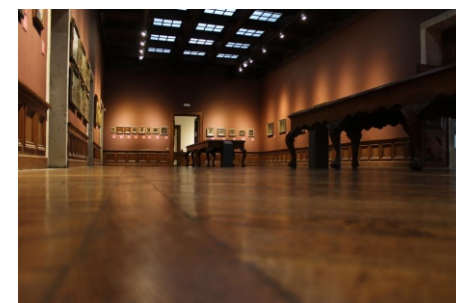
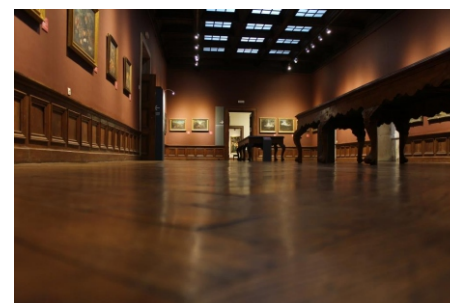
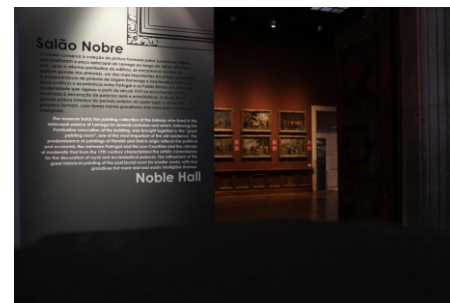
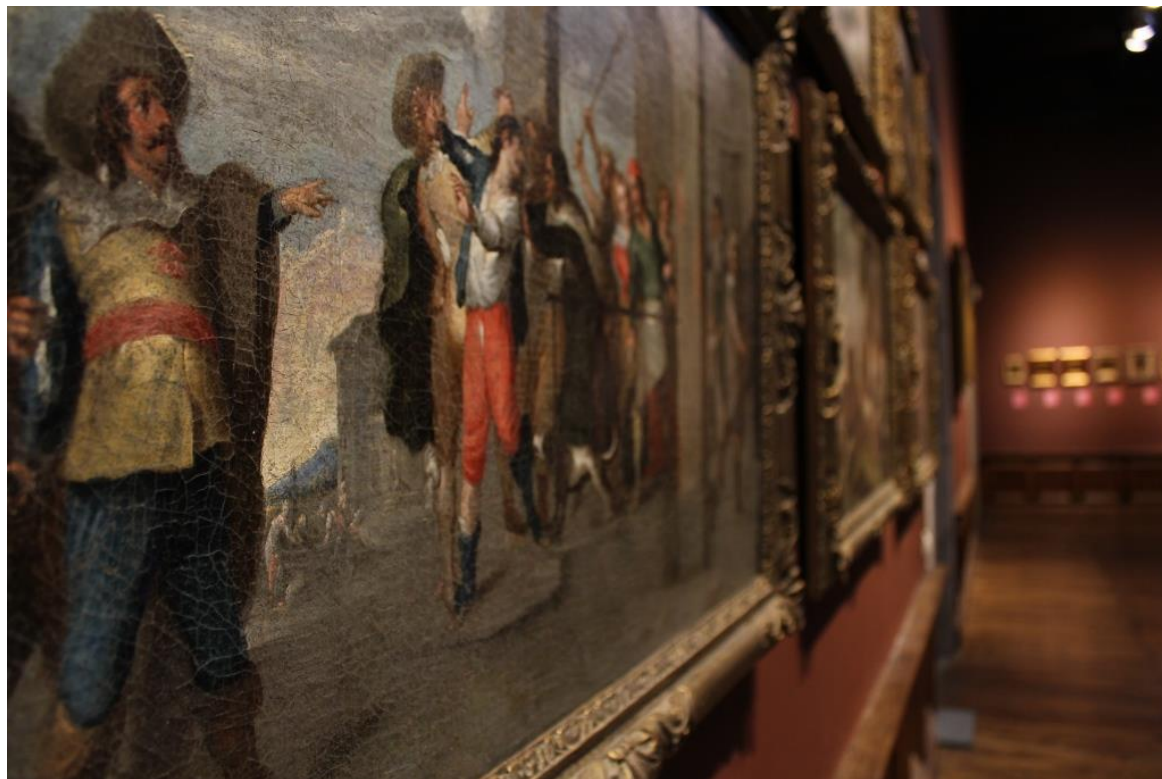
[durante a intervenção © Museu de Lamego, 2017]

Arquivo de imagem | REGISTO FOTOGRÁFICO



[durante a intervenção © Museu de Lamego, 2018]

Arquivo de Imagem | REGISTO FOTOGRÁFICO



[após a intervenção © Museu de Lamego, 2018]

Arquivo de imagem | VÍDEO





REMODELACÃO DO
SALÃO NOBRE
MUSEU DE LAMEGO
CATÁLOGO 2018



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CULTURA

CULTURA
NORTE



Museu
de Lamego

SINCE 1917
MADE IN PORTUGAL