

# PORTUGAL, THE FIRST GLOBAL EMPIRE



**AGRADECIMENTOS**  
REMERCIEMENTS  
ACKNOWLEDGMENTS

A Álvaro Martins, António Francisco, António Santos, Carlos Alberto Marreiros, Carlos Albuquerque, Carlos Ramires, Fátima Sampaio, Hugo Miguel Crespo, Jonathan Gould, José Mendes, Julie Viviers, Luís Miguel Henriques, Maria Adelina Amorim, Oleg Petrovsky, Otilia Manuela Lírio, Philippe Mendes, Prof. Vítor Serrão e *Transportes Sousa & Sousa, lda.*, pela sua inestimável colaboração.

Obrigado Mãe, tu és a grande responsável por este périplo em terras gaulesas e a ti, António por me ajudares a manter o barco à tona da água!

# PORTUGAL, LE PREMIER EMPIRE GLOBAL







**TABLE DES MATIÈRES**  
**TABLE OF CONTENTS**



# — FOREWORD

## PORTUGAL, THE FIRST GLOBAL EMPIRE

Due to its ever difficult and complex relations with Spain, in the 15th century Portugal was geographically isolated from the rest of the European Continent, and in a critical economic position that had been worsened by various plague epidemics.

Peripheral and far from the emergent Renaissance centres, the country had no direct access to major European trading cities such as Venice or Genoa, which monopolized the Alexandria and Damascus trade in spices, silk, pearls, etc., setting prices accordingly.

In its isolation only the Ocean seemed an exit route and it would be the Ocean that would eventually open the door to the kingdom's expansion, encouraged by the Catholic Church, highly motivated in its evangelical eagerness.

Portugal's maritime experience, based on its geographical position and on the invention and upgrading of navigational instruments — the compass, the astrolabe, the navigation map, the quadrant or the Jacob's staff, were paramount on the development of a nautical school in Sagres. In there the Portuguese studied science and navigation techniques and built the first caravels, light but more resistant ships, designed to face long voyages in dangerous and often unknown conditions.

The first voyages along the African coast, led to the conquest of the Moroccan city of Ceuta in 1415 — the first stepping stone for the expansion to follow. Soon after other expeditions would sail along the African coast, reaching the Indian Ocean in 1488, landing in India in 1498 and eventually creating a vast

maritime enterprise extending from Brazil to China and Japan which would become the first truly Global Empire.

Effectively, rather than Columbus landing in America, an unquestionably important but coincidental feat in a misdirectioned trip to India, it was indeed the conquest of Ceuta, 77 years earlier, that opened the doors to the Modern Age.

On arriving in Africa and the Far East the Portuguese, strong willed and commercially minded, developed a complex network of diplomatic and trading relations, as well as of trading outposts, granting the global control of the African, Far-Eastern and Southern Atlantic maritime trade, while simultaneously developing scientific, cultural, aesthetic and artistic symbioses that are still relevant in the 21st century.

These epic achievements would not have been possible without scientific rigour, sharp technology and great determination. Portugal pioneered extraordinary civilizational changing interactions; they took fire arms to Japan, astrolabes and green-beans to China, African slaves to the Americas, tea to England, pepper to the New World, Chinese silk, spices and Indian medicines to Europe and even an elephant to the Pope. For the first time in History Europe was flooded by new and exotic goods brought in by the Portuguese and mutually unknown peoples could see, touch and communicate directly with each other.

As so clearly put by Cowley<sup>1</sup>: 'In Belém today, close to Vasco da Gama's tomb, the statue of gruff Albuquerque and the shore from which the Portuguese sailed away, there is a

venerable patisserie and café, the *Antiga Confeitaria de Belém*. It is perhaps a shrine to the more benign influences of Portugal's global adventure. People flock here to eat them, sweet custard tarts, baked golden brown and sprinkled with cinnamon, accompanied by hits of coffee, black as tar. Cinnamon, sugar, coffee: the tastes of the world first landed here in sailing ships.'

Lisbon became the centre of the world and the 'Lisbon taste', influenced by far away cultures and of a decorative vocabulary joining erudite European references and exotic atmospheres, dictated fashions in Europe. These new creations included amongst others the first *chinoiseries*, a century before this exotic style arrived in the rest of Europe. 🍪

Reputed by the exceptional quality of its works of art from the 16th and 17th centuries, **São Roque** will delight you with some extraordinary objects that will surely take you in a dream voyage of discovery through the centuries and faraway lands, revealing the crucial role played by Portuguese art on the Old Continent, in the wake of the great maritime discoveries.

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

# — PRÉFACE

## PORTUGAL, LE PREMIER EMPIRE GLOBAL

Dû aux relations difficiles avec l'Espagne, le Portugal se trouvait, au XV<sup>ème</sup> siècle, isolé du reste de l'Europe. En proie à la peste bubonique qui faisait des ravages dans la population le pays souffrait d'une situation économique difficile. Situés à l'extrémité de l'Europe, éloignés du monde de la Renaissance, les Portugais n'avaient pas accès à des villes comme Venise ou Gênes qui occupaient une position dominante sur le marché du luxe provenant de l'Orient (épices, soie, perles, etc). Alexandrie, Alep ou Damas tenaient le marché pratiquant des prix monopolistiques.

La mer devenait alors la seule issue et offrait au Portugal de nouveaux horizons. Encouragés par l'Église, avide d'étendre son entreprise évangélisatrice, les vaisseaux portugais ouvraient dès lors les portes du Royaume à l'expansion.

Grace à sa position géographique et à la découverte d'instruments nautiques, tels que la boussole, l'astrolabe, le portulan, le quadrant ou le bâton de Jacob, le pays va se lancer dans une grande aventure maritime dominant les océans grâce à l'excellence de l'École de Sagres. On y étudiait les nouveaux modes de navigation et les sciences les plus pointues de la cartographie. Là, furent construites les premières caravelles qui, plus résistantes, permettaient d'affronter de longs voyages dans des conditions maritimes jusqu'alors inconnues.

Les premières excursions sur le proche littoral africain, au Maghreb, mènent à la conquête de Ceuta en 1415 qui doit être considérée comme le jalon initial de l'expansion portugaise. Par la suite de nombreuses expéditions le long de la côte africaine finissent par s'ouvrir sur l'Océan Indien en 1488 pour arriver

en Inde en 1498, créant un vaste empire, qui allant du Brésil jusqu'en Chine et au Japon, sera considéré comme le premier Empire Global de L'Humanité.

La conquête de Ceuta va nettement contribuer à ouvrir les portes du Vieux Continent à l'Âge moderne. En effet 78 ans avant l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, les portugais s'étaient déjà lancés sur les mers, découvert les contrées les plus lointaines et inondé l'Europe des richesses de leurs contacts avec les nouveaux mondes. Contrairement aux idées reçues ce ne fut pas la découverte plus tardive de l'Amérique – le Nouveau Monde – par les espagnols qui propulse l'Europe dans la Renaissance, cette version constitue une réappropriation italo-américaine abusive de l'histoire, mais bel et bien l'odyssée moderne des marins portugais ; depuis injustement occulté par l'Histoire.

Faisant preuve d'une incroyable habileté, les Portugais établirent de fortes relations commerciales sur leur passage, dessinant ainsi la première globalisation commerciale. Pour ce faire, de grandes compétences politiques et de grandes capacités d'apprentissage de la langue, des coutumes et des cultures étaient nécessaires. C'est ainsi que s'ouvrirent de nouveaux horizons aussi bien au niveau des rapports entre les continents qu'en termes de connaissance géographique de la Terre.

Par ailleurs, cette épopée n'aurait pas été possible sans une grande rigueur scientifique, une technologie éclairée et beaucoup d'engagement. Les Portugais lancèrent d'innombrables interactions à l'échelle mondiale : ils emmenèrent les armes à feu et le pain au Japon, l'astrolabe et les haricots verts

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

Pour la première fois, des peuples vivant aux antipodes se voient, se croisent et se touchent, ils sont décrits, suscitent l'étonnement et s'enrichissent mutuellement. Les peintres japonais se mirent à représenter ces étranges visiteurs qu'ils nommaient les « barbares du Sud », ou *Namban*, vêtus d'énormes pantalons bouffants et de chapeaux colorés...

Les Portugais introduisirent en Europe de nouveaux produits exotiques et précieux. Ainsi Crowley parle-t-il du succès des *Pastéis de Belém* à Lisbonne, près de la plage d'où partit Vasco de Gama : « *les foules accourent pour goûter à la spécialité locale, les pastéis de Belém (...). On les mange saupoudrés de cannelle et accompagnés d'un café noir comme de la poix. Cannelle, sucre, café : les saveurs du monde arrivées là en voilier* », en référence à l'exploit de ces conquistadors.

Bien qu'il n'y ait jamais eu plus de deux mille Portugais sur l'Océan Indien, ils accomplirent la prouesse de le contrôler. Conscients de ne pas avoir assez d'hommes pour maintenir les territoires par leur présence, ils créèrent un nouveau modèle d'empire en construisant des forteresses en des points stratégiques, des comptoirs comme Goa, le golfe d'Ormuz ou Malacca. 🇵🇹

Réputée pour la grande qualité et la singularité de ses pièces, datant principalement des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, la galerie **São Roque** vous présente quelques objets précieux qui vous emmèneront dans un voyage de rêve à travers ces époques et ces lointaines contrées. L'observateur saisira rapidement le rôle crucial joué par l'art portugais sur le vieux continent grâce aux grands voyages maritimes.

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

## — PORTUGAL, FROM THE BEGININGS TO THE 15<sup>TH</sup> CENTURY

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

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

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

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

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

Unsurprisingly, this long period of interaction between Christianity and Islam had an enormous impact on various

aspects of peninsular culture, such as, language and vocabulary, diet, architecture and science. The Mozarabic, a language blending Latin and Arabic that was spoken for centuries by the Christian population, is clear evidence of that successful coexistence. But many other scientific and traditional areas, such as mathematics, astronomy, cartography, irrigation and agriculture, have also benefited from the highly specialised knowledge brought in by these peoples.

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

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

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

His descendants will maintain his impetus and his great grandson Afonso III, will conquer the Islamic kingdom of the Algarve in 1249, claiming for himself, and for all his successors, the title of king of Portugal and the Algarve's. From this date onwards, the Portuguese territorial boundaries will remain unchanged, making Portugal the oldest Modern European nation.

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

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

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

In 1492, the same year the moors are expelled from Granada, the Genoese Christopher Columbus reaches Central America claiming that he had arrived in India. Columbus,

previously in the service of the Portuguese king João II, had proposed finding a western route to India. His ideas dismissed by the king, Columbus takes his project to the Catholic kings, Ferdinand of Aragon and Isabella of Castile, who eventually make the funds available for the enterprise.

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

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

## — LE PORTUGAL DÈS SON ORIGINE AU XV<sup>ème</sup> SIÈCLE

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

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

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

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

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

Le territoire entre le Douro et le Minho fut reconquis par le roi de León et donna naissance au *Condado Portucalense*, le

Comté de Portugal, autour de l'ancien port romain de *Portus Cale*, à l'emplacement actuel de la ville de Porto.

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

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

Entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle, la coexistence entre le Portugal et le reste de la Péninsule fut loin d'être pacifique ; mais la couronne parvint sans cesse à repousser les nombreuses tentatives de reconquête menaçant le nouveau Royaume de Portugal.

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



Tous ces événements eurent lieu sous le regard des monarques espagnols, fascinés par les nouvelles découvertes portugaises. Attentifs à ce qui se passait à Sagres, ils fondèrent à leur tour quelques années plus tard un centre d'études nautiques à Salamanque.

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

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

Inquiet de cette découverte, Dom João II demanda au pape d'intervenir. Les monarques espagnols étaient convaincus d'être arrivés aux Indes, ce qui facilita les négociations. L'accord signé divisait le monde entre les deux puissances au niveau d'un méridien qui passait entre les îles du Cap-Vert et l'archipel

des Canaries : au Portugal revenaient les terres « découvertes et à découvrir » à l'est de cette ligne et, à l'Espagne, les terres à l'ouest. Peu satisfait de cette répartition, Dom João II renégocia cette limite en 1494 en la repoussant vers l'ouest, suffisamment pour obtenir à son compte le nord-ouest du Brésil – ce qui semble indiquer que le souverain connaissait l'existence de l'Amérique du Sud. Les Portugais s'emparaient ainsi inconditionnellement du Brésil, où ils débarquèrent en 1500. Ce nouvel accord portait le nom de Traité de Tordesillas

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

## — PORTUGAL IN THE 15<sup>TH</sup> AND 16<sup>TH</sup> CENTURIES: THE DISCOVERY OF THE SEA ROUTE TO INDIA AND THE ARRIVAL TO JAPAN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In 1488 Bartolomeu Dias succeeded in rounding the Cape of Torments, so named for its terrible dangers and fearsome storms, which in this voyage the experienced seafarers

encountered again, but came through safely. On hearing of the good news, the king, D. João II decreed that it should be renamed 'Boa Esperança', the Cape of Good Hope, and seeing that this connection between the Atlantic and Indian Oceans was indeed feasible, saw the realization of a long desired sea route to India.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# — LE PORTUGAL DES XV<sup>e</sup> ET XVI<sup>e</sup> SIÈCLES : LA DÉCOUVERTE DU CHEMIN MARITIME POUR L'INDE ET L'ARRIVÉE AU JAPON

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

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

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

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

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

nouveaux modes de navigation et y construit les premières caravelles et nefes, plus résistantes pour affronter des voyages plus longs et des conditions maritimes encore inconnues.

L'épopée des Grandes Découvertes est indissociablement liée à la figure de l'Infant Dom Henrique, fils de Dom João I. À sa propre initiative, sans entremise de la couronne, il organise les premiers voyages sur le littoral africain qui mènent à la conquête de la place magrèbine de Ceuta en 1415 – événement considéré comme le jalon initial de l'expansion, l'un des plus importants de l'histoire portugaise du XV<sup>e</sup> siècle. Les navigateurs s'étaient fixés comme principaux objectifs le combat contre les infidèles et l'exploration du littoral africain. Après la défaite de Tanger en 1437, l'Infant décide de poursuivre la route vers le sud et dépêche de nombreuses expéditions le long de la côte.

Le Portugal conquiert plusieurs concessions en Afrique occidentale et installe des comptoirs commerciaux dans les ports du littoral afin de contrôler facilement la transaction des produits locaux. Parmi ces points stratégiques se trouvent notamment Arguin et Elmina qui garantissent la suprématie portugaise et la mainmise sur le commerce dans le Golfe d'Arguin et dans le Golfe de Guinée, lieux de provenance et de réception des produits locaux, comme l'or, l'ivoire, l'ambre et les esclaves, arrivant du littoral et de l'intérieur du continent africain.

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

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

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

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

Les premiers contacts entre le Portugal et Ceylan ont lieu en 1506 : les Portugais établissent des liens d'amitié avec le roi de Kotte, qui devient plus tard vassal de la couronne lusitaine, obligé de payer ses tributs sous forme de cannelle. Ce pays exportateur d'ivoire et de pierres précieuses représentait un fort atout commercial aux yeux des Portugais. Le Ceylan portugais se forme donc avec l'occupation de Kotte et la conquête des royaumes limitrophes.

La prise de Malacca par Afonso de Albuquerque est fondamentale pour satisfaire les ambitions portugaises. Cette ville cosmopolite, jusqu'alors musulmane, contrôlait tout le trafic maritime entre l'Inde et l'Extrême-Orient, à travers le détroit de Malacca. Connaissant les prétentions du Siam sur Malacca, ce Vice-roi envoie un émissaire à Ayutthaya et noue des liens d'amitié avec le Royaume du Siam, qui perdurent jusqu'à aujourd'hui.

En 1515, Afonso de Albuquerque conquiert l'île d'Ormuz et a la mainmise sur le Golfe Persique. Cette ville, la « troisième clé » de l'Empire Portugais d'Asie avec Goa et Malacca, donne

aux Portugais le contrôle maritime de toute la région et la maîtrise totale du commerce maritime entre l'Europe et l'Inde.

En 1517, une expédition commerciale arrive à Canton. Après plusieurs tentatives infructueuses pour établir des relations commerciales, poursuivies par les autorités locales, les explorateurs continuent leur route vers le nord. Ils s'installent à Liampo (Ningbo) au nord de la province du Fujian et, en 1543, ils débarquent au Japon.

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

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

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

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

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

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

## — AFRICA

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

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

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

In 1460, following south along the coast, Pedro de Sintra reaches Sierra Leone, another important trading outpost, from where originate the very rare and precious sapi-portuguese ivory objects, so admired and coveted by the Lisbon elites. In 1471 João de Santarém and Pero Escobar land in a village that they name Mina, building the important trading factory of Saint George of Elmina, which would become the political and commercial centre for the Portuguese trade monopoly in the Gulf of Guinea, and the point from where Western African gold flowed into Europe. In the following year Rui Sequeira arrives to the coast of present day Nigeria, in a region that he names Lagos.

The following decade was crucial for the establishing and settling of the Portuguese in Africa, and for the development

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

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

Portugal and the Old Kingdom of Kongo had already established some contact in 1483, when Diogo Cão landed at the mouth of the River Congo. In this instance Catholicism might have been the main contact point, accountable for the union between the two cultures. In 1491, with this alliance consolidated, the King of Portugal, in a highly significant diplomatic and political display, appoints the Manicongo, the king of Congo, his brother, distinguishing him with an armorial in the European manner, the Manicongo Arms, which was registered in the '*Livro de Nobreza*', the official record for all Portuguese armorials, and included in the '*Livro da Perfeição das Armas*' (1521 – 1541), today kept at the Torre do Tombo National Archives in Lisbon.

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

The final phase of West African coast exploration will be completed by 1488, when Bartolomeu Dias crosses what he called the Cape of Storms in Southern Africa, reaching the Indian Ocean. The Portuguese king, on receiving these extraordinary news, changes this name to Cape of Good Hope,



trusting that this victory would open a maritime link to India and the East, furthering the Portuguese Discoveries successes.

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

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

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

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

Equally important was the Island of Ormuz, on the narrow passage into the Persian Gulf, which controlled the movements of ships and dominated the commercial

routes between India, North Africa and Persia. Nine years after da Gama's voyage of discovery and conquest, Afonso de Albuquerque, 2.º viceroy of India, took the island for Portugal, founding the city of Hormuz and building important fortifications.

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

## — AFRIQUE

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

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

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

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

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

João de Santarém et Pêro Escobar débarquèrent en 1471 dans un village qu'ils appelèrent Mina où ils construisirent l'important comptoir de São Jorge da Mina, symbole de la souveraineté et du commerce du Portugal avec le Golfe de Guinée. C'est là qu'arrivait l'or venu des régions aurifères de l'intérieur du continent, avant d'être acheminé vers d'autres contrées. L'année suivante, Rui Sequeira atteignit la côte de l'actuel Nigeria dans une région à laquelle il donna le nom de Lagos.

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

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

Le Portugal et l'ancien Royaume du Kongo nouèrent des relations à la fin de l'année 1483, lorsque Diogo Cão parvint à l'embouchure du fleuve Zaïre. Ces liens auraient été établis principalement par le biais du catholicisme, qui permit le rapprochement entre les deux cultures. En 1491 l'alliance avec le roi du Kongo (Manicongo) se consolida et, pour cimenter cette union, le roi du Portugal le proclama son égal : selon la coutume européenne, il lui attribua un blason, inscrit dans le livre de la Noblesse – le blason de Manicongo faisait désormais partie du plus important armorial portugais de l'époque, le *Livro da Perfeição das Armas* (1521 – 1541), conservé à la Torre do Tombo.

Le Royaume du Kongo dominait une vaste région qui incluait les royaumes Ndongo et Matamba. Leur fusion donna plus tard naissance au Royaume d'Angola (1559) où les Portugais demeurèrent jusqu'à l'indépendance du pays en 1974.

L'ultime phase de ce périple eut lieu en 1488 quand le navigateur portugais Bartolomeu Dias parvint à dépasser par mer le promontoire allusivement désigné comme le Cap des Tempêtes et à rejoindre l'océan Indien. Dès qu'il apprit la nouvelle, Dom João II changea son nom en « Cap de Bonne-Espérance », assuré que cette grande conquête lui offrirait une liaison maritime avec les Indes et ouvrait de nouvelles routes aux découvertes portugaises.



En route vers l'Inde, sur la côte orientale de l'Afrique, Vasco de Gama parvint à l'île de Mozambique où il fonda le premier comptoir de ce littoral, puis à l'île de Quiloa, au large de l'actuelle Tanzanie. Après la rapide soumission du sultan local, les Portugais en firent un important port commercial où étaient échangés non seulement de l'or et du fer provenant du Zimbabwe, mais également des esclaves et de l'ivoire arrivant de toute l'Afrique de l'Est, contre des épices, des tissus, des porcelaines et des bijoux d'Asie.

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

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

La conquête de Mombasa aux Swahilis représenta l'une des tâches les plus difficiles de tout ce périple oriental. En plus d'être l'un des principaux ports d'eaux profondes de la côte orientale africaine, occupant une position stratégique face au sous-continent indien et abritant un notable comptoir commercial islamique doté de relations privilégiées avec Khambhat et Sofala, c'était un lieu crucial pour se défendre contre les attaques des Turcs ottomans. Les Portugais parvinrent finalement à soumettre le sultan de Mombasa en 1528 et ils y construisirent une remarquable forteresse, le Fort Jesus, qui constitue le plus important exemple d'architecture militaire portugaise du XVI<sup>e</sup> siècle érigé en Afrique de l'Est. Cette ville devint le cœur des opérations portugaises, substituant Mélinde.

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

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

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

## — Kingdoms of Owo and Benin

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

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

Indeed, it was the appropriation of historical ties and of certain religious and political aspects of that culture that encouraged the sense of a common shared identity. The Oba, the supreme King or Ruler, was at the top of the hierarchy, with supreme powers inherited from the ancestral Gods, that

could vanquish the most terrible of creatures. Additionally, the evidence suggests that this court culture was fluid between the three Kingdoms; Owo, Ijebu and Benin.

The Portuguese would settle in this region from the middle 15th century. The explorer João Afonso Aveiro (c.1443–c.1490), envoy from King D. João II (1481–1495), arrived in Benin in 1486, and soon after returned to Portugal accompanied by a representative from the Oba, charged with the task of promoting the economic development and trade between the two kingdoms, which would include the exchange of slaves, pepper, ivory, textiles and bronze and copper artefacts.

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

## — Royaume de Owo et Bénin

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

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

C'est précisément l'appropriation de liens historiques particuliers et de différents aspects politiques et religieux de cette culture qui entraîna le sentiment d'identité commune entre les différents royaumes. Tout en haut de la hiérarchie

trônait l'Oba (roi), détenant le pouvoir de dominer jusqu'à la plus terrible des créatures. Cette culture de cour se transmettait et circulait entre Owo, Ijebu et le Bénin.

Les Portugais se fixèrent dans la région à partir du milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Le navigateur João Afonso Aveiro (vers 1443–vers 1490) débarqua au Bénin en 1486, en qualité d'ambassadeur du roi Dom João II. Il revint au Portugal en compagnie d'un représentant de l'Oba, qui contribua à la mise en place de relations économiques entre les deux royaumes, incluant la traite d'esclaves et la commercialisation de produits comme le poivre, l'ivoire, le textile et des objets en bronze et en cuivre.

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

**001. OWO / YORUBA BRACELET**

Ivory

Nigeria, probably 18th century

Height: 12.7 cm

F879

*Provenance: Alpoim Calvão collection, Cascais*

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

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

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

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

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

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

**001. BRACELET OWO / YORUBA**

Ivoire

Nigéria, probablement XVIII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 12,7 cm

F879

*Provenance : collection Alpoim Calvão, Cascais*

Exemplaire très rare de bracelet en ivoire appartenant à un chef, ou *Oba*, du royaume Owo, peuple Yoruba, datant du XVIII<sup>e</sup> siècle.

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

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

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

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

Comme les autres objets en ivoire Owo, ce rarissime bracelet est travaillé avec grand raffinement, notamment grâce





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

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

aux différentes textures et motifs, mais aussi à la forte densité décorative. Le style de la taille est caractéristique des ivoires Owo – visages aplatis, yeux aux paupières lourdes et pupilles proéminentes, coiffures coniques –, ainsi que la technique de la perforation et la composition en miroir. La virtuosité technique de l'artiste est manifeste dans cette magnifique œuvre d'art.

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

Ces pièces commencèrent à être produites au XVI<sup>e</sup> siècle, avec des thèmes et éléments décoratifs repris au fil du temps, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle.

L'exemplaire que nous présentons ici est très similaire à une pièce analysée par Ezio Bassani, qu'il date du XVI<sup>e</sup> siècle et ayant également appartenu au royaume d'Owo, au Nigeria. Le Penn Museum, en Pennsylvanie, possède un bracelet identique, une copie iconographique plus tardive de notre pièce, datée du XIX<sup>e</sup> siècle. Il existe également un exemplaire très semblable au British Museum (Inv. Af1898, 0623.1.), probablement acquis au Bénin, dont le langage reproduit celui des pièces d'Owo. 🌊





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

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

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

Le royaume d'Owo, peuplé principalement par les peuples Yorubas – de même que l'ancien royaume du Bénin (1440–1897), essentiellement formé par l'ethnie Edo – était installé au Sud du Nigeria actuel et descendait de la culture Ifé, de l'ancienne cité d'Ilé-Ifé, berceau de la culture Yoruba. Les liens historiques de ces deux royaumes avec Ifé contribuèrent à créer entre eux des affinités identitaires, donnant lieu à l'adoption et au partage de certains aspects politiques, religieux et artistiques.

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

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



**002. ARMLET**

Cast brass  
 Edo, Kingdom of Benin  
 17th – 18th centuries  
 Dim. : 12.5 × 8.0 × 8.0 cm  
 F1151

*Provenance: Jacques Kerchache and Rui Quintela collections*

A rare and important cast brass armlet, probably of a pair, intended for a high nobleman or ruler of the Benin royal, and produced in the capital city of Edo (present-day Nigeria, now Benin City), probably during the seventeenth century.

Produced using the lost-wax casting technique, this armlet features a pattern whose main motif is the iconic depiction of a Portuguese, probably a 16th century officer or soldier wearing a doublet and a jerkin with its prominent buttons, short hoses and a round hat, with the hands raised at the height of the hips, holding on the right what appears to be a sword.

Used in this type of ceremonial object, depictions of the Portuguese were imbued with symbolic meaning, since foreigners, coming from the waters, and in some way connected to the sea god *Olokun* (symbolized by the colour white), were seen as protective, almost magical figures, being associated with the great warrior-king of the sixteenth century, the *oba* Esigie (r. 1504 – 1547) who had Portuguese soldiers on his side in the war against the *ata* (or king) of the kingdom of Idah, a kingdom which he incorporated into his own.<sup>1</sup>

The Portuguese, invariably depicted with aquiline noses and prominent almond-shaped eyes, are set, alternating upwards and downwards (as if making a pattern), on an openwork ground of double braids and thread-like spirals set near the feet and flanking the head of each figure, the upper and lower rims of the armlet also set with running braids, dotted at regular intervals by loops (in groups of three) of which, not unlike the loops at the centre of each spiral, bells would suspend, now lost.

The thread-like character of the depiction of the figures, the braids and the spirals, comes from the manufacturing process, which consists of the modelling with wax threads of even thickness, resulting in a positive made solely in wax, then worked with stylus, and from which the mould was made in plaster, a negative, resulting in a positive after cast in metal.

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

**002. BRACELET**

Laiton fondu  
 Edo, Royaume du Bénin  
 XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 12,5 × 8,0 × 8,0 cm  
 F1151

*Provenance : collections Jacques Kerchache et Rui Quintela*

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

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

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

La figure du Portugais, invariablement représenté avec un nez crochu, des yeux proéminents et en amande, apparaît ici tantôt en position verticale, tantôt inversée (comme s'il s'agissait d'un motif géométrique), sur fond creusé composé de doubles cordes entrelacées et de spirales serrées des deux côtés des pieds et de la tête de chaque personnage. Les bordures supérieure et inférieure du bracelet sont, elles aussi, formées d'une tresse, ponctuée à intervalles réguliers d'anneaux (au nombre de trois), où, à l'image des anneaux au centre de chaque spirale, auraient été suspendus des grelots, aujourd'hui perdus.

L'aspect filiforme de la représentation, des entrelacements et des spirales découle du processus de fabrication qui consiste dans le modelage avec des petits rouleaux de cire d'épaisseur régulière pour donner lieu à un moule positif entièrement composé de cire, travaillé ensuite au stylet. Celui-ci permettait l'exécution d'un moule en plâtre, ou négatif, qui donnait





Alongside strands and rigid necklaces, headdresses and garments made entirely of red coral beads mesh — beads known as *ivie ebo* or 'European beads', since *Coralium rubrum* from the Mediterranean was brought to the kingdom of Benin by Portuguese merchants, symbolizing by their colour, power, blood and danger, and immense wealth given their value<sup>2</sup> — rich fabrics, hip brass ornaments and other regalia, the *oba* (or king) and other chieftains of Benin, wear (to this day) at court ceremonies, pairs of long, cylindrical armllets on the wrists, during ritual dances with the ceremonial sword (*eben*), so as to keep the beads from getting entangled while the king brandished his sword.

Made in ivory to be worn exclusively by the king, these armllets were also produced in cast or hammered brass, and worn by court dignitaries for throwing the *eben* ceremonial sword during the December Iga festival. This annual festival celebrated the renewal of *oba Ewuare* (r. 1440–1473) magical powers or, according to other traditions, his marriage to Ewere.

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

Some extant examples produced by the lost-wax casting technique — not unlike the present armllet —, survive in the British Museum, London, albeit featuring only geometric decoration, such as two with banded decoration of openwork lattice alternating with friezes of spirals (inv. no. Af1920,1106.12 and Af1947,18.50, both very similar to the present one in the upper and lower braided rims, and set with suspension loops for bells).

One other similarly decorated with bands of openwork lattice alternating with wide six-threaded braids (inv. no. Af1954,23.360), or yet another decorated with five bands of complex designs of three-threaded braids.

Combining the openwork lattice with Portuguese figures, although clearly careless in their depiction which is mostly iconic and abstract, mention should be made of an armllet, albeit nineteenth-century, from the Perls collection, and today in the Metropolitan Museum of Art, New York, inv. no. 1991.17.150.<sup>3</sup>

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL

finale jour au positif en métal fondu. Les opérations postérieures se résumaient à l'élimination des conduits d'alimentation (qui servaient à écouler dans le moule le métal à l'état liquide) et de sortie de l'air, comme nous le montrent d'autres exemplaires qui nous sont parvenus où des excédents de métal subsistent autour des motifs creusés.

Lors des cérémonies solennelles, l'*Oba* (ou roi) et les autres chefs du Bénin portaient, outre des chaînes et des colliers rigides, des parures sur leur tête et leur habit – intégralement composées de perles de corail rouge disposées en maille de filet – ces perles étaient désignées sous le nom de « *ivie ebo* » ou « perles européennes », car le *Coralium rubrum* de la Méditerranée avait été introduit dans le royaume du Bénin par les marchands portugais – dont la couleur évoquait le sang et le danger mais qui constituaient principalement un symbole de pouvoir et de richesse<sup>2</sup> –, de précieux tissus, des ornements en laiton à la ceinture et d'autres parements, ainsi que des paires de longs bracelets cylindriques utilisés lors des danses rituelles avec l'épée cérémonielle (*eben*). Ces accessoires étaient conçus de façon à empêcher que les perles ne s'emmêlent lorsque le roi brandissait son épée.

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

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

On trouve au British Museum, à Londres, quelques exemplaires fabriqués selon la technique de la cire perdue – à l'image du nôtre – mais présentant une décoration exclusivement géométrique : deux de ces exemplaires sont composés de bandes avec filet creusés alternant avec une frise de spirales (inv. n.° Af1920,1106.12 et n.° Af1947,18.50), tous deux ornés d'un cordage supérieur et inférieur très similaire à celui de notre objet, également muni d'anneaux pour suspendre des grelots ; un troisième exemplaire composé, lui aussi, de bandes avec motifs figurant tour à tour de filets et de larges entrelacements à six fils (inv. n.° Af1954,23.360) ; et un quatrième, divisé en cinq tableaux horizontaux avec des entrelacements complexes à trois fils. Associant filet



creusé et figures de Portugais, mais issu d'une production beaucoup moins soignée où la représentation des Portugais est totalement iconique et abstraite, on peut enfin citer un bracelet daté du XIX<sup>e</sup> siècle, ayant appartenu à la collection Perls et conservé aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art, à New York (inv. n.° 1991.17.150)<sup>3</sup>.

*Hugo Miguel Crespo*  
Historien d'Art, CH-FLUL

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

<sup>2</sup> See: / Voir: PLANKENSTEINER, Barbara (ed.), *Benin. Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*, Gent, Snoeck Publishers, 2007, p. 150.

<sup>3</sup> See: / Voir: EZRA, Kate, *Royal Art of Benin. The Perls Collection in The Metropolitan Museum* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 183, cat. no. 76.

## — Portugal and the evangelisation of the Old Kingdom of Kongo

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

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

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

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

The cross, major symbolic icon in Portuguese expeditions, occupies a major role in Congolese Christianity. Crucifixes were immediately accepted, not because Christ was understood as a

'Supreme Being', but because Congolese rulers, the Manikongo, saw, in the approach to the Portuguese and to their religion, considerable potential for powerful political statements — some of them even integrating catholic symbolic imagery in their official vestments.

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

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

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

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

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



## — Le Portugal et l'évangélisation de l'ancien Royaume du Kongo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## — The Congolese Christ

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

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

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

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

With the evangelization, the image of Christ's crucifixion, *Nkangi Kiditu* (*nkangi* = something tied, and *Kiditu* a corruption

of Christ's name), acquired dual meanings, representing not only the death and resurrection of Christ, but also the world of the living and that of the ancestors. For Congolese peoples it was considered a sacred object (or *nkisi*) and a powerful amulet against evil.

In the second half of the 17th century, wooden crosses were common sights in the Kingdom and people would pray to them with great devotion. They could be seen in altars to local spirits, in cemeteries and in other traditional cult places. Often people carried rosaries and crucifixes, even in places where there was no demand for baptism<sup>1</sup>. This syncretism, facilitated by similarities between Christian and local rituals, modelled the cornerstones of Congolese culture, promoting a religious thought endowed of a hybrid artistic expression.

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

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

## — Le Christ du Kongo

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Anne HILTON, *The Kingdom of Kongo*, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 102, *Apud*, Marina de Mello e SOUZA "Evangeliização e poder na região do Congo e Angola: a incorporação dos crucifixos por alguns chefes centro africanos, séculos XVI e XVII" (...), p. 9.

**003. NKANGI KIDITU – CRUCIFIX**

Ebony and brass  
 Kingdom of Congo, 16th – 18th century  
 Height: 10.0 cm  
 F1138

*Provenance: Rui Quintela collection, Lisbon*

Unique and precious Kingdom of Congo ebony and brass, small crucifix (*Nkangi Kiditu*), dating from approximately the 16th / 17th centuries.

At Christ's feet, the figure of a supplicant, possibly His Mother, The Virgin Mary, a skull and crossbones. The piece, of rich ageing patina, has evidence of considerable wear and tear.

The brass figure's body is fixed to a Latin, serrated edge cross cut in the same metal, surmounted by a rectangular plaque with the inscription I.N.R.I. (*Ienus Nazarenus Rex Iudaeorum* – Jesus of Nazareth, King of the Jews), fixed by a central peg. The cross's horizontal arm is mounted on an ebony bar, reinforced in pewter.

Christ's head and face, gently resting towards the right shoulder, are portrayed with no defined anatomical features. The arms are slender and straight, the body plain and elongated with short lention tied on the right. The stylized legs and feet, lacking detail, are triangularly shaped and pegged to the cross from the rear. The absence of fingers and toes, and of the expected crucifixion nails, are also relevant defining characteristics of this piece.

This type of stylized representation is common in *Nkangi Kiditu*, "Christ the protector" or "tied to Christ" imagery, formally contrasting with the naturalism that predominated in European devotional figures. It is therefore possible to assume that, well beyond the iconographic synthesis anchored on the ancient cruciform symbol, the Congolese artists, on producing these images, operated a profound and intentional transcultural reflection.

An image of great significance, for both Portuguese and Congolese, the *Nkangi Kiditu* are often associated to ancestors' relics or talismans, becoming power symbols and insignia of Congolese leaders.

Additionally, to healing and protective powers, these small images had a major role in intermediating between two worlds — of the living and of the dead. The native populations assimilated the new Christian symbol according to their own cultural codes, believing that it embodied more power than their own ancient magical and religious icons.

**003. NKANGI KIDITU – CRUCIFIX**

Ébène et laiton  
 Royaume du Kongo, XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle  
 Hauteur : 10,0 cm  
 F1138

*Provenance : collection Rui Quintela, Lisbonne*

Singulier et précieux crucifix (*Nkangi Kiditu*) de petite dimension en ébène et laiton, fabriqué dans l'ancien Royaume du Kongo entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Aux pieds du Christ, on distingue un oratoire, probablement sa mère, la Sainte Vierge, et un crâne. La pièce présente des signes évidents d'usure, sous forme d'une belle patine.

Le corps du Christ est en laiton. Il est installé sur une croix latine aux contours dentés dans le même matériau, surmontée d'une plaque rectangulaire portant l'inscription I.N.R.I. (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* – Jésus le Nazaréen, roi des Juifs) avec un clou en son centre. Le bras horizontal de la Croix est monté sur une règle en ébène renforcée d'étain.

La tête et le visage du Christ, retombant légèrement du côté droit, sont dépourvus de physionomie. Ses bras sont droits et fins, son corps lisse et allongé. Il porte un pézizonium court, noué du côté droit. Ses jambes et ses pieds sont stylisés, sans forme définie : les jambes dessinent un triangle cloués à la Croix. Remarquons l'absence de doigts et d'orteils, ainsi que celle des clous caractéristiques de la Crucifixion.

Cette stylisation est une caractéristique commune aux *Nkangi Kiditu*, « Christs protecteurs » ou « attachés au Christ ». D'un point de vue formel, ils diffèrent des images dévotionnelles européennes. Les artistes kongolais réalisaient une synthèse iconographique ancrée dans l'ancien motif de la croix et basée sur une profonde réflexion de nature transculturelle.

Objets d'importance suprême à la fois pour les Portugais et les Kongolais, les *Nkangi Kiditu* sont souvent assimilés à des reliques des ancêtres ou à des talismans. Ils constituent des symboles de pouvoir pour les chefs kongolais. Dotés de pouvoirs curatifs et de protection contre le malheur, ces images avaient comme principale fonction de servir d'intermédiaire entre les deux mondes – celui des vivants et celui des morts. Les populations autochtones s'approprièrent ce nouveau symbole selon leurs propres codes culturels, convaincus qu'il constituait une version plus puissante de leurs anciens objets magiques et religieux.





These images however, cannot be interpreted purely in the light of their Christian meanings, as iconic representations of Christ's death. The skull with the crossbones, an allusion to the Calvary or Golgotha, the hill of the Crucifixion, often portrayed in the catholic imagery carried by Portuguese sailors and missionaries, is also, for the Congolese an allusion to *pemba*, the land of ancestors in bakongo culture.

This *Nkangi Kidityu*, is a rare portable and powerful protective symbol within the phenomenon of reinterpretation of meanings. The exceptional quality and relevance of this example are reinforced by its similarities with an *Nkangi Kidityu* in the collection of the Musée Royal de l'Afrique Centrale, at Tervuren (inv. HO.1955.9.5), with a provenance from the Kimpese region but originally from Bembe. 🍷

Ces images ne peuvent être interprétées uniquement selon une optique chrétienne, comme si elles représentaient une simple reproduction rudimentaire de la mort du Christ. Le crâne et les deux tibias croisés, par exemple, sont une allusion au Calvaire ou au Golgotha – colline où Jésus fut crucifié, couramment reproduite sur les images catholiques qui arrivaient dans la région – mais aussi à la *pemba*, la terre des morts dans la culture bakongo.

Ce *Nkangi Kidityu* est un rare exemplaire d'objet portable, puissant symbole de protection, inscrit dans le phénomène de la « resignification ». La qualité et l'importance de cette pièce sont avérées par sa similitude avec un *Nkangi Kidityu* conservé au Musée Royal de l'Afrique Centrale, à Tervuren (n.º inv. HO.1955.9.5), originaire de la région de Kimpese mais provenant de Bembe. 🍷

**004. NKANGI KIDITU – CRUCIFIX**

Ebony and brass

Kingdom of Kongo, 16th – 17th century

Height: 23.5 cm

F1104

*Provenance: Rui Quintela collection, Lisbon*

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

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

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

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

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

**004. NKANGI KIDITU – CRUCIFIX**

Ébène et laiton

Royaume du Kongo, XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 23,5 cm

F1104

*Provenance : collection Rui Quintela, Lisbonne*

Rare et magnifique sculpture de l'ancien Royaume du Kongo, du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> siècle, représentant le Christ sur la croix, accompagné d'un petit oratoire à ses pieds, le tout sur une croix en ébène.

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

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

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

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



## 005. NKANGI KIDITU – CRUCIFIX

Ivory

Kingdom of Kongo, 19th century

Height: 15.7 cm

F1096

*Provenance: M.H.R. collection, Lisbon*

Ivory, 19th century Crucified Christ with two supplicants (one later), applied to a modern cross.

The rotated head of Christ, with no accurate anatomical details, follows the common characteristics of Congolese imagery; oval face, almond shaped eyes with prominent eye-lids and plain orbits, wide nose and full lips. The excessively elongated body has no visible stigmata, any detailing restricted to the parallel grooves that mark the ribs, a common detail in Congolese imagery. In this particular example the lention has been replaced by a plain hanging cloth. The arms emerge at right angles to the body, ending in flat hands with digits simulated by parallel cuts. The same vague details apply to the feet, juxtaposed without overlapping.

Christ's facial physiognomy is repeated in the supplicants' features, diverging in the absence of eye-lids, in the triangular nose and in the mild prognathism. Both figures sit cross legged, with their hands on the cheeks and elbows resting on the knees. Some authors identify these figures as angels, others as Mukongo (Congolese), for their characteristic seated position, usually adopted in reverence to a leader.

Art Historian Julien Volper argues that these ivory crucifixes were normally the property of political authorities and therefore the rarest, the valuable raw material mostly imported from the Kingdom of Loango.

On account of its quality and stylistic characteristics this sculpture is similar to a 19th century ivory *Nkangi Kidutu* in the Felix collection<sup>1</sup>; the head and facial features are also similar to the late 18th century female Christ pendant from the Collection of Ethnic Art and Culture in Hong Kong<sup>2</sup>, related to the martyrdom of Beatriz Kimpa Vita. 🇬🇦

## 005. NKANGI KIDITU – CRUCIFIX

Ivoire

Ancien Royaume do Kongo, XIX<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 15,7 cm

F1096

*Provenance : collection M.H.R., Lisbonne*

Sculpture du Christ crucifié en ivoire, daté du XIX<sup>e</sup> siècle, placé sur une croix en acrylique, accompagné de deux orants (un posterieur) dans le même matériau et installés sur les bras de la croix.

La tête du Christ, tournée à l'horizontale, ne respecte pas les règles de l'anatomie mais suit les caractéristiques habituelles de l'imagerie kongolaise : visage ovale, yeux en amande à paupières saillantes inscrits dans des orbites creusées, nez large et bouche entrouverte aux lèvres charnues. Le corps du Christ est exagérément longiligne, sans stigmates, où le travail de taille se limite à de profondes entailles parallèles pour représenter les côtes saillantes, comme on le voit habituellement dans les œuvres d'art de l'ancien Royaume du Kongo. Au lieu d'un périzonium, il porte une jupe lisse. Ses bras se dressent perpendiculairement au corps et se terminent par des mains écrasées dotées d'entailles parallèles pour simuler les doigts. Ses pieds, présentant les mêmes caractéristiques, sont juxtaposés et non superposés.

Les traits du visage du Christ se retrouvent sur ceux des orants, si l'on excepte leur absence de paupières, leur nez triangulaire et un léger prognathisme maxillaire. Ils sont assis en tailleur et leur bras, appuyés sur les genoux, soutiennent leur tête. Certains auteurs considèrent que ces figures représentent des anges, tandis que d'autres les rapprochent des *Mukongo* (originaires du Kongo), du fait de leur position assise qui reprend celle des fidèles face au chef, en signe de respect.

Le chercheur Julien Volper estime que ces crucifix en ivoire appartenaient d'ordinaire aux autorités politiques, d'où leur rareté. Ce matériau provenait habituellement, en grande partie, du Royaume de Loango.

Les caractéristiques esthétiques et la qualité de cette sculpture la rapproche d'un Crucifix *Nkangi Kidutu* en ivoire du XIX<sup>e</sup> siècle appartenant à la collection Félix<sup>1</sup>. La tête et les traits du visage sont similaires à ceux du pendentif féminin en ivoire en forme de Christ de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle inscrit dans la Collection of *Ethnic Art and Culture* de Hong Kong<sup>2</sup>, intimement lié au martyr de Beatriz Kimpa Vita. 🇬🇦

<sup>1</sup> cf. : Julien VOLPER, *Du Jourdain au Congo, art et christianisme en Afrique centrale* (cat.), Paris, Flammarion, 2017, p. 60, fig. 3.

<sup>2</sup> IDEM, *ibidem*, p. 103, fig.64.



**006. TONY MALAU – SAINT ANTHONY OF CONGO**

Ivory

Kingdom of Kongo, 18th century

Height: 7.8 cm

F1097

*Provenance: G.S. collection, Évora*

Rare miniature ivory sculpture of Saint Anthony of Congo — also referred to as “Anthony of Good Fortune”, “Toni Malau”, “Ntony Malau” or “Dontoni Malau” — a most notable symbol of the Christian movement developed in the Kingdom of Kongo at the early part of the 18th century.

The small pendant figure is portrayed with obvious local artistic characteristics; flattened skull suggesting a tonsure, oval face and almond shaped eyes with prominent lids and unmarked orbits, wide nose and full lips indicating mild mandibular prognathism. The Saint, wearing the traditional Franciscan habit of a long hooded cloak belted at the waist by a double knotted cord, holds the Infant Jesus on the left arm, depicted with identical physiognomy details and pointing to the cross with the right hand.

The absorption of the figure of Saint Anthony of Lisbon by the different Congolese peoples is closely tied to Portuguese popular beliefs and the devotion the Saint attracted. Saint Anthony fulfills a major role in the Order of the Friars Minor, to which the Capuchins were related, a congregation that assumed a major role in the Christianization of the Old Kingdom of Kongo.

His cult, mainly assimilated by the indigenous populations that referred to it in the Congolese language as Toni Malau, originated a new religious movement defined as “Anthonianism”. Albeit the fact that the initial devotion had been initiated by Portuguese missionaries, it would be intensified by the social crises that followed the Congolese defeat at Mbwila, assuming messianic aspects by the hand of Kimpa Vita. Originally from the Kingdom capital, Mbanza Kongo, and baptized as Beatriz, this priestess had been a follower of the Marinda cult (*nganda marinda*), while simultaneously indoctrinated into Catholicism.

This visionary, founder of this new movement, claimed to have died and, on resuscitating, to have been possessed by Saint Anthony. Amongst other prophecies he would have commanded her to rebuild the greatness of the Old Kingdom, by then devastated by civil wars and by weak leadership. In this syncretic

**006. TONY MALAU – SAINT ANTOINE DU KONGO**

Ivoire

Ancien Royaume do Kongo, XVIII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 7,8 cm

F1097

*Provenance : G.S. collection, Évora*

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

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

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

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

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

La fondatrice visionnaire de ce mouvement affirmait être morte et avoir ressuscité possédée par Saint Antoine. Il lui





current, various catholic concepts were creatively adapted to permit a new reading of the Christian message by the local *banto/bacongo* tribes. It is such an example the adulteration of the Holy Family biographies: Beatriz's mystic vision would have revealed that the Holy Family was, in fact an African family from Mbanza Kongo rather than from Nazareth in Palestine.

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

The "legal" existence of "Anthonianism" was brief. Considered a Messianic cult, Dona Beatriz was accused of rebellion and heresy, trialed and condemned to death by burning in 1706, an outcome certainly determined by the commitment of local dignitaries and the Italian Capuchin Friars Bernardo da Gallo e Lorenzo de Lucca. From that date onwards Tony Malay would enter clandestinity.

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

Of the various iconographies of Saint Anthony, it was the image of the Saint with the Cross and Baby Jesus that inspired the Congolese Tony Malau. This representation was solidly introduced in Portuguese art since the 16th century, mainly by Flemish influence, appearing here as *Nkisi* (a spirit inhabited object) and religious amulet, protecting against illness and other evils.

It was widely believed that these small images had the power to recover lost and stolen objects, of protecting ships and

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

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

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

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

Parmi les différentes iconographies antonianistes, c'est la figure du saint avec la Croix et l'Enfant qui donna naissance

their passengers from shipwrecking, as well as the power to heal when in contact with body areas believed to shelter illness. More importantly, beyond these powers that focused on the individual, “Anthonianism” promoted the belief amongst its followers that they were the “Chosen People”.

These miniature sculptures often evidencing severe wear and tear and highly polished surfaces, the result of intense rubbing in hope of a cure for disease, were also worn by women as a pendant, a protective “totem”, throughout pregnancy and childbirth. 🍷

Congolese figures of Saint Anthony in wood, brass or bronze survive at various Museum collections — Musée Royal de l’Afrique Centrale, Tervuren, Inv. N.º 1955.9.23; Metropolitan Museum of Art, Inv. N.º 1 999.295.1. Rarer are the ivory made figures, carved in a nobler and more valuable material, first mentioned in a list of “ivory objects” sent by the Kongo ruler, the “Manikongo”, to the Portuguese king D. João II in the 1498 embassy. In addition to the early 18th century example here described, undoubtedly one of the treasures of “Anthonianism”, another two are known at the Metropolitan Museum of Art, New York and at the Santo António Museum in Lisbon.

au Tony Malau kongolais. Il s’agissait d’une représentation solidement implantée dans l’art portugais depuis le XVI<sup>e</sup> siècle sous l’influence flamande. Il surgit ici sous la forme d’un *nkisi* (objet habité par un esprit) et d’un symbole religieux de protection contre la maladie et d’autres maux.

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

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

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

## — INDIA

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

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

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

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

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

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

One of the most successful examples of cultural fusion and religious syncretism are, most certainly, the images of the Child Jesus as Good Shepherd, that resulted from the integration of Portuguese models with obvious local religious beliefs and imagery; but other examples can be referred, such as religious architecture, both in Portugal, where it assumed orientalised characteristics, and in India where, on the contrary, it is Europeanised; in this latter context the main adopted style is Mannerism, inherited from the Portuguese '*Manuelino*', as exemplified by the church of Saint Francis or the Basilica of the Good Jesus, both in Goa.

Indo-Portuguese art, and more broadly Luso-Oriental art, behaves as a free, boundless artistic movement, that crosses all artistic domains, from painting to furniture, sculpture or jewellery, assuming a discreet but effective evangelical role that, in a pacified manner, entered the Asian space. Naturally in its purpose of disseminating the Christian faith it was by no means an innocent art, nor was it so in its purpose of shaping and integrating various highly sophisticated and developed Asian cultures. 🇵🇹

## — INDE

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

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

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

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

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

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

bibliques et aux éléments de la culture européenne chrétienne, essentiels pour propager les légendes et traditions portugaises.

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

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

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

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

## — Indo-Portuguese ivories

Since its takeover in 1510 by the Portuguese, Goa became an important trading centre and a major thoroughfare between South and North India, linking it to Persia via Ormuz, and with China and the vast Southeast Asia via Malacca. Since the mid-sixteenth century, while controlling the major trade routes of luxury Asian goods, Goa established itself as an important artistic centre from the late sixteenth century onwards. Goa, seat of the Portuguese State of India, played a prominent role in the production of small-scale sculptures and carved ivory objects, fully suitable for the missionary zeal, mainly by Jesuits and Franciscans, specializing in the carving of devotional following the cultic and aesthetic prescriptions of the Counter-Reformation, which aimed to promote religious images as the pillars for an ideological combat.

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

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

Mughal emperor Akbar, an incontrovertible figure imbued with an avant-garde spirit, interested in ethnic, religious, cultural and artistic diversities, conquered Gujarat in 1573, where Muslim, Hindu and Christian cultures coexisted. Many

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

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



## — Ivoires Indo-Portugais

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

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

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

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

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

Figure incontournable à l'esprit avant-gardiste, l'empereur moghol Akbar, captivé par la diversité ethnique, religieuse, culturelle et artistique, conquit le Gujarat en 1573 – s'y coudoyèrent dès lors les cultures musulmane, hindoue et chrétienne. La capitale, où s'installa la cour impériale, produisit un grand nombre de pièces mogholes qui trahissaient également l'influence de la culture portugaise. Intéressé par les exemplaires d'art sacré portugais, Akbar envoya des missions à Goa : diplomates et artisans y séjournèrent pendant de longues périodes, apprenant les métiers et achetant des œuvres d'art européennes. Akbar et Jahângîr, son fils et successeur, commandèrent même aux ateliers impériaux la production d'images d'ivoire représentant la Vierge Marie et Jésus-Christ. Ces ateliers façonnèrent des œuvres de très grande qualité, mais, malheureusement, rares sont celles qui arrivèrent jusqu'à nous.

Les Sultanats du Dekkan, bastion de la culture perse – qui occupaient le plateau central indien entre le Nord moghol et le Sud occupé par l'empire hindou de Vijayanagara, et seraient bientôt intégrés dans le vaste empire moghol –, et notamment les cours sophistiquées de Bijapur, Ahmadnagar et Golkonda, fournirent une remarquable production de pièces en ivoire d'inspiration islamique, ainsi qu'un certain nombre d'objets hybrides issus des centres touchés par l'influence portugaise. 🌟

**007. BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD**

Ivory

Indo-Portuguese, 17th century

Height: 44,5 cm

F913

*Provenance: Spanish private collection*

By its dimensions, technical characteristics and carving fineness this piece is, unquestionably, an extraordinary example of an ivory sculptural group representing the evangelical scene of Baby Jesus The Good Shepherd.

The figure of Jesus sits sleeping on the top of a terraced rocky outcrop on which sheep graze and birds drink, in an allusion to the Divine Word. The Nativity cave, Saint Peter and the Four Evangelists being clearly evidenced in the composition.

Cross-legged, a sheep on His lap and another on His left shoulder, the figure is wearing sandals and superbly carved trousers, suggesting an animal pelt, under a diamond patterned shepherds tunic tied by a cord at the waist. The traditional attributes, the bottle gourd and the pouch, hang from the waist and the right shoulder respectively.

The terraced mountain that holds the whole composition is sectioned on three levels, standing out at the base a large cave with the Nativity scene. Although unequivocally framed according to a Christian matrix alluding to Mount Calvary and the Nativity, it is also possible to perceive some references pertaining to the Hindu sacred Mount Meru. It has in fact been suggested that the terraced structure can possibly relate to the Gopuram, the stepped towers that function as gateways to Indian Hindu temples.

At the lower section the large Nativity cave. Within it Baby Jesus, laying in His straw crib, is encircled by the kneeling Virgin Mary and Saint Joseph, two praying Angels and two shepherds that, with offers, witness the whole scene; one holding a basket with food, the other carrying a sheep over his shoulder, an archaic reference to the Good Shepherd. Behind them the ox and the donkey and, celebrating the event, three winged cherubs.

On either side of the central scene two smaller caves framed by palm leaves. On the left Saint Jerome, naked and kneeling, prays to the cross while beating His chest with a stone in repentance, His Lion attribute sitting at Jesus feet. On the right, Mary Magdalene sits by the crucifix next to a lidded

**007. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR**

Ivoire

Indo-Portugais, XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 44,5 cm

F913

*Provenance : collection privée espagnole*

Ce groupe sculptural illustrant le thème de l'Enfant Jésus en Bon Pasteur se distingue d'autres exemplaires connus, tant par sa dimension que par la qualité et la délicatesse de la taille.

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

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

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

La grotte représente la Nativité : l'Enfant couché sur un lit de paille est entouré de la Vierge et de Saint Joseph agenouillés. Deux anges agenouillés prient les mains croisées pour saluer l'arrivée du Sauveur et deux bergers debout observent la scène et portent des offrandes, une écuelle remplie de nourriture pour l'un, quant au second il porte une brebis sur les épaules, référence archaïque au Bon Pasteur.

Derrière eux, au fond de la grotte reposent une vache et un âne surmontés de trois chérubins qui fêtent l'heureux Evènement.

Des deux côtés de cette scène centrale, deux grottes entourées de feuilles de palmier : dans celle de gauche, Saint





urn that alludes to Her anointing of Christ. Withdrawn into the Holy Cave, Magdalene is depicted in a long tunic, resting a Bible on Her knee, the written support for meditation on the life of Christ, Her long unkempt hair evoking a solitary life of closeness to the Lord.

On the section above, Saint Peter in meditation, head resting on His right hand with the elbow on the Sacred Scriptures, the left hand holding a skull, symbol of penance. Immediately above Him, two fountains with grotesque feline masks spout water that fills two basins from where sheep and birds drink. On either side two evangelist saints with their attributes; on the left Saint Mark and the lion, and on the right Saint Luke with the Ox.

The upper level is defined by the Fountain of Life (*Fons Vitae*) topped by an angel from whose hands spurts the Water of Redemption that is drunk by sheep and birds of Paradise. This scene is framed by Saint Anne and Saint Joachim. The two remaining evangelists, Saint John with His eagle attribute, and Saint Matthew with the Angel, complete the scene. On the top, final tier, sheep graze at the Good Shepherd's feet.

The whole composition, representing the Mount Golgotha for Christians and the Mount Meru for Hindus, sits on a finely carved plinth encircled by winged cherubs. 🌿

The Good Shepherd is, after the Crucified Christ, the most often reproduced Indo-Portuguese ivory image, and one that adopts varied and rich configurations with the single purpose of spiritual conquest of the Orient. This thematic was particularly accepted in India, where it witnessed a curious phenomenon of iconographic reinterpretation by Hindu and Buddhist artists, on the basis of their own cultural traditions. In their own unique way, these images of the Baby Jesus as The Good Shepherd are some of the most accomplished examples of cultural blending and religious syncretism between Portuguese and Asian religious culture and iconography.

The figure of Baby Jesus, assumes here the role of Buddha in His first meditation, placing European and Indian beliefs on the same level, without hierarchies between the two concepts. This complex principle suggests that, although sculpture was a silent means of propagation for European culture and Christian faith in India, the Portuguese respected local religious dogma, in order to avoid unnecessary religious conflict.

Contrary to what had happened during the Medieval crusades, the Portuguese in India did accept a more 'orientalised' form of the figure of Christ, abandoning the imposition of orthodox iconographic models, and replacing

Jérôme et son lion, nu et agenouillé, priant devant la croix et se frappant la poitrine avec une pierre, en signe de repentance et de contrition; dans celle de droite, Marie Madeleine assise près de Christ crucifié est flanquée d'un vase à ses pieds évoquant le récipient à onguent qui oint le Seigneur. Retirée dans la Sainte Grotte, elle porte une longue tunique et sur son genou repose une bible support à sa méditation sur la vie du Christ, ses cheveux longs et lâches évoquent sa vie solitaire et sa proximité avec le Seigneur.

Le centre de l'étage intermédiaire est occupé par Saint Pierre assis en position de méditation, le coude droit sur le livre des Saintes Écritures et la tête appuyée sur sa main, avec un crâne dans sa main gauche, en symbole de pénitence. De deux mascarons représentant des félins jaillit de l'eau, dessinant un arc qui retombe dans deux bassins où boivent des brebis. Des deux côtés de l'Enfant prennent place deux saints Évangélistes: à droite, Saint Marc et le lion, à gauche, Saint Luc accompagné du taureau à ses pieds.

Sur le palier supérieur figure la Fontaine de Vie (*Fons vitae*) surmontée d'un petit ange laissant jaillir de ses mains l'eau de la Rédemption. La fontaine, où se désaltèrent les brebis et les oiseaux du Paradis est encadrée par Sainte Anne et Saint Joachim. Les deux autres Évangélistes complètent le tableau: Saint Jean et son aigle aux côtés de la mère de Marie et à côté de son père Saint Matthieu et l'ange. Au sommet de la montagne quelques brebis pâturent aux pieds de l'Enfant Jésus.

L'ensemble de la composition sculptée représentant, le mont du Golgotha pour les chrétiens et évoquant le mont Meru en Inde, repose sur une base délicatement taillée et méticuleusement sculptée, en frise, d'une succession de chérubins ailés. 🌿

Le Bon Pasteur est, après le Christ sur la Croix, l'image la plus reproduite dans la sculpture en ivoire, adoptant des configurations extrêmement variées et riches, ayant toujours pour objectif la conquête spirituelle de l'Orient.

Le thème du Bon Pasteur fut particulièrement accepté en Inde et connut un phénomène fort curieux avec la réinterprétation de l'iconographie par les artisans hindous ou bouddhistes selon leurs propres traditions. Il constitue ainsi un parfait exemple du métissage culturel et du syncrétisme religieux, fruit du croisement entre la culture portugaise chrétienne et les croyances asiatiques.

La figure de l'Enfant représente la Première méditation de Bouddha, plaçant d'emblée les croyances européennes et indiennes sur un pied d'égalité, sans hiérarchie entre les deux



them instead with looser interpretations of the biblical figures which, up to then, had been untouchable — a liberalizing principle arising from the Renaissance and the humanism it embodied.



arts. Ce qui signifie aussi que, bien que la sculpture constituât une méthode silencieuse de propager la culture européenne et la foi chrétienne en Inde, les Portugais respectaient la culture locale et n'entraient pas en conflit religieux.

Contrairement à ce qui s'était passé lors des croisades médiévales, les Portugais acceptèrent une forme plus orientalisée de la figure de Jésus. Ils abandonnèrent le furieux désir de s'imposer aux infidèles et le remplacèrent par une adaptation des images bibliques, jusqu'alors intouchables – une évolution que l'on doit en grande partie à la Renaissance et à l'humanisme qui en découla.

**008. ARCHANGEL MICHAEL SLAYING THE DRAGON**

Polychrome ivory  
Indo-Portuguese, 17th century  
Height: 32.0 cm  
F1139

*Provenance: private collection, Madeira Islands*

A rare and important sculpted group, made in Goa in the 17th century, finely carved in ivory and with traces of polychromy, depicting the *Archangel Michael slaying the Dragon*, an iconography of great rarity in the devotional Indo-Portuguese ivory carving production and of which no other example is known to us.

In Hebrew, the name Michael means "one who is like God", traditionally interpreted in Catholic literature as the question "Who [is] like God?" (from the Latin, *Qui ut Deus?*), a rhetorical question that reveals itself as negative given that no one is like God, and therefore Michael is interpreted as a symbol of humility before God and, thus, the intermediary par excellence between the kingdom of men and the divine realm. The iconography that concerns us here refers to the biblical book of *Revelation* (12:7–9), in which Michael emerges as the general of the armies of God against the forces of Satan and his angels, defeating him in this celestial war. It is this victory against the forces of evil and in particular against the figure of Satan (dragon) that we find depicted in this sculpted group in ivory, a very useful and urgent iconographic for the missionary work carried out in Portuguese Asia during the so-called Age of Discovery, since the missionaries fought daily against the local evil forces of paganism.

An unusually large group, most likely produced for a private oratory of some nobleman settled in Asia or a rich merchant, in this *Archangel Michael slaying the Dragon* we see the figure of the archangel standing (lacking his original wings, which would be joined in the back), trampling the dragon's abdomen with his feet as he strikes a spear that pierces the dragon's throat with his right hand, holding a staff in his left hand. Archangel Michael, dressed in a mixture of courtly attire, albeit military in appearance — with breast and backplate, articulated hip defenses and arm defenses, highlighted by polychrome decoration highlighted with gold — with reminiscences of Ancient Roman military attire, such

**008. ARCHANGE SAINT MICHEL TUANT LE DRAGON**

Ivoire avec polychromie  
Indo-Portugais, XVII<sup>e</sup> siècle  
Hauteur : 32,0 cm  
F1139

*Provenance : collection privée, Madère*

Rare ensemble sculptural produit à Goa au XVII<sup>e</sup> siècle, finement sculpté ayant gardé des traces de polychromie. Il s'agit ici du seul exemplaire connu représentant l'Archange Saint Michel tuant le dragon, iconographie d'une grande rareté dans la production éburnéenne indo-portugaise.

En hébreu, le nom de Michel signifie « celui qui est semblable à Dieu ». La religion catholique interprète traditionnellement le sens de ce nom par la question « Qui est comme Dieu ? » (en latin, *Qui ut Deus ?*), question rhétorique puisque personne n'est comme Dieu. Michel est alors perçu comme un symbole d'humilité devant Dieu et donc l'intermédiaire entre le royaume des hommes et le divin. L'iconographie qui nous occupe ici est une référence au livre de *l'Apocalypse* dans la Bible (12:7–9), où l'archange Michel surgit comme général des armées de Dieu contre les forces de Satan et de ses anges déchus, pour finalement le terrasser lors de cette guerre céleste. C'est cette victoire contre les forces du mal et, notamment, contre la figure de Satan (le dragon) qui se trouve représentée dans cette composition sculptée en ivoire – un thème que l'on explique par le travail d'évangélisation mené en Asie portugaise à la période des Grandes Découvertes, qui, allégoriquement, luttait, lui aussi, contre les forces du mal locales, le paganisme.

Cet ensemble aux dimensions exceptionnelles a vraisemblablement été produit pour un oratoire privé d'un noble ou d'un riche marchand. La sculpture présente la figure de l'archange debout, foulant des pieds le ventre du dragon ; de sa main droite il tient une lance qui transperce la gorge du monstre et de sa main gauche un bâton se terminant en fleur de lys. Il porte des habits de cour de l'époque, cuirasse (plastron et dossière), tassettes articulées et harnais de bras, mis en valeur par la polychromie avivée d'or – avec des suggestions de vêtements militaires de la Rome antique, tels que le *cingulum militare*, le ceinturon, avec ses *balea*, bandes pendues, et les protections de jambes, également rehaussées de pigment et





as the *cingulum militare* with its *baltea* or hanging straps, and leg protections, also highlighted with pigment and gold over the carved surface of the ivory.<sup>1</sup> The archangel, albeit wearing, as depicted in carving, a gown (*roupeta*) over the doublet, and a mantle on top fastened by a clasp over his chest, has on his head an elm, a helmet without a visor widely used by the Portuguese military stationed in India.

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

Curiously, our ivory dragon is depicted not in the form of a reptile as we would somewhat expect — without wings or claws, but with human appearance and human hands and feet — but as a naked human-like figure, of which only the head and the serpentine tail stand out. The open mouth, revealing the dragon's powerful teeth and curled goat-like horns betray the demonic nature of the depiction and its likely dependence on an autochthonous Indian model. In fact, the depiction derives from that of *divs* or *dēws* (Persian *dīv*), demons which are found in Persian literature and have large teeth, black lips, blue eyes, claws in their hands and gigantic bodies covered with fur, and are usually mistaken with the *ghūl* or ogres, associated not only with demons, but also with ogres, giants, and even Satan, which may explain our depiction in ivory.<sup>2</sup> Demons, similar to ours, are depicted in contemporary examples of the *Rāmāyaṇa* — an ancient Indian epic poem that tells the story of Rama, whose wife had been kidnapped by the king of demons, Ravana — produced in the Mughal period under Iranian influence in both composition and in the depiction of demons.

Alongside the local way of depicting the dragon, clearly Hindu in character, mention should be made of the fineness of the depiction of the hair, reminiscent of the production of devotional ivory carvings in Ceylon and which constituted

d'or sur la surface sculptée de l'ivoire<sup>1</sup>. Portant sur son habit une cape tenue sur la poitrine par une broche, il est coiffé d'un morion ou bassinet, casque sans visière amplement utilisé par les militaires portugais en Inde

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

Curieusement, notre dragon apparaît, non pas sous la forme d'un reptile — comme on pourrait s'y attendre — mais comme une figure anthropomorphe nue, sans ailes ni griffes, mais avec une physionomie humaine, des mains et des pieds, où seules la tête et la queue sinieuse font références à la bête. La bouche ouverte révèle la puissante dentition du dragon ; les cornes enroulées, comme celles d'un caprin, trahissent la nature démoniaque de la représentation et suggèrent sa dépendance probable à l'égard d'un modèle autochtone, donc indien. En fait, cette figuration fait référence aux *divs* ou *dēws* (perse *dīv*), démons de la littérature perse aux grandes dents, lèvres noires, yeux bleus, griffes aux mains et corps gigantesque couvert de fourrure, généralement confondus avec les *ghūl* ou ogres, et qui sont associés non seulement à l'idée d'un démon, mais aussi à celle d'un ogre, d'un géant ou même de Satan, ce qui peut expliquer notre figuration en ivoire<sup>2</sup>. Ces démons, en toutes choses semblables aux nôtres, apparaissent dans des représentations contemporaines du *Rāmāyaṇa* (ancien poème épique indien qui raconte l'histoire de Rama, dont la femme avait été enlevée par le roi des démons, Ravana) produites dans la période moghole de grande influence iranienne aussi bien dans la composition que dans la représentation des démons.

Outre la figuration autochtone, de racine clairement hindoue, mentionnons également la finesse du traitement des cheveux, qui se rattache à la production cinghalaise de sculptures dévotionnelles taillées dans l'ivoire, source probable de la production ultérieure de Goa, qui se développe avec une plus grande expression à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>3</sup>



the starting point of the later Goan production, from the mid seventeenth century onwards.<sup>3</sup>

Stemming from an ivory carving tradition which was promptly exploited by the Portuguese, whether by missionaries keen on commissioning the images they so desperately required for the indoctrination of new converts, or even by courtly officials, the production of Catholic images in Ceylon achieved huge fame and prestige, having been the starting point and dissemination centre for an industry that, from the island's loss to the Dutch newcomers in 1658, and which probably moved to Goa, thus explaining the Ceylonese reminiscences of our rare and very important Goan carving of the *Archangel Michael slaying the Dragon*. From nearby producing centres, notably from the Philippines, several examples of this iconography are known, some of them very large in size and all of them produced in Manila.<sup>4</sup>

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL

En effet, s'appuyant sur une tradition sculpturale en ivoire, d'emblée utilisée par les Portugais (aussi bien les missionnaires désireux de commander des images dont ils avaient besoin pour l'endoctrinement des nouveaux convertis, que les officiers de la cour), la production sculpturale catholique à Ceylan acquit très tôt une grande renommée et un énorme prestige, devenant le point de départ et de rayonnement d'une industrie, qui, à partir de la perte de l'île aux nouveaux venus hollandais, en 1658, se déplaça probablement à Goa, expliquant ainsi les réminiscences cinghalaises de cette représentation rare et très importante de l'Archange Saint Michel, fabriquée à Goa.

On connaît plusieurs exemplaires sur le même thème issus de centres producteurs proches, notamment des Philippines, dont certains de grande dimension fabriqués à Manille.<sup>4</sup>

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> On Portuguese courtly attire of this period, see: / Sur les habits de cour à cette époque au Portugal, voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Trajar as aparências, vestir para ser: o testemunho da Pragmática de 1609*, in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (ed.), *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, 2012, pp. 93 – 148.

<sup>2</sup> See / Voir: OMIDSALAR, Mahmoud, "Div", in YARSHATER, Ehsan (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 7.4, London – Boston, Routledge – Kegan Paul, 1989, pp. 428 – 431.

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

<sup>4</sup> See / Voir: MARCOS, Margarita Estella, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*, Ciudad de México, Espejo de Obsidiana, 2010, pp. 110-125, cat. nos. 44 – 48.

**009. POWDER HORN**

Ivory

Mughal India, 17th century

Length: 27.0 cm

F1098

*Provenance: Spanish private collection*

Seventeenth century Mughal “S” or fish shaped ivory powder horn, commonly referred to as a “Makara Powder Flask”, its top end, or mouth, elegantly carved as the head of this mythical animal. The body surface is richly decorated in low and high-relief motifs of naturalistic virtuosity, combining multiple mythological and animal scenes. The main body section is fitted with a spring mechanism with a lever fixed to one end, serving as a lid stopper, that when pressed discharges the powder into the gun’s barrel. A central metal ring allows for suspension from a belt or sash.

The naturalistic decorative scheme of the piece portrays a Makara, a half terrestrial half aquatic creature, its head clearly separated from the body and tail sections by bands of roped and alternating pearl and lozenge motifs.

The larger frontal head section assumes the chimeric shape of the Makara, in this instance with a double skull of Indian gazelle (*chinkara*) and applied amber cabochon eyes. A macaque, placed in between its long horns is peacefully eating a fruit, while an open mouthed elephant, positioned behind the opposing horns, swallows the imaginary monster, whose body is also being attacked and bitten by a ferocious panther.

The main body section, humped and with dorsal scales extending to the tale, suggesting a fish or a crocodile’s back, ends in a gazelle’s head. Both body sides are densely carved with wild beasts such as tigers, lions, boars and deer, in a sequence alternating between predators and prey in a clear allusion to hunting, a favoured pastime of Mughal courtiers.

The iconographic richness is evidenced by the chosen symbols, such as the *Makara*, the fantastic animal of the Hindu mythology, the semi-terrestrial entity that assumes the form of an elephant or a crocodile, or, as in this case, of a deer or gazelle. According to this religion this creature is the *vahana*, the vehicle, of the deities Ganga and Varuna. The goddess Ganga personifies the river Ganges that occupies a primeval place in the Hindu cultural tradition. Varuna, the Vedic deity is the lord of the skies, the seas and the Celestial Ocean. His relation to water alludes to fertility and to the fountain of life.

**009. CORNE À POUDRE**

Ivoire

Inde moghole, XVII<sup>e</sup> siècle

Longueur : 27,0 cm

F1098

*Provenance : collection privée espagnole*

Corne à poudre moghole du XVII<sup>e</sup> siècle en ivoire, en forme de « S », à silhouette de poisson, et communément désignée sous l’appellation « corne à poudre *makara* », allusion à l’extrémité de l’objet rappelant la tête de cet animal. La surface de l’ouvrage, magnifiquement sculptée en bas et hauts reliefs naturalistes, présente de multiples scènes mythiques et animalesques. La pièce est équipée d’un mécanisme à ressort avec levier en métal, installé sur l’arête supérieure, qui fonctionne comme un couvercle permettant de verser la poudre par une extrémité dans le mousquet. Ce mécanisme dispose aussi d’un anneau central en métal, par où l’on passait la ceinture ou une courroie pour suspendre la corne.

La décoration, sculptée dans un style naturaliste, représente un *makara*, créature mythologique, mi-terrestre, mi-aquatique. Il a la tête séparée du corps et de la queue par deux bandes contigües, remplies par un cordage et par une composition de perles et de losanges.

La partie avant prend la forme chimérique d’un makara, à double tête de gazelle indienne (*chinkara*) aux yeux en cabochons d’ambre. Un singe, entre une paire de cornes, mange nonchalamment un fruit, tandis qu’un éléphant, de l’autre côté, a la gueule refermée sur le monstre imaginaire. Le corps de cet animal mythique est, par ailleurs, mordu par une panthère.

La corne à poudre arbore une légère bosselure recouverte d’écailles latérales qui suggèrent un dos de poisson ou de crocodile et se prolongent sur la queue terminée en tête de gazelle. Les faces sont remplies par de nombreux animaux chasseurs, dont des tigres, des lions, des cochons et des cerfs, formant une alternance entre prédateurs et proies, allusion à la chasse, l’une des occupations favorites de la cour moghole.

La richesse iconographique se manifeste dans les symboles utilisés, comme le *makara*, animal fabuleux de la mythologie hindoue qui prend la forme d’une créature semi-terrestre, avec des attributs d’éléphant, de crocodile ou, ici, de cerf ou de gazelle. Dans la religion, cet être fantastique est la monture (*vâhana*) de la déesse Gangâ et du dieu Varuna. Gangâ est la personnification du fleuve Gange, qui occupe un rôle primordial







The elephant, depicted as if swallowing the *Makara*, is an animal with a long history in India, highly valued in Mughal culture as a symbol of majesty, power and dignity; it was domesticated for its intelligence and ease of training. Used for riding, mainly in the hunt, it was also used in war and in sport.

The control over the natural world, especially over these powerful animals, was essential for the embodiment of royal authority becoming a defining symbol of power.

Clearly evidenced, as if seating on the *Makara's* head, the macaque, the embodiment of the God *Hanuman*, feeds on a fruit, alluding to the ancient epic texts that refer to the childhood of this God who innocently believed that the sunset was a ripe mango ready to be eaten. He is renowned for his courage, strength and wisdom against demons, and is normally associated to a concept of humility and divine devotion. A legend common to Mughals and Hindus refers that *Hanuman* frightened the Mughal emperor Aurangzeb (1618–1707), when in 1679 this devout Muslim ruler determines the destruction of all Hindu temples.

On arrival to *Karmanghat* (*Hanuman's* temple) at Hyderabad in the state of Telangana, his warriors were pushed back by a mysterious force blocking their entry. An irate Aurangzeb pressed ahead to destroy the temple by his own hand but, on approaching, heard a divine voice telling him that in order to enter he would have to strengthen his heart (*Karo-man-ghat*). *Hanuman's* temple was therefore spared, such as is the macaque in this powder flask.

The predator and prey decoration that fills the entirety of the object's body alludes naturally to its function as a powder container, an essential hunting accessory. However it clearly exceeds its utilitarian role on account of the exoticism of materials and sophistication of manufacture, accessorizing and completing the richness of the fashionable garb and power symbols of the Mughal elites, while undoubtedly belonging to a group of high quality objects inspired by miniatures and textiles produced in the 17th century imperial workshops.

dans la culture et la tradition hindoue. Varuna, dieu de la religion védique primitive, est le seigneur des cieux, des mers et de l'océan céleste. Sa relation à l'eau est symbole de fertilité et source de vie.

L'éléphant qui a la gueule refermée sur le *makara* est un animal inséparable de l'histoire indienne, extrêmement valorisé dans la culture moghole comme symbole de majesté, de pouvoir et de dignité. Intelligent et docile, il a été domestiqué pour servir de moyen de transport, principalement comme coursier de chasse, et était utilisé lors de combats guerriers et sportifs. Pour l'autorité royale, le contrôle du monde naturel et notamment de ces animaux était symbole de pouvoir.

Occupant une place de choix, un singe est assis sur le *makara* : symbole du dieu hindouiste Hanuman, il se nourrit d'un fruit qui, selon les textes épiques anciens, est une allusion à l'enfance de ce dieu qui croyait alors innocemment que le coucher du soleil était une mangue mûre pouvant être mangée. Il est connu pour son courage, sa force et son savoir contre les démons, et toujours associé à l'idée d'humilité et de dévotion divine. Une légende commune aux Moghols et aux Hindous raconte que Hanuman effraya l'empereur moghol Aurangzeb (1618–1707), lorsqu'en 1679 ce monarque, fervent musulman, pour étendre son royaume, proclama que tous les temples hindous devaient être détruits. En arrivant à *Karmanghat* (temple du dieu Hanuman), à Hyderabad, dans l'État de Telangana, ses hommes furent repoussés par une force puissante qui les empêchait d'entrer. Aurangzeb se rendit alors en personne sur place pour détruire le temple et, en s'approchant, il entendit une voix divine disant que pour pénétrer dans le temple il devait rendre son cœur plus fort (*karo-man-ghat*). Toujours est-il que le temple fut épargné, ainsi que le singe de cette corne à poudre.

La décoration composée de prédateurs et de leurs proies qui remplit les faces de l'ouvrage est une allusion à la fonction de l'objet destiné à contenir de la poudre, essentielle à la chasse. Ceci dit, notre ouvrage dépasse de beaucoup sa fonction purement utilitaire : la richesse des matériaux et l'exécution





The presence of these objects in European courts is documented in detail, such as is the case of the Danish Court *Kunstammer* (1690 and 1737 inventories) in the Nacional Museum in Copenhagen. Another two pieces, at the Dresden Museum Collections, are also referred in the 1658 inventories of Prince Johann Georg II, Elector of Saxony. Other examples are known at the Musée du Louvre in Paris, at the Victoria & Albert Museum in London, at the David Collection in Copenhagen and at the Jorge Neves da Mota Collection at Oporto. 🌟

raffinée se mariaient à l'habillement des hautes élites mogholes, qui s'en servaient comme symbole de pouvoir.

Cette corne à poudre aurait fait partie d'un groupe d'objets de qualité élevée, inspirés de miniatures et de textiles populaires, fabriqués dans les ateliers impériaux mogholes du XVII<sup>e</sup> siècle.

La présence de ces objets est référencée en détail dans les cours européennes de l'époque, notamment au cabinet de curiosité de la cour danoise (inventaires de 1690 et 1737) du Musée national de Copenhague. On trouve aussi la mention de deux de ces pièces dans l'inventaire de 1658 des collections du prince Jean-Georges II de Saxe, qui se trouvent actuellement au Musée historique de Dresden. On connaît d'autres exemplaires au Musée du Louvre à Paris, au Victoria & Albert Museum à Londres, à la David Collection à Copenhague et dans la collection Jorge Neves da Mota, à Porto. 🌟

**010. POWDER HORN (BARUTDAN)**

Iron and Gold

Northern India, Pakistan or Iran, 17th century

Length: 19,5 cm

F1099

*Provenance: Spanish private collection*

Rare iron and gold (*Kundan*) Mughal 17th century powder flask. Shaped as a small horn, an ancestral prototype replicated in a variety of materials such as metal, ivory and hardstones, usually jade, this powder horn or *barutdan*, with a delicate flower bud shaped finial, follows typical Indian Mughal period models.

This type of powder horn, in which the flow of powder is controlled by a spring lock at the narrow end, was an essential tool in the reloading of muskets and other individual portable weaponry, both in war and in the hunt. Made in iron, it is finely decorated in pure gold or *kundan*, a type of damascening, in a dense stylized floral pattern filling the whole body, except for a lobed cartouche on either side, inscribed in Islamic *nasta'liq* script, possibly in Persian or Urdu.

In this decorative technique the iron surface, now showing some corrosion, was first engraved with the patterns to be inlaid in pure gold (*kundan*). The resulting grooves were then filled with fine cleaned and agate burnished threads (*ka patti*) of purified gold (*khalis sona*), by the *kundansaaz*, the goldsmith specialized in this technique, using a fine iron stilet (*salai*). The *kundansaaz* would apply as many gold thread layers as necessary in order to obtain the desired embossed effect.

The particular type of floral decoration seen in this flask, of clear Iranian influence, dates it from the 17th century, at the height of the Mughal period in Northern India and present day Pakistan.

Similarly shaped objects were also produced in precious materials, such as the 18th century nephrite jade lion's head example at the Victoria & Albert Museum in London (inv. no. 02585(IS).<sup>1</sup> 📍

*Hugo Miguel Crespo**Art Historian, CH – FLUL*

<sup>1</sup> See: Pauline Lunsingh Scheurleer, *Hoofse snuisterijen uit India* (cat.), Amsterdam, Rijksmuseum, 1991, p. 15, cat. n.° 11.

**010. CORNE À POUDRE (BARUTDAN)**

Fer et or

Nord de l'Inde, Pakistan ou Iran, XVII<sup>e</sup> siècle

Longueur: 19,5 cm

F1099

*Provenance: collection privée espagnole*

Rare corne à poudre moghole du XVII<sup>e</sup> siècle, en fer avec décoration en or pur (technique d'incrustation *kundan*). En forme de petite corne animale – reprise des premiers modèles reproduits en métal, précieux ou non, en ivoire et en pierres taillées, le plus souvent le jade – cette corne à poudre ou *barutdan* suit les modèles indiens typiques de la période moghole. Son bout le plus large est circulaire et arbore une terminaison en forme de bouton de fleur.

Cette corne à poudre, dont le goulot à ressort sert à une recharge unique de poudre fine, était un objet indispensable à la guerre comme à la chasse et faisait partie d'une panoplie comprenant arquebuses et mousquets à platine à mèche ou à rouet. Intégralement en fer, elle présente une délicate décoration incrustée en or pur, ou *kundan*, de type floral, disposée en tapis de fleurs stylisées occupant toute la surface de la corne métallique, à l'exception du médaillon polylobé sur chaque face contenant une inscription en arabe en caractères *nasta'liq*, probablement en persan ou en ourdou. Tout le reste de l'objet était entièrement décoré d'or selon la même technique, une variante du damasquinage, technique d'incrustation en métal précieux (or ou argent purs).

La surface en fer, aujourd'hui passablement abîmée, était préalablement gravée (ou rayée) de motifs recevant les incrustations en or pur (*kundan*): ces entailles recevaient de petits filets (des feuilles très fines, appelées *sona ka patti*) d'or purifié (*khalis sona*) auparavant brunies à l'agate et minutieusement nettoyées, pour servir ensuite au travail du *kundansaaz*, l'orfèvre spécialisé dans la technique *kundan*. Les filets (*kundan pattli*) étaient appliqués avec un stilet en fer à pointe fine (*salai*) sur la surface métallique gravée des motifs décoratifs.

Grâce à la superposition continue en couches de ces filets d'or purifié extrêmement fins, on obtenait une décoration en or en relief. Les motifs floraux, dénotant une forte influence iranienne, nous permettent de dater cette corne à poudre: elle remonterait à l'apogée de la période de domination moghole dans le Nord de l'Inde (et dans l'actuel Pakistan), au XVII<sup>e</sup> siècle.



On connaît des exemplaires présentant la même forme dans des matériaux précieux comme la néphrite (jade) taillée, parmi lesquels nous pouvons citer une pièce du XVIII<sup>e</sup> siècle conservée au Victoria and Albert Museum à Londres et dont la plus grande extrémité est en forme de tête de lion (inv. n.° 02585(IS)).<sup>1</sup>

*Hugo Miguel Crespo*  
*Historien d'Art, CH – FLUL*

<sup>1</sup> Voir : Pauline Lunsingh Scheurleer, *Hoofse snuisterijen uit India* (cat.), Amsterdam, Rijksmuseum, 1991, p. 15, cat. n.° 11.

**011. PLAQUE – LAMENTATION OVER THE DEAD CHRIST**

Ivory with traces of gilding

India, mid-17th century

Dim.: 12.0 × 9.0 × 1.5 cm

F825

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

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

**011. PLAQUE – LAMENTATION SUR LE CHRIST MORT**

Ivoire avec traces de dorure

Inde, milieu du XVII<sup>e</sup> siècle

Dim. : 12,0 × 9,0 × 1,5 cm

F825

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

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

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

On trouve une composition similaire, mais moins centrée sur la *Pietà*, sur une gravure au burin de Hieronymus Wierix (1553–1619), datée du début du XVII<sup>e</sup> siècle, probable commande jésuite aux frères graveurs Wierix (British Museum, Londres, inv. 1859,0709.3051).

Le traitement de l'ivoire sculpté, aussi bien dans la représentation du médaillon ovale que dans la décoration végétale de l'encadrement octogonal, évoque de façon sans doute un peu schématique le naturalisme botanique des arts de la cour moghole des empereurs Jahangir (r. 1605–1627) et Shah Jahan (r. 1628–1658)<sup>1</sup>, distanciant la production de cet objet des centres asiatiques traditionnels plus connus, comme Ceylan, Goa ou les Philippines. Bien que tout semble indiquer qu'il ait été fabriqué en Inde, son centre de production reste difficile à déterminer.<sup>2</sup>

On reconnaît en effet sur notre pièce certaines caractéristiques, communes à des plaques dévotionnelles plates





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

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

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH-FLUL

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

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

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

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

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

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH-FLUL

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

<sup>2</sup> On the production of carved ivories in Portuguese-ruled India, see: / Sur la production d'ivoire dans l'Inde portugaise, voir: SILVA, Nuno Vassallo e, *Uma indústria missionária. Os marfins de Goa. A missionary industry. Ivories in Goa*, in SILVA, Nuno Vassallo (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 142–220.

<sup>3</sup> On this Mughal ivory production, see: / Sur cette production d'ivoires moghole, voir: SILVA, Nuno Vassallo e, *Uma indústria missionária. Os marfins de Goa. A missionary industry. Ivories in Goa*, in SILVA, Nuno Vassallo (ed.), *Marfins no Império Português. Ivories in the Portuguese Empire*, Lisboa, Scribe, 2013, pp. 151–155.

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

## — Rock crystal and precious stones

Portuguese presence in Ceylon from 1506 onwards reinforced its role as an important port of trade. Geographically close to the Indian subcontinent, Ceylon not only served as a strategic basis for the sea fleets but, and equally relevant, it possessed an enormous wealth of raw goods, such as spices, exotic woods and precious gemstones which until then had reached Europe by land and only in small quantities.

Already in 1518, the island, always associated with precious objects and gemstones, even in local mythology, was a well-known emporium in the trade routes established by the Portuguese in Asia. During the Portuguese presence in Ceylon, which lasted until the mid-seventeenth, this territory went through a politically troubled period in which several kingdoms disputed the control of a relatively small island. The Portuguese became involved in this dense web of political and economic strategies, and eventually established various alliances and diplomatic agreements, notably with the Kingdom of Kotte, a traditional rival of the Kingdom of Sitawaka. Relations between Portugal and Kotte reached their pinnacle around 1540, but from that time onwards the Lisbon court began to intensify its diplomatic relations with other Sinhalese kingdoms, eventually increasing its political alliances, while Kotte lost its status as the sole Portuguese ally.

The interchange of embassies and diplomatic gifts took on a major role in a world of political games where luxury and refinement were prominent. There were many and magnificent gifts from different Sinhalese kingdoms that, in addition to being much appreciated at the Portuguese court, stimulated



great curiosity in their European counterparts. In this, the wife of king João III, Catarina of Austria, had a prominent role. Fascinated by the news coming from Asia, she collected an enormous number of exquisite and luxurious objects, gifting them to many of her relatives highly placed at several princely courts of Renaissance Europe. The huge demand by several European courts encouraged the manufacture of these precious objects which quickly became an integral part of the so-called export market.

The huge interest for this kind of goods, and the consequent increase in commissions, contributed to the development of Goa as an important production centre of luxury at the end of the sixteenth century. The difficulty in maintaining regularly contacts with Ceylon, resulting from the degradation of Portugal's relations with the local kingdoms and the arrival of the Dutch in the mid-seventeenth century, contributed to the rapid and exponential growth of Goa as a production centre of its own.

It should also be underscored that the Mughal court was a great consumer of these artworks and exotic materials, and that long before the arrival of the Portuguese, precious objects of the highest quality were already made at countless other Indian courts. The lavishness and exuberance of Mughal jewellery is clear from women's accessories and from war-inspired jewels and jewelled objects made for the emperor and their court. The huge amount of this type of artefacts at the Mughal court is explained by the presence of important diamond deposits in the region of Golconda, and of rubies and

sapphires in Kashmir and in an area which extends to Burma, as well as the trade of sapphires and emeralds from Ceylon and South America. Semi-precious stones such as jade, with colours so varied, from the so-called 'mutton fat' jade to dark green, almost black jade, as well as rock crystal, were crafted and bejewelled with gold inlaid decoration and precious gems. Rock crystal, from the Greek word *krystallos* or 'eternal ice', was mined in the Deccan.

The importance of this great industry in the Indian subcontinent and the possibility of being able to resort to techniques and labour from other regions, was paramount to the development of the famous Goan jewellery. Goan craftsmen in some way took over the production previously based in Ceylon, prolonging it throughout the seventeenth century. Objects produced in Ceylon and Gujarat were often further decorated and mounted in Goa with silver and gold filigree.

In contemporary chronicles, there are several references to Goan manufactures, including descriptions of the different types of objects and materials used, as well as the places where production was at its height. As an example, Francisco da Gama, viceroy of India, had in his collection countless pieces of rock crystal with gold filigree and gems made in Goa. 🇮🇳

## — Cristal de roche et pierres précieuses

La présence portugaise à Ceylan, qui débuta en 1506, renforça la vocation d'important port de commerce de l'île. Géographiquement proche du sous-continent indien, ce territoire non seulement servait de base auxiliaire aux flottes maritimes, mais possédait en outre une énorme richesse en matières premières – épices, bois exotiques et pierres précieuses –, qui jusqu'alors arrivaient en Occident par voie terrestre et en petites quantités.

En 1518, cette île, depuis toujours associée aux objets de luxe et pierres précieuses – y compris dans la mythologie locale –, était déjà devenue un important comptoir commercial des routes portugaises en Orient. Pendant cette période de présence portugaise qui s'étendit jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Ceylan traversa une époque de troubles politiques : différents royaumes se disputaient ainsi le contrôle d'une île à la dimension plutôt réduite. Les Portugais se retrouvèrent mêlés à cet enchevêtrement complexe de stratégies politiques et économiques et finirent par nouer plusieurs alliances et par établir des accords diplomatiques, notamment avec le royaume de Kotte, rival traditionnel de celui de Sitavaka. Les relations entre le Portugal et Kotte atteignirent leur apogée vers 1540, puis, à partir de cette date, Lisbonne se mit à intensifier ses rapports avec d'autres royaumes cinghalais et à multiplier ses alliances politiques, retirant ce privilège exclusif au royaume de Kotte.

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

place de choix. Les différents royaumes cinghalais offrirent aux Portugais un grand nombre de présents magnifiques – en plus d’être très appréciés à la cour lusitaine, ils suscitaient également la curiosité de ses homologues européennes. L’épouse de Dom João III, Catherine d’Autriche, intervint ici de façon décisive. Fascinée par les nouveautés provenant d’Asie, elle collectionna un très grand nombre d’articles raffinés et luxueux, et en envoya à ses proches répartis dans les différentes maisons régnautes de l’Europe de la Renaissance. La demande croissante de plusieurs cours européennes encouragea la fabrication de ces précieux objets qui, rapidement, intégrèrent le marché de l’exportation.

Ce grand intérêt des Européens et l’augmentation conséquente du nombre des commandes entraînèrent la création à Goa, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, d’un important pôle de production. Les difficultés régulières rencontrées dans les rapports avec Taprobane en raison de la dégradation des relations du Portugal avec les royaumes locaux, doublées de l’arrivée des Hollandais au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, contribuèrent à l’essor rapide de Goa en tant que centre de production artisanale.

Par ailleurs, la cour moghole était grande appréciatrice et consommatrice de ces ouvrages et matériaux. Bien avant l’arrivée des Portugais, dans de nombreuses cités indiennes on fabriquait des objets précieux de très grande qualité, comme le montrent la somptuosité et l’exubérance des bijoux moghols sur les parures féminines et sur les ornements décoratifs et belliqueux des empereurs et membres de la cour. L’abondance

de ce type d’objets à la cour moghole s’explique par la proximité d’importantes mines de diamant dans la région de Golconde, de rubis et de saphirs au Cachemire et sur une zone qui s’étend jusqu’à la Birmanie, ainsi que par l’importation de saphirs et d’émeraudes de Ceylan et d’Amérique du Sud. Des pierres semi-précieuses, comme le jade – à l’éventail de couleurs extrêmement varié allant du « gras de mouton » (jaune très clair) au vert foncé, presque noir – ou le cristal de roche, furent travaillées de manière à recevoir une décoration en or incrusté de pierres précieuses. Le cristal de roche, du grec *krystallos*, ou « glace éternelle », était extrait dans le Dekkan.

L’importance de cette industrie sur le sous-continent indien et la possibilité de recourir à des techniques et à de la main-d’œuvre venues d’autres régions furent fondamentales au développement de la célèbre joaillerie de Goa. Les artisans y continuèrent, en quelque sorte, le travail initié à Ceylan, s’y consacrant tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. Les pièces produites à Ceylan ou au Gujarat étaient fréquemment acheminées à Goa pour être décorées et enrichies de montures d’argent ou de filigrane d’or.

Dans les chroniques, on trouve de nombreuses références à l’artisanat de Goa, avec la description des différents types d’objets et de matériaux utilisés, ainsi que la mention des principaux lieux de production. À titre d’exemple, Dom Francisco da Gama, Vice-roi d’Inde, possédait dans sa collection d’innombrables pièces en cristal de roche ornées de filigrane d’or et de pierres précieuses originaires de Goa. 🍷

**012. DAGGER, 'KARD'**

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

*Provenance: M.H.R. collection, Lisbon*

*Exhibition: Jóias da Carreira da Índia*

*Museu do Oriente, Lisbon, 2014*

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

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

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

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

The inscription recorded in the blade refers to one of the Talpur rulers and was added later, in the third quarter of the eighteenth century. The Talpur ruled the territory of Sind in present-day Pakistan, from the mid-eighteenth until the mid-19th century. Since they were excellent gun collectors, they sent emissaries to the neighbouring courts, including Iran and India, and even to Europe, in search of early examples of weaponry of the highest artistic quality.

**012. DAGUE, « KARD »**

Acier damassé, or, rubis, émeraudes et diamants  
Inde moghole (?)/Iran (?), XVII<sup>e</sup> siècle  
Marque d'appartenance : Sarker Mir Mubarak Khan Talpur  
Dim. : 36,0 cm  
F740

*Provenance : collection M.H.R., Lisbonne*

*Expositions : Jóias da Carreira da Índia*

*Museu do Oriente, Lisbonne, 2014*

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

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

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

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

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





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

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

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

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

Sublime pièce d'orfèvrerie par sa décoration et son degré de raffinement, elle aurait été acquise par Mir Mubarak Khan pour intégrer son illustre collection, en raison de sa beauté, de sa valeur esthétique et de la qualité des gemmes utilisées.

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

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

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

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





**013. WINE CUP**

Nephrite jade  
Mughal India, Agra (?), c. 1700  
Dim.: 2.9 × 12.5 × 7.7 cm  
F1047

*Provenance: Elsa Schiaparelli collection, Paris*

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

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

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

The present drinking cup, for wine or used to take opium dissolved in wine mixed with spices (known as *kawa*) – a practice highly favoured not only by the Mughal emperors but also by their Timurid ancestors –, taking into account its shape and iconography and not any superior quality of its carving, is similar to the famous cup, carved in pure white nephrite jade, dated by inscription to the thirty-first year (1657) of the reign of Emperor Shah Jahan, on which a mountain goat is depicted – Victoria and Albert Museum, London, inv. IS.12–1962. Apart from the technical virtuosity of Shah Jahan's precious cup, the greatest example of the lapidary arts at the Mughal imperial

**013. COUPE À VIN**

Jade néphrite  
Inde moghole, Agra (?), vers 1700  
Dim. : 2,9 × 12,5 × 7,7 cm  
F1047

*Provenance : collection Elsa Schiaparelli, Paris*

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

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

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

Cette coupe à vin, utilisée également pour prendre de l'opium dissous dans du vin agrémenté d'épices (appelé «kawa») – pratique prisée par les empereurs mogholes et par leurs ancêtres timourides – rappelle, plus par sa forme d'ensemble et l'iconographie utilisée que par la qualité technique du travail de taille, la célèbre coupe taillée en jade néphrite blanc pur, comportant une inscription datée de la





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

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

*Hugo Miguel Crespo*  
Art Historian, CH – FLUL

trente-et-unième année du règne de l'empereur Shâh Jahân et également une anse en forme de chèvre sauvage (Victoria and Albert Museum, Londres, inv. IS.12–1962; Skelton, 2010, pp. 286–287). L'admirable coupe du Shâh Jahân démontre une virtuosité technique qui en fait l'archétype de l'art lapidaire des ateliers impériaux moghols du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, inversement à la pièce ici décrite, elle comporte un pied délicat, finement sculpté en forme de fleur ouverte largement épanouie, entouré des feuilles d'acanthé (d'inspiration européenne) irradiant du centre, délicatement taillées en bas-relief sur la face inférieure du coquillage lobé. Sans présenter ce très haut niveau de réalisation plastique – pratiquement unique, d'ailleurs, parmi les objets d'art lapidaire moghol qui nous sont parvenus – notre petite coupe à boire révèle malgré tout une qualité remarquable de travail de taille, notamment pour ce qui est de la finesse des parois et de la délicatesse du rebord (en partie restauré, étant donné sa fragilité). Ces caractéristiques nous permettent de l'identifier comme une œuvre moghole provenant d'un atelier princier et de la dater de la toute fin du XVII<sup>e</sup> siècle, autrement dit de la fin du règne de l'empereur Âlamgir I<sup>er</sup>, plus connu sous le nom d'Aurangzeb (r. 1658–1707), ou de celui de ses enfants. Il s'agit d'une production épigonale, à une époque où l'art de la taille du jade et le goût pour les pierres précieuses étaient tombés en désuétude à la cour moghole (ce qui s'explique notamment par des impératifs moraux dictés par la plus stricte observance de l'Islam), qui dénote un style dérivé accompagnant le déclin de l'empire lui-même. 🌟

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

*Hugo Miguel Crespo*  
Historien d'Art, CH – FLUL





**014. CHILD JESUS 'SALVATOR MUNDI'**

Rock crystal and silver

Sinhalese-Portuguese, 16th century

Dim.: 13,5 × 4,3 × 3,7 cm

F1118

*Provenance: Francisco Hipólito Raposo collection, Lisbon*

Exceptional 16th century, rock crystal and gilt silver Ceylonese Child Jesus sculpture, dating from the second-half of the 16th century.

Since the early 1990s, Portuguese art historians focusing on Portuguese-Oriental art production, have been drawn to the close study of a small number of extant rock crystal imagery of both the Child Jesus 'Salvator Mundi' and the 'Good Shepherd'<sup>1</sup>.

Copying European prototypes, such as wooden sculptures produced for export in the Flemish city of Mechelen, as well as drawing inspiration from late 16th century printed engravings, these images were amongst other Ceylonese devotional objects such as gem enriched pendants, reliquaries and rosaries. In addition to these Christian devotional pieces, secular objects, such as pendants, bracelets, seals, salt cellars, vessels, forks and spoons, were also finely carved out of rock crystal, and often enriched with jewelled gold mounts.

Produced by traditional gem cutting techniques, these fascinating objects were sculpted out of one of the hardest types of quartz available in nature, by highly qualified Ceylonese gem cutters. The raw material, prismatic rock crystal, was abundantly available in the mountainous regions of Central Ceylon, present day Sri-Lanka, and only the purest and most translucent pieces were selected for the carving of these devotional figurines and other luxury items and jewellery.

This particular gilt filigree mounted Child Jesus, belongs undoubtedly within the small extant group of early Ceylonese devotional images. Following the conventional iconography of the 'Salvator Mundi', the clenched hand of the figure is designed to hold a cruciferous staff. Apparently a small detail, the piercing of the left hand clenched fist, was in fact the most complex and delicate step of this production, and not a danger free task.

Following a long many hours of rigorous and focused carving, such procedure could prove disastrous, as was certainly often the case and as it is noticeable in this specific

**014. ENFANT JÉSUS «SALVATOR MUNDI»**

Cristal de roche et argent

Cinghalo-portugais, XVI<sup>e</sup> siècle

Dim.: 13,5 × 4,3 × 3,7 cm

F1118

*Provenance: collection Francisco Hipólito Raposo, Lisbonne*

Exceptionnel Enfant Jésus cinghalais en cristal de roche et montures en argent doré, datant de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Un petit ensemble d'images en cristal de roche représentant l'Enfant Jésus en Sauveur du Monde (*Salvator Mundi*) et en Bon Pasteur ont capté l'attention des spécialistes portugais de l'art lusio-asiatique depuis le début des années 1990.<sup>1</sup>

Reproduisant des modèles européens destinés à l'exportation, comme des images en bois fabriquées à Malines, en Flandres, ou inspirées de gravures religieuses de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ces figures s'inscrivaient dans un ensemble plus large d'objets dévotionnels, comprenant des pendentifs sertis de pierres précieuses, des reliquaires et des rosaires. Par ailleurs, le cristal de roche finement taillé, souvent enrichi de montures en or, rubis et saphirs, servait également à la fabrication d'autres objets, tels que des pendentifs, des bracelets, des sceaux, des salières, des coupes, des fourchettes et des cuillères.

Utilisant les techniques traditionnelles du travail de la pierre, ces fascinants objets étaient taillés dans l'un des matériaux les plus durs que l'on connaisse, par des maîtres lapidaires hautement qualifiés. Le cristal de roche se trouvait facilement sous forme de prismes dans les régions montagneuses du centre de Ceylan, actuel Sri Lanka, mais seul le matériau le plus pur et le plus limpide servait à la taille des statuettes religieuses et des articles de coutellerie de luxe et de joaillerie.

Cette image de l'Enfant Jésus est l'un des premiers exemplaires de cette production cinghalaise de statuettes dévotionnelles en cristal de roche. Respectant l'iconographie du *Salvator Mundi*, la main fermée était conçue pour tenir un bâton crucifère. Son ajout représentait l'étape la plus complexe de la fabrication, car il n'était pas aisé de perforer le poing fermé. Après de longues heures de difficile travail de taille, l'opération pouvait s'avérer désastreuse, et échouait souvent, comme c'est le cas de notre image qui a perdu sa main gauche. Tel n'est pas le cas de l'ouvrage conservé au Walters Art Museum, à Baltimore (une acquisition récente, inv. n.º 42.3602<sup>2</sup>), qui présente des



piece, that has lost its left hand. Another ‘Salvator Mundi’, recently added to the Baltimore Walters Art Museum collection, inv. Nr. 42.360<sup>2</sup> – does also show evidence that the left hand broke off during the carving process.

One other example, recently identified in St. Petersburg and possibly from the collection of the Portuguese King Fernando II (1816–1885), illustrates the originality and creativity of the Ceylonese master cutters in finding answers for a recurring problem. In this particular instance, in which both left arm and right foot fractured off during the carving process, the master carvers adopted a mortice and tenon joint solution, copied from woodworking techniques, in order to reassemble a replacing arm, whose joint line was subsequently camouflaged by an unnecessary gold band<sup>3</sup>.

The present figurine, one of a rare group whose recent ownership history is well documented, belonged to the important collector Francisco Hipólito Raposo and has been included in several major exhibitions such as *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 1991), *Europália* (Brussels 1991), *A Herança de Rauluchantim* (São Roque Museum, Lisbon, 1996) and *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (MNAA, Lisbon, 2017). 📍

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL

signes évidents indiquant que la main gauche de l’image se serait brisée avant, au cours de la fabrication. Un accident analogue serait arrivé à une pièce récemment découverte à Saint-Pétersbourg – inscrite peut-être dans la collection de Dom Fernando II de Portugal (1816–1885) —, révélatrice de l’esprit d’invention des maîtres tailleurs : ceux-ci décidèrent de réparer le bras gauche et le pied droit cassés en utilisant une technique de menuiserie, un système de tenons et mortaises servant à assembler un substitut du bras, dont la jointure a ensuite été masquée par des bandes d’or superflues.<sup>3</sup>

La présente statuette fait partie d’un ensemble rarissime d’objets dont l’histoire récente est connue : elle a appartenu à l’importante collection de Francisco Hipólito Raposo et a été montrée dans plusieurs expositions, telles que *L’Expansion portugaise et l’art de l’ivoire* (Musée de la Fondation Calouste Gulbenkian, Lisbonne, 1991), *Europalia* (Bruxelles 1991), *L’Héritage de Rauluchantim* (Musée de São Roque, Lisbonne, 1996) et *La Ville globale. Lisbonne à la Renaissance* (Musée National d’Art Ancien, Lisbonne, 2017). 📍

Hugo Miguel Crespo  
Historien d’Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> See: / Voir: Nuno Vassallo e Silva, “Jóias ‘de ouro e pedrinhas do Ceilão’. Jewels ‘in gold and stones from Ceylon’”, *Oriente*, 2, 2002, pp. 23–36; Nuno Vassallo e Silva, “An Art for Export: Sinhalese Ivory and Crystal in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, in Jorge Manuel Flores (ed.), *Re-Exploring the Links. History and Constructed Histories between Portugal and Sri Lanka*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007, pp. 279–295; Pedro Dias, Portugal e Ceilão. *Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006; e Hugo Miguel Crespo, “Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 186–211.

<sup>2</sup> See: / Voir: Hugo Miguel Crespo, “Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, p. 193, fig. 188.

<sup>3</sup> See: / Voir: Hugo Miguel Crespo, “Rock-Crystal Carving in Portuguese Asia”, in Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 192–193.

Referred in: / Il est reproduit dans :

— CRESPO, Hugo Miguel, *Rock-crystal Carving in Portuguese Asia: An Archaeometric Analysis*, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), “The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon”, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 189–194.

— JORDAN Annemarie G. e LOWE, Kate, *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (cat.), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 2017, p. 161.

— DIAS, Pedro, *Arte Portuguesa no Mundo – Ceilão*, Lisboa, Editor Público, 2009, p. 109.

— DIAS, Pedro, *Portugal e Ceilão. Baluartes, Marfim e Pedraria*, Lisboa, Santander Totta, 2006, p. 249.

— DIAS, Pedro, *Atlas of Portuguese Art in the World*, Lisboa, Santander Totta, 2009, p. 91.

— PINTO, Maria Helena Mendes et al. (eds.), *Via Orientalis* (cat.), Bruxelles, Fondation Europalia International, 1991, p. 155.

— SILVA, Nuno Vassallo e, *A Herança de Rauluchantim*, Museu de São Roque, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, p. 216.

— RAPOSO, Francisco Hipólito (ed.), *A Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* (cat.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses – FCG, 1991, p. 128.



## — Tortoiseshell and mother-of-pearl

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

## — Écaille de tortue et nacre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

On peut regrouper les pièces de nacre de la région du Gujarat en trois groupes distincts. Le premier comprend les

objets dont la structure est entièrement en nacre ou, dans certains cas, qui comportent une structure de bois recouverte de plaques de nacre. Le deuxième groupe, moins courant, rassemble les pièces en bois recouvertes de pâte d'asphalte noire, la laque du Gujarat, incrustée de petites plaques de nacre formant des motifs géométriques et végétaux, plus rarement figuratifs. Le troisième groupe, assez original et encore plus rare, concentre les objets en nacre et écaille de tortue, des matériaux que l'on considérait comme extrêmement exotiques et d'une grande beauté, et dont la combinaison sur une seule et même pièce la rendait encore plus luxueuse, précieuse et convoitée.

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

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

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

La production des pièces était principalement localisée au Gujarat. On y fabriquait des objets dénotant une technique artisanale élaborée, qui étaient ensuite acheminés à Goa où ils étaient enrichis de complexes montures d'argent, dont le

travail rappelle les motifs islamico-perses caractéristiques de l'art moghol. Vers 1575, l'empereur moghol Akbar envoya une ambassade à Goa en mission commerciale et artistique. Elle y resta un an, période au cours de laquelle elle étudia la manière de travailler dans les ateliers portugais tout en influençant, à son tour, la production locale. Cet effort de communication entre les deux peuples conduisit à un véritable brassage de cultures, donnant naissance à l'essence esthétique et créative à l'origine de la beauté et de l'équilibre transmis par ces précieux objets.

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

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

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

**015. CASKET (DIBBA)**

Mother-of-pearl, brass and red mastic

India, Gujarat, 17th century

Dim.: 12.5 × 20.0 × 13.0 cm

F1105

*Provenance: English private collection*

Rare parallelepiped casket of truncated pyramidal lid, with mildly trapezoidal and convex sides wider at the base, fully coated and lined by adjoining mother-of-pearl tesserae, solely fixed by brass pins and bands, without any frame or wooden structure. This specific construction detail, normally reserved for complex shapes such as ewers and bottles, makes this casket rather unique<sup>1</sup>.

On the casket exterior the mother-of-pearl tesserae, obtained from the shell of the marine gastropod *Turbo marmoratus* (a species favoured in the production of luxury items for its iridescence), are cut as simple fish scales (the flat lid section with trilobate elements), the whole composition framed by bands of rectangular elements. The interior, as expected for less visible surfaces, is lined in oyster mother-of-pearl, most likely *Pinctada maxima*, applied in an alternative mosaic design of hexagonal tesserae at the bottom and vertical rectangular blades on the four inner faces and lid.

The Indian origin of identically shaped tortoiseshell and mother-of-pearl caskets, parallelepiped of truncated pyramidal lids, specifically from Cambay and from Surate in Northern India, has been consensual and undisputed for the last 30 years<sup>2</sup>, corresponding to an Islamic typology favoured in the Indian Subcontinent well before the arrival of the first Portuguese.

One of the best known mother-of-pearl Gujarati caskets, of identical shape to the example presented herewith and likely to be, together with the tortoiseshell example from Lisbon's São Roque Church, one of the earliest to arrive in Europe, is the famous casket from the Museum du Louvre (inv. No. OA11936), superbly mounted in silver in 1532 – 1533 by Pierre Mangot, silversmith to the French king François I<sup>er</sup>.

The trapezoidal shape of our casket and of the raised socle on which it sits (decorated with small incised circles), refers to an Indian casket design tradition (*dibba* or *dibya*), whose oldest known example in damascened bronze, presently at the Dauphin Collection, dates from c.1200<sup>4</sup>. These formal parallels, in addition to the cut-out shaped hinges with lower

**015. COFFRET (DIBBA)**

Nacre, laiton et bitume rouge

Inde, Gujarat, XVII<sup>e</sup> siècle

Dim. : 12,5 × 20,0 × 13,0 cm

F1105

*Provenance : collection privée anglaise*

Rare coffret au corps parallélépipédique et couvercle en forme de tronc de pyramide (en toit à quatre pentes et dessus plat), dont les faces sont légèrement bombées et trapézoïdales, s'élargissant au niveau de la base découpée.

Il est entièrement composé de tesselles de nacre disposées en double mur et fixées les unes aux autres par des épingles et des bandes de laiton, sans aucune structure en bois – ce qui fait l'unicité de cet exemplaire au sein de la production du Gujarat, où seuls des objets plus complexes, comme des cruches à eau ou des bouteilles, adoptaient ce type de construction.<sup>1</sup>

Les faces extérieures (avant, arrière, faces latérales et couvercle) sont toutes décorées d'une mosaïque de tesselles à motif en écailles simples (sur le dessus du couvercle, en écailles trilobées), encadrée par des pièces rectangulaires, provenant de la nacre de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus*, très apprécié pour son effet chatoyant. L'intérieur du coffret présente, quant à lui, une mosaïque de tesselles hexagonales sur le fond et rectangulaires sur les autres faces, entièrement constituée de coquille d'huître perlière, probablement, en raison des dimensions, de l'espèce *Pinctada maxima*, utilisée d'ordinaire au sein de cette production sur les faces arrière et les intérieurs des ouvrages.

L'origine indienne des coffrets à forme similaire, en écaille de tortue et en nacre, plus précisément de Khambhat et de Surate dans l'État du Gujarat (Nord de l'Inde) est, depuis une trentaine d'années, pleinement avérée.<sup>2</sup> La forme de notre exemplaire au couvercle en tronc de pyramide correspond à un modèle courant dans le sous-continent indien, d'influence islamique, antérieur à l'arrivée des premiers Portugais.

L'un des plus célèbres coffrets en nacre du Gujarat présentant cette forme – certainement l'un des premiers à être exporté en Europe, comme le coffret en écaille de tortue de l'église de São Roque – arbore de précieuses montures datées de 1532 – 1533 façonnées par Pierre Mangot, orfèvre de François I<sup>er</sup>, et est actuellement conservé au Musée du Louvre à Paris (inv. n.° OA11936).<sup>3</sup>

La forme légèrement trapézoïdale de notre exemplaire et celle de la base découpée sur laquelle il repose (décorée de





mother-of-pearl sections, the rare red coloured paste decoration and the red cypress cartouches, a tree introduced too India by Emperor Jahangir (r. 1605 – 1627) and much appreciated in Mughal art, suggest a casket produced for the internal market rather than for exporting. 🌿

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL

« o » incisés) évoque la tradition indienne de la production de coffrets (*dibba* ou *dibya*). Le plus ancien exemplaire connu de ce type en métal (bronze damasquiné), daté d'environ 1200, appartient à la Collection Dauphin.<sup>4</sup>

Ce parallélisme formel, associé à la forme découpée des charnières (dont les feuilles inférieures sont en nacre), à la décoration rare en pâte rouge et aux médaillons découpés ornés de cyprès en relief – arbre très estimé dans l'art moghol et introduit en Inde par l'empereur Jahangir (r. 1605 – 1627) – semblent indiquer qu'il s'agissait d'un objet destiné à la consommation interne et non d'un ouvrage conçu pour l'exportation reprenant les modèles européens, principalement ibériques. 🌿

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH – FLUL



<sup>1</sup> On the manufacturing aspects of this production see: / Pour en savoir plus sur les particularités constructives de cette production voir : WILLS, Barbara, Barbara, LA NIECE, Susan, McLEOD, Bet, CARTWRIGHT, Caroline, *A shell garniture from Gujarat, India in the British Museum*, The British Museum Technical Research Journal, 1, 2007, pp. 1 – 8.

<sup>2</sup> See: / Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, pp. 114 – 122; FELGUEIRAS, José Jordão, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim. The Heritage of Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1996, pp. 128 – 155; and CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 114 – 121, cat. no. 12.

<sup>3</sup> See: / Voir: BIMBENET-PRIVAT, Michèle, *Les Orfèvres parisiens de la Renaissance, 1506-1620*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 1992, pp. 244 – 245; and MABILLE, Gérard, *Une nouvelle œuvre de la Renaissance au Louvre le coffret de nacre de Pierre Mangot*, La Revue du Louvre et des Musées de France, 4, 2000, pp. 13 – 14.

<sup>4</sup> See: / Voir: ZEBROWSKI, Mark, *Gold, Silver & Bronze from Mughal India*, London, Alexandra Press, in association with Laurence King, 1997, pp. 280 – 281.



**016. CASKET**

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

*Provenance: António Horta Osório collection, Lisbon*

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

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

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

This small mother-of-pearl casket, intended as a jewellery case in a likely marriage context, was originally finished, in its interior and base, in a red shellac polish. Today it presents a curious lead lining, denouncing its later use as a reliquary, an alteration often seen in similar pieces.

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

Basins, drinking cups, dishes, bowls, bottles, jugs and ewers, all replicate in mother-of-pearl their European pewter or silver prototypes, which were carried by the first Portuguese that landed on the west Indian coast, in the same manner that the caskets, such as the example here described, copy well

**016. COFFRET**

Teck, nacre et argent  
 Inde, Gujarat, XVI<sup>e</sup> siècle – deuxième moitié  
 Dim. : 9,8 × 14,8 × 9,6 cm  
 F1117

*Provenance : collection António Horta Osório, Lisbonne*

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

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

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

L'entrée de serrure à caisson rectangulaire est décorée sur la face avant d'un motif en échiquier ciselé, encadré par une frise polylobée découpée. Elle arbore un cliquet en forme de pilastre cannelé relié à la partie supérieure fixée au couvercle. Sur la face arrière de l'objet, les charnières simples présentent la même forme, finement découpées dans un style Renaissance de grande sobriété. Les poignées basculantes sont en feuilles de métal découpées et dessinent un arc qui se termine en contre-courbe. Elles sont soulignées pas un simple filet et sont fixées au coffret par de larges clous en forme de rosette.

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





known European models, such as the French Boiled Leather “cuir bouilli” chests of identical three faceted lids.

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

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

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL

est pleinement avérée, non seulement par de nombreuses sources documentaires, mais aussi par l’existence actuelle d’objets en bois recouverts de mosaïque de nacre datant du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup>

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

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

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

Hugo Miguel Crespo  
Historien d’Art, CH – FLUL



<sup>1</sup> See: / Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 114 – 121, cat. no. 12.

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

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





**017. DEEP PLATE**

Mother-of-pearl and brass  
 India, Gujarat, 16th century – second half  
 Diam.: 17,5 cm  
 F1120

*Provenance: António Horta Osório collection, Lisbon*

Rare, 16th century Gujarati mother-of-pearl deep plate of cut-out rim, made from tesserae of *Turbo marmoratus*, a marine gastropod admired for the iridescence of its shell when polished.

The same material has been chosen to coat the reverse of the plate, excepting the base roundel, lined in mother-of-pearl from, possibly, the pearl oyster *Pinctada maxima*, a species normally favoured for the coating of bases, backs and inner surfaces of these Gujarati pieces.

In addition to a large number of mother-of-pearl tableware pieces — basins, bottles, ewers, salt cellars and cutlery, other typologies, including plates in a variety of sizes, were also produced for exporting to Europe.

Copying porcelain or metal prototypes, these plates were produced in a range of design specifications that could include deep concaving rims with flat lips (plain, dented or cut-out), shallow plates with broad shallow lips or shallow plates of curved wide lobed rims, amongst other variations, all sitting on a circular brass ring. Similarly to ceramic plates dating for the Yuan and Ming dynasties their dimensions vary within defined sets of diameters; 15–17 cm, 19–20 cm, 22–23 cm, 25–27 cm, 33–35 cm, up to 46 cm.

The characteristic central decorative motif, invariably geometric and radial, of a lotus-flower with a central roundel, follows one of two models; either a composition of concentric circles, the largest of elongated petals, or a more complex of open lotus flowers of several rows of lobed petals, such as in the present example of exceptional quality. 🌸

*Hugo Miguel Crespo  
 Art Historian, CH – FLUL*

**017. ASSIETTE EN NACRE**

Nacre et laiton  
 Gujarat, Inde, XVI<sup>e</sup> siècle – deuxième moitié  
 Diam. : 17,5 cm  
 F1120

*Provenance : collection António Horta Osório, Lisbonne*

Rare plat en nacre au bord découpé, produit au Gujarat pendant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

L'assiette est creuse et porte sur son bassin la représentation d'une fleur de lotus. L'objet est intégralement composé de tesselles de nacres fixées les unes aux autres, matériau provenant de la coquille du gastéropode marin *Turbo marmoratus*, très apprécié pour son puissant effet chatoyant.

L'envers du plat est constitué de tesselles du même matériau sur l'aile, tandis que le fond est en huître perlière, probablement de l'espèce *Pinctada maxima*, habituellement utilisée sur la face arrière et à l'intérieur de pièces similaires.

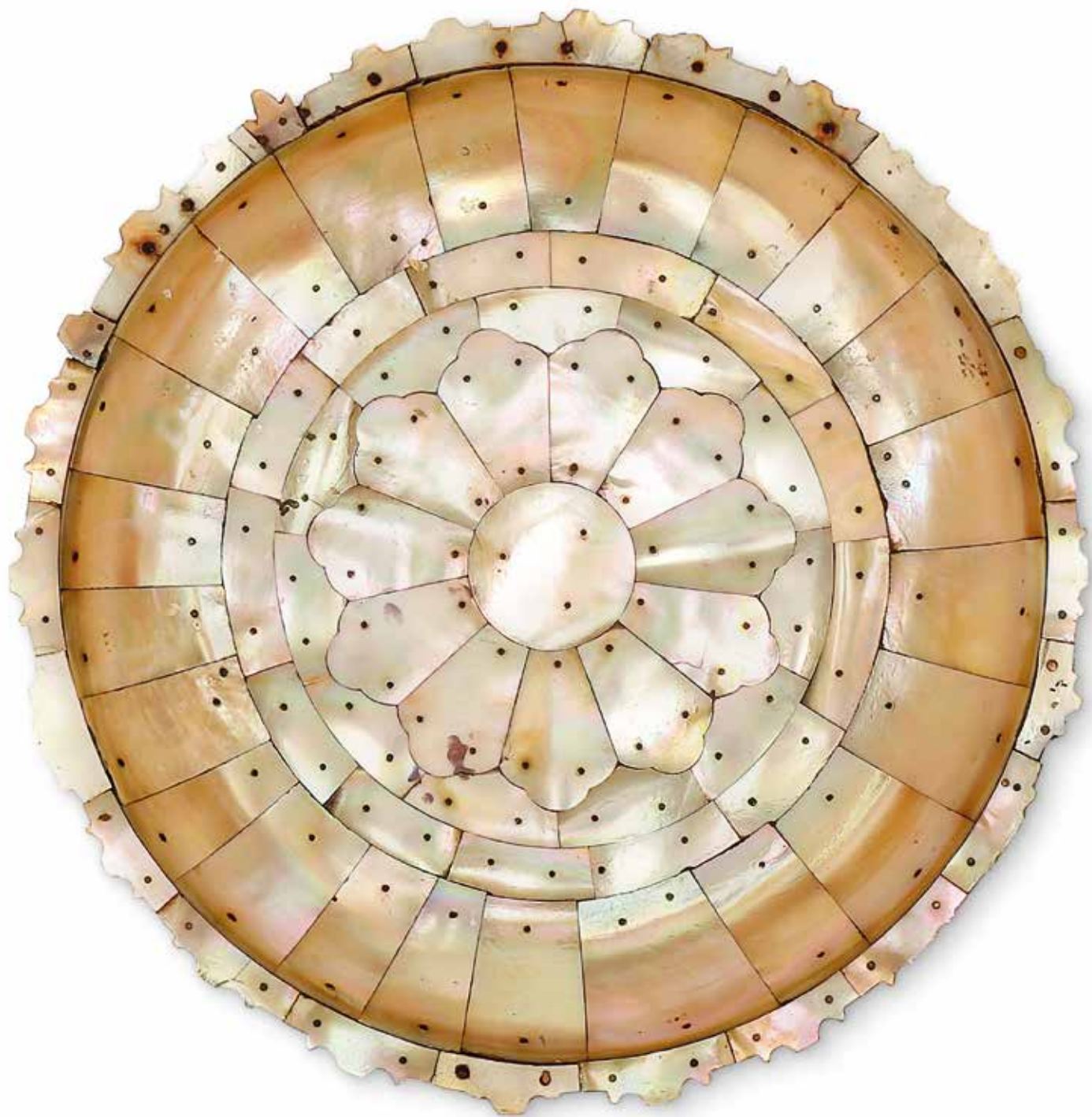
Une infinité d'objets pour la table en nacre, tels que des bassins, des bouteilles, des aiguères, des salières et des couverts, ainsi que des assiettes de différentes dimensions, furent produits dans l'État du Gujarat et exportés en Europe.

Reproduisant des modèles en porcelaine ou en métal, ces plats présentent tantôt des bassins profonds au profil curviligne et des ailes étroites et plates (avec rebords, lisses, en dents de scie ou en accolades), tantôt des bassins peu profonds au profil curviligne et de larges ailes lobées, et reposent tous sur une base annelée en laiton. Leur dimension, similaire à celle des céramiques chinoises des dynasties Yuan et Ming, varie entre 15–17, 19–20, 22–23, 25–27, 33–35, voire jusqu'à 46 cm de diamètre.

La décoration centrale est toujours constituée d'un motif géométrique rayonnant en fleur de lotus à partir d'un cercle central, formé soit de cercles concentriques dont le plus grand orné de pétales allongés, soit d'un arrangement plus complexe avec plusieurs rangées de pétales polylobés, comme celui que nous trouvons sur notre exemplaire de petite dimension mais de grande qualité. 🌸

*Hugo Miguel Crespo  
 Historien d'Art, CH – FLUL*





**018. TWO SMALL CUPS**

Mother-of-pearl and gilt brass and silver mounts

India, Gujarat, late 16th to early 17th century

Diam.: 7.0 cm and 8.0 cm

F1044 + F1045

*Provenance: private collection, Lisbon*

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

*Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL*

**018. DEUX PETITES COUPES**

Nacre et laiton ; monture en argent doré

Inde, Gujarat, fin XVI<sup>e</sup> – début XVII<sup>e</sup> siècle

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

F1044 + F1045

*Provenance : collection privée, Lisbonne*

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

*Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH – FLUL*





**019. CASKET**

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

*Provenance: J.M.J. collection, Lisbon*

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

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

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

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

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

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

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

**019. COFFRET**

Écaille de tortue et argent  
 Inde, Gujarat, XVI<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 7,0 × 13,0 × 7,9 cm  
 F935

*Provenance : collection J.M.J., Lisbonne*

Coffret exceptionnel en forme de chapelle, en écaille de tortue garnie d'argent, provenant des ateliers du Gujarat et daté de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

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

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

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

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

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



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

versants, évoque une chapelle, spécificité qui en fait un objet singulier et surprenant.

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

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

**020. CASKET**

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

*Provenance: French private collection*

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

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

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

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

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

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

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

**020. COFFRET**

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

*Provenance : collection privée française*

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

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

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

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

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

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





**021. TWO-DOOR CABINET**

Exotic wood, tortoiseshell, ivory and silver  
 Northern India, Gujarat (?)  
 Mid-17th century  
 Dim.: 40.0 × 59.0 × 39.5 cm  
 F1141

*Provenance: private collection, Monaco*

A rare and important two-door cabinet made in northern India, probably in Gujarat following an European prototype of the late sixteenth century.<sup>1</sup>

This type of luxury furniture was predominant in the interior decoration of noble and patrician families throughout Europe at the beginning of the early modern period, which by their portable character would also become fundamental for European officials and merchants who lived and travelled through Asia.

Made from exotic wood, this cabinet is covered with tortoiseshell plaques — probably the dorsal scutes of the hawksbill sea turtle or *Eretmochelys imbricata*, with its characteristic brown spots on a translucent orange ground — bordered by ivory edgings in a lattice pattern which is typical of this northern Indian production, further highlighted by the use of silver pins to secure the tortoiseshell plaques to the wooden structure.

The silver fittings consist of the drawers pullers in the interior and the escutcheon of the central drawer, plain, profiled brackets, side handles, three pairs of hinges on the doors, also profiled, in openwork and chased, and two large escutcheons (both fully functional), similarly decorated in openwork and set on the central axis of the doors, one on the upper edge and the other on the lower edge, resulting in an perfect symmetry.

When open, the cabinet reveals nine drawers of varying dimensions arranged in four tiers, all with carved ivory borders, with the drawer gaps also covered in ivory.

**021. CABINET À DEUX PORTES**

Bois exotique, écaille de tortue, ivoire et argent  
 Nord de l'Inde, probablement Guzarate  
 Milieu du XVII<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 40,0 × 59,0 × 39,5 cm  
 F1141

*Provenance : collection privée, Monaco*

Rare et important cabinet à deux portes fabriqué dans le nord de l'Inde, probablement à Guzarate, suivant un modèle européen de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup>

Ce type de mobilier de luxe était prédominant dans la décoration des intérieurs des familles nobles et patriciennes, un peu partout en Europe, au début de l'Époque moderne. Il deviendra par la suite, de par sa portabilité, également indispensable aux fonctionnaires, marchants et commerçants européens qui vivaient ou voyageaient à travers l'Asie.

Fabriqué en bois exotique, ce cabinet est entièrement recouvert d'écaille de tortue. Il s'agit très probablement de l'écaille dorsale de la tortue de mer *Eretmochelys imbricata* ou tortue imbriquée dont les taches brunes sur un fond orangé translucide en sont la principale caractéristique. L'ensemble décoratif est encadré par des bordures en ivoire, qui forment un damier typique de cette production de l'Inde du Nord. La finesse de l'ornementation est rehaussée par l'utilisation de petits clous d'argent à tête ronde qui viennent attacher les plaques de tortue à la structure intérieure en bois.

Lorsqu'il est ouvert, le cabinet dévoile neuf tiroirs de différentes dimensions, disposés en quatre rangées. Chaque tiroir, ainsi que les montants du cabinet, sont encadrés en ivoire présentant un léger relief.

Les riches ferrures en argent se composent d'une serrure découpée sur le tiroir central, des cornières en argent lisse et découpée, des poignées en anneau latérales sur les côtés du cabinet et des poignées des tiroirs. Notons aussi les charnières qui articulent les portes, découpées, évidées et ciselées, et







Although the traditional function of these cabinets — mostly intended as objects for display to be exhibited — consisted on keeping safe money, gems, jewels or important documents — they could also be used in Europe to house collections of rare and precious objects, manmade objects (*artificialia*) or produced by nature (*naturalia*), or even small numismatic or glyptic collections, and admired in themselves as luxury objects, made of expensive and curious materials such as tortoiseshell and ivory.

Writing boxes and small cabinets were made in Asia from exotic and otherwise expensive materials such as tortoiseshell and ivory — or, as in the present case, combining the two materials — being much admired and avidly sought after in Europe, due not only to their form and exotic character, but also to their technical perfection and decorative lavishness.<sup>2</sup> 🍌

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH–FLUL

deux grandes platines de serrure (en parfait état de marche), également découpées, évidées et disposées sur l'axe central des portes, l'une en haut et l'autre en bas, résultant en une symétrie absolue.

La fonction traditionnelle de ces cabinets, principalement des pièces d'apparat destinées à être exposées, fut de conserver luxueusement l'argent, les pierres précieuses, les bijoux ou les documents importants. Toutefois ils pouvaient également être utilisés en Europe comme réceptacle pour les collections d'objets précieux et rares, fruits de l'artifice humain (*artificialia*) ou produits par la nature (*naturalia*), à l'exemple de petites collections de numismatique ou de glyptique. Ces meubles précieux se présentaient comme des cabinets de curiosités étant eux-mêmes admirés et convoités comme des objets de luxe, faits de matériaux onéreux et fascinants, tels que l'écaille de tortue et l'ivoire.

Coffrets-écritaires et petits cabinets ont été produits en Asie avec des matériaux exotiques et assez coûteux tels la tortue ou l'ivoire ou, comme dans le cas présent, combinant les deux matériaux. Ils étaient très admirés et recherchés en Europe, en raison non seulement de leur forme et de leur exotisme, mais aussi de la perfection technique et de la richesse décorative qu'ils présentaient.<sup>2</sup> 🍌

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH–FLUL

<sup>1</sup> On the models and prototypes for this type, see: / Sur les modèles et leurs antécédents, voir: HUMPHREY, Nick, *Cabinet Furniture*, in MILLER, Elizabeth, YOUNG, Hilary (eds.), *The Arts of Living. Europe, 1600–1815*, London, V&A Publishing, 2016, pp. 110–115.

<sup>2</sup> For other examples of this production, see: / Pour d'autres copies de cette production: DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 315–319 (two-door cabinets / cabinet à deux portes), and pp. 366–370 (writing boxes / coffret-écrivain).



## — Filigree work

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

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

Highly appreciated in India, the intricate work suited the aesthetic ideals of the indigenous elites, particularly fond of elaborate decorative motifs. An ever growing demand for filigree jewellery and artifacts was met by an abundance of a highly skilled workforce and a centuries old tradition of gold and silversmithing in India, undoubtedly the two main driving forces behind the development of major production centres in Goa, Karimnagar and Orissa, from where large numbers of pieces were exported to feed the expanding European

market. Highly valued in Europe for its perceived exoticism and meticulous detail, filigree artifacts were highly prized and treasured objects often commissioned for Royal and Aristocratic Cabinets of Curiosities. 🌟

## — Filigranes

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

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

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

En effet, les argentiers indiens sont réputés depuis de nombreux siècles pour l'excellence de leur travail. Les principaux centres de production de filigrane se situent à

Goa, dans le Karimnagar et l'Odisha. La majeure partie des pièces se destinait à l'exportation, avec quelques commandes des maisons royales. Goa rassemblait des orfèvres venus de différentes régions d'Inde et même d'Europe. 🇮🇳



022. PAIR OF POTPOURRI VASES (POMANDERS)

Silver filigree

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

Height: 10.5 cm

Weight: 211.0 g

B228

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

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

022. PAIRE DE VASES « POT-POURRI »

Filigrane d'argent

Inde, Goa (?), Karimnagar (?), XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 10,5 cm

Poids : 211,0 g

B228

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

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

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

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



**023. CASKET**

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

*Provenance: private collection, Oporto*

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

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

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

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

**023. COFFRET**

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

*Provenance : collection privée, Porto*

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

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

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

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



**024. CASKET**

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

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

The two size types of applied lotus flowers are outlined by flattened silver threads, the smaller type of hollowed petal design, and the larger by overlapping filigree filled petals, all crowned by plain silver pearls. On the back elevation the large leaf design is outlined by a thicker and more robust silver thread. The 'C' shaped side handles are joined to the case frame by small flowers. The casket is supported on four flattened spheres each formed by two superimposed curved corollae. 🌸

**024. COFFRET**

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

Coffret de forme rectangulaire, en filigrane, daté du XVII<sup>e</sup> siècle, œuvre des Maîtres des Ateliers de Goa.

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

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

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

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





**025. SAINT GERACINA**

Silver

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

Dim.: 45.5 × 15.5 × 16.0 cm

Weight: 1753.0 g

B246

*Provenance: M.H.R. collection, Lisbon**Exhibition: Jóias da Carreira da Índia**Museu do Oriente, Lisbon, 2014*

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

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

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

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

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

Microscopic examination enable us to posit, in what regards the chiselling, for a direct connection with the Goan monstrosity presented above, given that both feature a discontinuous movement of the chisel, in which the clearness of the line is sacrificed in favour of the overall expressiveness and always advancing tentatively with the punch, as is particularly visible in the hairs, with such a procedure probably

**025. SAINTE GÉRACINE**

Argent

Indo-portugaise, fin du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle

Dim. : 45,5 × 15,5 × 16,0 cm

Poids : 1753,0 g

B246

*Provenance : collection M.H.R., Lisbonne**Expositions : Jóias da Carreira da Índia**Museu do Oriente, Lisbonne, 2014*

Sculpture extrêmement rare en fine feuille d'argent repoussé et ciselé, chef-d'œuvre d'un atelier d'orfèvre réputé de Goa, daté du début du XVII<sup>e</sup> siècle ou un peu avant.

Travaillée sur toutes ces faces, cette sainte martyre – qui aurait tenu dans sa main gauche son attribut, la palme du martyr en argent fondu et ciselé, malheureusement aujourd'hui disparu –, est ici représentée en donzelle ou courtisane, vêtue d'une robe longue à la mode flamande (tissu damassé orné d'un large motif à feuillages), au décolleté carré garni d'une fine collerette de gaze de soie, une petite tête de chérubin sur la poitrine, portant un ruban en guise de ceinture et un châle ample lui couvrant les épaules et l'enveloppant comme un tissu *paló* – le drap que les femmes chrétiennes de Goa avaient repris du costume féminin hindou.

Encadrant le visage sévère aux traits durs, ses longs cheveux bouclés retombent sur son dos (évoquant les coiffures en ivoire de la sculpture de Goa et de Ceylan) et dégagent ses oreilles, comme si elles avaient été appliquées postérieurement. Les mains, délicatement fondues, probablement à cire perdue, sont encastées dans l'ouverture des manches garnies de boutons.

La ciselure, travaillée avec minutie, révèle un langage décoratif de grande érudition, plutôt rare entre les pièces de Goa mais présentant une qualité comparable à celles des premières œuvres connues et existant toujours dans la région.

C'est le cas de la boîte à hosties de la cathédrale de Goa, rare modèle octogonal, datant probablement de la même époque que notre sainte martyre, à la fine décoration de type roman aux motifs de candélabres du plus pur style Renaissance.

L'examen microscopique de la ciselure permet d'établir une filiation avec d'autres œuvres de Goa offrant un mouvement discontinu du ciselet – l'expressivité du trait prend le pas sur la précision de la ligne, notamment ici dans les cheveux. Remarquons aussi que le fond du damassé, contrastant avec la surface lisse des motifs à feuillages, a entièrement été gravé à fond criblé.





in effect at a workshop lacking in iron chisels of a greater range of shapes.

It should also be noted that the damask background, in contrast to the flat surface of the foliage (rincaux) motives, was fully punched in fond criblé, with a circular iron punch even if in a somewhat random fashion.

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

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

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

The clear stylistic parallels that may thus be established with the idol of Devaki Krishna of Mashel or with the *Bhuta* masks from these coastal regions of the Deccan, demonstrate the production of this martyr saint by Hindu artists versed in the arts and technology for the production of idols and in their treatises (*shilpa shastras*), handed down from generation to generation.

Malgré l’érudition transmise par le travail au ciselet, l’origine indienne de Goa de cette remarquable sculpture est incontestable : elle est avérée non seulement par la finesse de la feuille de métal, révélant notamment, du côté intérieur, l’habituelle et ingénieuse récupération du matériel au moyen de coutures superposées et soudées – bien visibles sur les radiographies –, mais surtout par le type de figuration.

Les yeux en amandes, les sourcils bien marqués, le nez fin, la petite bouche, les oreilles qui semblent avoir été soudées postérieurement – en réalité, repoussées et ciselées – sont tout à fait semblables aux traits de l’icône ou idole hindou (*murti* ou *muhurti* en konkani, signifiant « incarnation » ou « manifestation » de la divinité) à la figure parfaite, aux bras et aux mains articulés, de Devaki Krishna, la mère de Krishna avec son enfant, dont on célèbre le culte au temple de Mashel (ou Marcella), dans le *taluka* de Mormugao, à Goa. Il s’agit d’une idole de procession (*utsava murti*), utilisée dans les festivals et toujours richement ornée de tissus luxuriants, de fleurs et de bijoux offerts par les dévots.

Les traits de cette Sainte rappellent également ceux du masque d’argent représentant Shiva de la collection du Los Angeles County Museum of Art (acc. n.° AC1995.16.1), un exemplaire du XVIII<sup>e</sup> siècle inscrit dans la tradition de la sculpture hindoue des États de Maharashtra et de Karnataka du Sud-Ouest indien.

Les parallèles stylistiques que l’on peut établir avec l’idole de Devaki Krishna de Mashel et avec les masques *bhuta* de ces régions du littoral du Dekkan démontrent la facture d’un artiste hindou spécialisé dans l’art et la technique de production d’idoles et dans leur traités artistiques (*shilpa shastra*), transmis de père en fils.

En effet, la production de masques sculptés figurant des divinités hindoues est l’une des traditions les plus remarquables du Maharashtra et du Karnataka, une région qui comprend le territoire de Goa, sur la côte de Konkani. 🌺

La qualité du travail de l’argent, la décoration érudite et les dimensions de l’objet – signes révélateurs de l’importance du culte de cette sainte martyre dans la ville de Goa – semblent indiquer qu’il s’agit d’une représentation de Sainte Gêracine, l’une des jeunes compagnes de Sainte Ursule (princesse martyre), connues comme les Onze Mille Vierges de Cologne.

Le 14 octobre 1548, la tête de la sainte martyre quittait la Cathédrale de Goa, en procession solennelle, pour se rendre au Collège de São Paulo, siège des jésuites dans la capitale de l’État Portugais d’Inde. Elle avait auparavant voyagé dans le coffre







<sup>1</sup> Microscopic examination of the carved.  
L'examen microscopique de la sculpture.

In reality, the production of masks representing Hindu deities is one of the most significant sculptural traditions of the states of Maharashtra and Karnataka, within which the territory of Goa is geographically located, wedged between the two on the Konkan coast. 🌿

In all likelihood, given the quality of the silverwork, its ornamental erudition and size - in keeping with a martyred saint whose worship was certainly held in great importance in the city of Goa, this precious sculpture depicts Saint Geracina, one of the handmaidens to Saint Ursula (martyr and princess), known as the Eleven Thousand Virgins of Cologne. In reality, on 14 October 1548, appearing out of Goa Cathedral was the head of the martyred saint – arriving from Rome after its gift by the Superior General Ignatius of Loyola – taken in solemn procession in the direction of the Colégio de São Paulo, the Jesuit main residence in the Portuguese State of India, as the king is told by the Bishop of Goa, Juan Albuquerque (1479–1553) in a letter dated 5 November 1548. Having travelled in the chest of the Jesuit and future rector in Goa, António Gomes (1519–1554) from Lisbon on board the carrack Galega, on a voyage deemed not to have ended in shipwreck through the intercession of the saint with the relic held up in procession as the carrack passed a reef off the coast of Mozambique. Years later, António de Noronha, viceroy from 1550 to 1554, 'had the silver monstrance made, in which the venerable head is preserved today' (*mandou lavrar a charola, ou custodia de prata, em que hoje se guarda a veneravel cabeça*). The reliquary of Saint Geracina, of Goan manufacture, formerly in the Goa Cathedral and later in the Colégio de São Paulo-o-Novo, known to us only by photograph, with its base decorated with an acanthus frieze, cylindrical body and with its dome-shaped cover, has 'depicted in high-relief, Saint Ursula, crowned, with a flag on her hand, flanked by her female companions and, on the background, the carracks in which they travelled.

Curiously, Saint Ursula ladies-in-waiting appear dressed precisely according to the courtly fashions of the

du jésuite qui serait bientôt le nouveau recteur à Goa, António Gomes, quittant Lisbonne à bord d'un navire galicien qui, selon la légende, aurait été sauvé d'un naufrage grâce à un miracle de la Sainte. Des années plus tard, António de Noronha, vice-roi de 1550 à 1554, commanda la réalisation du reliquaire d'argent dans lequel on conserve encore aujourd'hui sa vénérable tête.

Le reliquaire de Sainte Gêracine, fabriqué à Goa, conservé autrefois dans la cathédrale de Goa et que l'on ne connaît qu'en photographie, présente en haut relief les figures de Sainte Ursule couronnée, un drapeau à la main, entourée de ses compagnes, avec derrière elles les caravelles qui les transportaient.

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

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

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH – FLUL

sixteenth century, with full gowns, jerkins, kirtles and long cartridge-pleated ruffs, which indicate that this reliquary must be later than 1580 and not the primitive one donated by António de Noronha. This represented the beginnings to the worship of this saint that would certainly have been advanced by the founding in 1552 of the Brotherhood of the Eleven Thousand Virgins, perhaps only eclipsed not only by the antagonism with which António Gomes received Francis Xavier on his return to Goa in 1549, but also by the later presence of the incorrupt body of now Saint Francis Xavier, beatified in 1619 and canonised in 1622, and then transferred from the Colégio de São Paulo to the Church of Bom Jesus in 1624 for public veneration.

Whatever the case, in accordance with the chronology of its decorative features, in conjunction with the clothing worn by the saint, a Flemish gown with a square neckline following in the fashion of a 16th century court lady, we may be certain that this very rare silver image precedes by many dozens of years the well-known, monumental sculpture, also in silver with its wooden core, depicting the 'Apostle of the Indies', dated to 1679 and in the Basílica of Bom Jesus in Old Goa.

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

*Hugo Miguel Crespo*  
*Art Historian, CH – FLUL*



## — Indo-Portuguese furniture

The classification of 'Indo-Portuguese Art' is applied to a large group of objects and artefacts that were manufactured in and originate from the former Portuguese State of India, particularly from the Malabar Coast workshops operating from Goa and Cochin, two major commercial outposts that would reach their zenith in the 16th and 17th centuries.

Soon after Vasco da Gama opened the sea route to India in 1498, the Portuguese Crown defined a clear and aggressive expansionist policy, focusing intensely on developing and securing a permanent contact with Asia, which, beyond the evangelical arguments, had a strong and undeniable commercial purpose.

Domestic furniture, as it was known in Europe, had no counterpart in early 16th century India. That fact drove the need for the new colonising elites to commission replicas or adaptations of the various typologies required, following European prototypes, which the local cabinet makers readily adapted to their traditions and decorative references.

It is therefore possible to suggest that India's role in the History of Furniture from the 16th century onwards is related to this reinterpretation and adaptation of European typologies and decorative models, which were reworked in local and exotic materials and impacted by local iconography, symbolism and decorative detail. It was this successful symbiosis that created the concept of an Indo-Portuguese style, whose production would become highly admired and desirable in the West, rapidly acquiring an allure of exotic luxury, status and good taste.

This interesting and successful miscegenation of differing cultural references can be admired in the outstanding extant pieces preserved in international museums and private collections, testifying to the creative strength of this hybrid Indo-Portuguese production throughout the Modern Age.

Some of the most relevant and admired examples of Indo-Portuguese furniture are certainly the pieces with elaborate inlaid decoration that were so attractive to 17th century taste. Usually made in teak they are often elaborately inlaid in sissoo and ebony, occasionally with plain or dyed ivory elements, and often adorned with pierced metal mounts. This inlaying technique, favoured by Indian cabinet-makers, enhances the interesting dark/light effect and is of great visual impact and aesthetic harmony.

The decorative language adopted by Indian cabinet makers in the manufacturing of these highly desirable pieces is also deeply rooted in Hindu models full of subtle contrasts of light and shade, geometric patterns, elaborate stylised floral motifs often associated to human, animal or mythological figures.

It is safe to argue that Furniture is one of the most successful chapters in the context of Indo-Portuguese Decorative Arts. In no other area was the fusion between east and west so successfully achieved. 🌿

## — Mobilier Indo-Portugais

L'« art indo-portugais » désigne les pièces fabriquées dans l'ancien Empire portugais d'Inde, essentiellement dans les ateliers de la Côte du Malabar, et en particulier à Goa et à Cochin qui faisaient souvent office d'entrepôts à la croisée de plusieurs routes. Ce style connu son apogée aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. À partir de 1498, la couronne portugaise mit en place une politique d'expansion qui établissait un contact permanent avec l'Asie. Au-delà du dessein de christianisation – l'une des mesures proclamées pour justifier l'expansion –, les intérêts commerciaux demeuraient de première importance.

La fabrication du mobilier domestique, tel qu'on le conçoit en Europe, n'était pas traditionnelle en Inde avant le XVI<sup>e</sup> siècle, ce qui incita les colonisateurs à se munir de prototypes européens adaptés à leur mode de vie. Ces modèles furent par la suite copiés par les autochtones, se destinant à la fois au marché local et à l'exportation.

C'est ainsi que le rôle de l'Inde dans l'histoire du mobilier consista, en grande partie, à transformer et à adapter des typologies et des morphologies occidentales, tout en leur conférant un caractère local. Cette singularité se manifesta dans le choix des matériaux, ainsi que dans l'iconographie, le symbolisme, la densité et les détails décoratifs, donnant naissance au genre de meubles appelé « indo-européens », fortement admirés et convoités en Occident. La fascination et l'attraction suscitées par ce style au XVII<sup>e</sup> siècle lui conféra le statut de mobilier de luxe – des pièces résultant d'un remarquable croisement de cultures qui coexistaient paisiblement et avec élégance dans un même meuble.

En témoignent les exemplaires de mobilier liturgique et civil exposés dans certains musées et collections particulières, qui attestent de la force créative de la production luso-indienne à l'Époque Moderne.

Signalons la magnifique décoration de marqueterie qui leur confère brillance et éclat, en parfait accord avec le goût européen. Le plus souvent, ils sont constitués d'une structure en bois de teck décorée d'incrustations d'ébène et de sesham, voire d'ivoire naturel ou teinté, et sont garnis de ferrures découpées en métal doré. La technique de marqueterie soulignée par l'effet de clair-obscur dote les pièces d'un grand équilibre esthétique, donnant l'illusion de volume et de richesse ornementale. Ce langage décoratif, plein de contrastes d'ombre et de lumière, est clairement d'influence hindoue. Il se décline en découpages géométriques, en motifs végétaux stylisés et composites, auxquels se mêlent figures humaines, animales et mythologiques.

Le mobilier constitue, sans aucun doute, l'un des plus brillants chapitres de l'art indo-portugais. Il semblerait en effet qu'en aucun autre domaine l'Orient et l'Occident n'aient fusionné de façon aussi homogène. 🇵🇹



**026. CABINET ON STAND**

Teak, ebony, sissoo, ivory and gilt copper  
 Portuguese Indian State Northern Province (Thane?)  
 Late 16th century  
 Dim.: 82,0 × 45,7 × 36,0 cm  
 F1126

*Provenance: private collection, Lisbon*

Ebony veneered parallelepiped teak cabinet on stand, richly decorated in exotic timbers marquetry and natural and green died ivory fixed by small ivory pins. The copper mounts and other hardware are mercury gilt.

The cabinet front, composed of six drawers, simulating nine, are arranged over three identical tiers framed by ivory filleting adorned by lines of regularly spaced convex headed copper tacks.

The ebony veneered drawer fronts, framed by double ivory fillets, are filled by stylised symmetrical vegetal elements in white and green died ivory, encircling the elegantly cut and pierced lock escutcheon.

On the cabinet top and sides the decorative compositions are centred by a large field of juxtaposed cubes of alternating colour faces in white, green and brown, framed by a border of symmetrical eight petalled flowers, interspersed with parallel ivory pins. This central panel is encased in a wide band of exuberant vegetal elements, identical to those adorning the front of the cabinet, terminating in a second border of eight petalled rosettes, highlighted by double filleting and protected by cut and pierced gilt copper corner pieces.

The cabinet stand, of two drawers on its upper section and a large open compartment or shelf at mid-height, is elegantly designed with arched front and sides framed by *alfiz*, an Islamic architectonic ornament consisting of a mould rectangular frame enclosing the outward side of an arch, decorated by vegetal elements encased by bands of corolla.

The stand legs and feet are defined by *nāgini*, Hindu deities connected to water, depicted with women's torsos — touching their own breasts in an allusion to fertility, and a coiled snake tail in place of legs. In this instance they are also represented with an *ajna*, a third eye between the eyebrows that alludes to their intuitive capacities. The figures stand on rectangular plinths.

In the history of Indo-Portuguese art, marquetry decorated furniture has been allocated to four main production centres: Goa, Cochin, the Portuguese Indian State Northern

**026. CABINET**

Teck, ébène, sesham, ivoire et cuivre doré  
 Province du Nord de l'État portugais de l'Inde (Thane?)  
 Fin du XVI<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 82,0 × 45,7 × 36,0 cm  
 F1126

*Provenance : collection privée, Lisbonne*

Meuble composé de deux parties : le caisson ou cabinet proprement dit et le piètement qui le soutient. La structure est en teck bordée d'ébène, décorée en marqueterie de grande somptuosité et richesse décorative. En sesham, bois exotiques et ivoire de couleur naturelle ou teintée de vert la marqueterie est fixée par des épingles de cuivre qui viennent rehausser la beauté et la finesse de l'ornementation. Les ferrures, quant à elles, sont en cuivre doré au mercure (amalgame d'or et de mercure).

Le cabinet, de forme parallélépipédique, comporte une structure à six tiroirs, qui en simulent neuf autres, répartis en trois rangées, séparés par des encadrements en filets d'ivoire et animés par des têtes de clous en cuivre doré, placées à intervalles réguliers.

La face des tiroirs a un fond en ébène et est délimitée par un encadrement en double filet d'ivoire. Elle est entièrement décorée d'éléments phytomorphes, d'une symétrie complexe, composée de fleurs et de feuilles stylisées en bois exotiques, en ivoire de couleur naturelle ou teintée de vert, qui viennent encadrer la platine de la serrure en cuivre doré, découpé et dentelé.

Sur la partie supérieure et sur les côtés, des rectangles remplis de cubes échiquetés juxtaposés accrochent le regard grâce à un subtil jeu de couleurs alternées de leur faces respectives, en blanc, vert et marron. Ce motif central géométrique est encadré sur chaque panneau par une bande de fleurs à huit pétales, piquées de chevilles d'ivoire de couleur naturelle. Ces parallélogrammes sont entourés d'éléments végétaux, identiques à ceux qui composent la partie avant du cabinet. Ils se terminent par une rangée de rosettes juxtaposées mises en évidence par un double filet. Les angles sont protégés par des cornières de cuivre doré découpé et dentelé.

Le piètement sur lequel repose le cabinet est constitué d'un alignement de deux tiroirs soutenus sur le devant et sur les côtés par des arcs en plein cintre surmontés d'un *alfiz* – cadre rectangulaire fréquemment utilisé dans l'architecture islamique – décoré d'éléments végétaux et entouré d'une corolle





Province and Sindh in Northern India (present day Pakistan), the latter of Mughal influence, an Empire whose main artistic and cultural achievements emerge at the end of the 16th century with Emperor Akbar the Great (r. 1556–1605) and mainly with Shah Jahan (r. 1628–1658) and Aurangzeb (r. 1658–1707).

It is historically known that from the mid-16th century, the Portuguese were importing marquetry pieces of furniture to decorate the domestic interiors of wealthy courtiers and merchants houses. Most certainly these pieces originated from the Portuguese Indian State Northern Province from such cities as Chaul, Bassein, Diu and Thane (close to Mumbai), where various cabinet making workshops, known for the quality and detail of inlaid decorative details, had established themselves. In a recently published cargo manifest, compiled by the Portuguese Indian State treasurer Manuel Leitão in 1559, detailing the contents of the Portuguese ship *Garça* there is effectively a listing for 'a new marquetry writing cabinet on stand made in Thane'<sup>1</sup>. Other references to the Northern Province are rather common along the 17th century, namely the following description by Friar João dos Santos (1560–1622) in *Ethiopia Orientale Vária História de Cousas Notáveis do Oriente*, 'by this Chaul river, up from our part of the city, about half a league away, there is the village of our Muslim neighbours, called Upper Chaul. In it live other pagans, mostly merchants and craftsmen, particularly textile weavers, marquetry cabinets and campaign bed makers and of other pieces' clearly specifying that the workshops were located in an Hindu village close the city of Chaul.<sup>2</sup>

Cabinets were such popular typologies in aristocratic and wealthy merchant homes that in the inventory for the widow of Garcia de Melo Torres there are listed as having come from India in between 1583–1592 and 1605–1614, 'a teak cabinet embellished in ebony and ivory marquetry...' and 'another Indian cabinet of green and white marquetry...'<sup>3</sup> Additionally, in 1635, António Bocarro (1594–1642), official chronicler and keeper of Goa's Archives, reports that in Thane were made '... excellent writing boxes, cabinets and tables, with ebony and ivory marquetry, more lasting than any others from this part of the state...'<sup>4</sup>.

On the subject of some inlaid furniture pieces known as 'from Goa', and considering the absence of clear references to such productions, several doubts remain as to their truly Goan origin. The only certainty is that, beyond the religious nature of some pieces, undoubtedly of Goan manufacture for their large dimensions or commissioned for specific locations, there were

s'ouvrant sur un vaste compartiment. Les montants latéraux et les pieds sont formés par des nagini sculptées – divinités féminines de la mythologie hindoue liées à l'élément « eau » – portant sur le front des ajna, ou « troisième œil entre les sourcils », destinées à se souvenir de la capacité intuitive. Le corps présente un buste féminin dont les mains viennent se reposer sur la poitrine – symbole de fertilité – et se termine en queue de serpent enroulée. Ces figures hybrides reposent sur un piédestal de section quadrangulaire.

Dans l'historiographie de l'art indo-portugais, le mobilier en marqueterie a été attribué à quatre grands centres ou zones de production: Goa, Cochim, la Province du Nord de l'État portugais de l'Inde, et l'Inde du Nord ou Pakistan (Sindh) d'influence moghole – un empire dont les réalisations artistiques et culturelles émergent à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, avec l'empereur Akbar (1556–1605), et plus sensiblement durant les règnes de Shâh Jahân (1628–1658) et de Aurangzeb (1685–1705).

Nous savons que à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle arrivèrent au royaume du Portugal des meubles en marqueterie qui ornaient les maisons des nobles et des riches marchands portugais. Ces meubles provenaient de la Province du Nord de l'État Portugais de l'Inde où des ateliers avaient été établis dans des villes telles que Chaul, Fort de Bassein, Diu et Thane (près de Bombay). Ils sont très reconnaissables à une décoration extrêmement précieuse et faite d'incrustations. Dans un inventaire de 1559, récemment divulgué, contenant la liste des pièces expédiées à Goa sur le navire *Garça*, réalisé par Manuel Leitão, trésorier de l'État portugais de l'Inde à Goa, il est fait mention d' « un grand écritoire neuf, sur pied, en marqueterie, fabriqué à Thane ».<sup>1</sup> Les références à la production de la Province du Nord se sont prolongées jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs documents en témoignent, notamment chez Frei João dos Santos (1560–1622) dans *Ethiopia Orientale Vária História de Cousas Notáveis do Oriente*, [Éthiopie orientale – Diverses histoires de choses notables sur l'Orient], qui nous apprend que « sur la rivière Chaul, au-dessus de cette partie de notre ville, à une demie lieue, se trouve le village des Maures, nos voisins, que l'on appelle, Chaul du Haut. Nombre de païens y vivent, presque tous des marchands et des artisans de divers métiers, travaillant en particulier les couvertures de toutes sortes, les écritoires en marqueterie, les lits et beaucoup d'autres choses... » , soulignant ainsi que les ateliers étaient situés dans un village hindou, à quelques kilomètres de la ville de Chaul.<sup>2</sup>

also other pieces made in that territory in some considerable numbers, which were inlaid in timbers of various shades, forming geometric patterns with ivory detailing, known as 'diaprés', whose production can be confidently dated to the 17th century.

The shape of this rare cabinet, influenced by European prototypes, suggests a Portuguese order to Thane, a city that, as we have seen, was exporting as early as 1559. Of clear Persian influenced decoration, usual in Mughal pieces and in those produced in the Portuguese State of India Northern Province, with some characteristics of the luxurious decorative grammars from the Sultanates of the Deccan, particularly Bijapur and Ahmednagar, both resulting from the political disintegration of the Sultanate of Bahmani (1347 – 1518), a well-known bastion of Persian culture in the Indian sub-continent before the 16th century.<sup>5</sup>

The rarity of this cabinet is defined by its perfect proportions, the exceptional quality of manufacture and the highly sophisticated decoration, all adapted to its reduced scale, which suggests a piece of furniture made specifically for use on a platform (*estrado*), a domestic raised area, retained in Portugal from the long Islamic presence, where women sat or kneeled. This possibility is reinforced by the plain, undecorated back surface that would have been placed against a wall.

For all its characteristics this small cabinet, dated to the late 16th century, is one of the most important examples of Thane's inlaid furniture production. 🌟

Les cabinets étaient si populaires dans les maisons nobles et bourgeoises que, dans la lettre de succession de la veuve de Garcia de Melo Torres, ils sont répertoriés comme venant de l'Inde entre 1583 et 1592 et 1605 – 1614: «... un cabinet en teck orné d'ébène du Mozambique et marqueté d'ivoire...» et «...un autre cabinet d'Inde marqueté de vert et blanc...».<sup>3</sup> Également en 1635, António Bocarro (1594 – 1642), chroniqueur officiel et gardien de la Torre do Tombo [les archives] de Goa, nous apprend qu'à Thane, dans les alentours de Bombay, sont fabriqués «...[d'] excellents écri-toires, cabinets et buffets marquetés en ébène du Mozambique et en ivoire, beaucoup plus solides que dans n'importe quelle autre partie de cet État...».<sup>4</sup>

En ce qui concerne les meubles décorés d'incrustations, dits "de Goa", il existe des doutes quant à leur lieu de fabrication en raison de l'absence de références explicites concernant cette production. La seule certitude est que – en plus des pièces de nature religieuse dont celles destinées aux sacristies, sans aucun doute produites à Goa car étant de grandes dimensions et commandées pour un lieu bien précis – étaient expédiées, en quantité non négligeables, des pièces à décoration incrustée utilisant des bois de couleurs et de tons divers, formant des motifs géométriques, appelés diaprés, utilisant ponctuellement l'ivoire, et dont la production appartient déjà au XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>5</sup>

La forme de ce meuble, rare et précieux, influencée par des prototypes européens, indique une commande portugaise, produite à Thane, centre connu depuis 1559, comme mentionné précédemment.

L'ornementation est d'influence perse, dont les caractéristiques décoratives se retrouvent également dans les meubles d'influence moghol ainsi que dans ceux fabriqués dans les territoires de la Province du Nord de l'État portugais de l'Inde. La décoration riche et somptueuse est typique des sultanats islamiques du Deccan, en particulier de Bijapur et d'Ahmadnagar, résultant de l'effondrement politique du sultanat de Bahmani (1347 – 1518), l'un des bastions de la culture persane sur le continent indien avant le début du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>5</sup>

La rareté du modèle est due à la rigueur des proportions, à la haute qualité d'exécution et à sa décoration précieuse, ici adaptée à un format plus réduit qui renvoi au meuble d'estrade, d'usage féminin, courant depuis plusieurs siècles dans les pays d'influence islamique, comme le Portugal.

Ainsi on peut affirmer que ce petit cabinet, de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, est l'un des plus importants exemples documentés de cette production originaire de Thane. 🌟

---

<sup>1</sup> See/Voir: PINTO, Pedro, *Um olhar sobre a decoração do efêmero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino; o Inventário dos bens do Vice-Rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do Vice-Rei D. Jerónimo*, 2008, p. 244/245; CRESPO, Hugo Miguel, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 71 – 72; CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, p. 150.

<sup>2</sup> See/Voir: DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Porto, V.O.C. Antiguidades, 2002, p. 40.

<sup>3</sup> See/Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo, Vol. III*, Porto, Lello & Irmão, 1990, p. 143.

<sup>4</sup> See/Voir: DIAS, Pedro, *O Contador das Cenas Familiares*, Porto, V.O.C. Antiguidades 2002, pp. 57 e 58.

<sup>5</sup> See/Voir: CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, p. 149.



**027. WRITING TABLE**

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

*Provenance: M.H.R. collection, Lisbon*

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

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

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

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

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

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

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

**027. TABLE-BUREAU**

Teck, sesham, ébène et ivoire  
 Indo-portugais, XVII<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 79,0 × 100,0 × 65,0 cm  
 A420

*Provenance : collection M.H.R., Lisbonne*

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

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

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

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

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

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





**028. CHAIR**

Ebony, bone and cotton  
Northern India or Sindh, 17th century  
Dim.: 124,0 × 58,0 × 50,0 cm  
A498

*Provenance: private collection, Lisbon*

An ebony chair inlaid with bone and a set with a woven vegetal fibres seat.

Featuring front and rear vertical uprights, slightly tilted back, wide front panel, footstool and set on side rails, this chair follows a European (Iberian) prototype, that of a state chair or chair with back, the use of which was reserved for the king, members of the court and high ranking clergymen, and royal officers in the service or in representation of the king.

Simple in their construction and easily disassembled, these Indian versions made from exotic and highly resistant woods in northern India (ebony and, more rarely, Indian rosewood, sometimes combined with teak), feature bone inlays in their decoration, with floral patterns on the triangular-shaped cresting of the back, and geometric friezes on the uprights of the back, with turned round finials, as can be seen in the present one.

The easiness with which it is assembled and disassembled through a system of bolts, allowed for its easy transport between the various domains of the Portuguese crown, both on the East African coast and in India, a versatility that explains its adoption in different contexts. Closely related to courtly ritual ceremonial, chairs were essential instruments for the representation of power, both in the realm and in the territories overseas, being object of diplomatic gifts since the early years of the so-called Portuguese Expansion, such as the chair, set with crimson velvet upholstery, given by Vasco da Gama in 1502 to the king of Malindi in present-day Kenya.

The scarcity of chairs in India — imported from Europe since the early years of the sixteenth century —, a land where furniture, while not totally unknown was ill-favoured in comparison to textiles, for example, led to the local production of exotic wood versions decorated according to local repertoires, of which the present is a good testimony, along with examples in teak, with their backs and front panels often carved and set with canework seats, produced in Goa.

Referred to in some of the literature as Indo-Afro-Portuguese, such chairs were in fact made exclusively in

**028. CHAISE**

Ébène, os et coton  
Nord de l'Inde ou Sind, XVII<sup>e</sup> siècle  
Dim. : 124,0 × 58,0 × 50,0 cm  
A498

*Provenance : collection privée, Lisbonne*

Chaise du XVII<sup>e</sup> siècle en ébène, avec incrustations en os et tressage en fibres végétales.

Présentant des montants avant et arrière droits, un dossier haut légèrement incliné vers l'arrière, un large sommet frontal (ou fronton), un repose-pieds et deux patins latéraux pour base, cette chaise suit le prototype européen (ibérique) de la chaise d'État ou à bras, dont l'usage était réservé au roi, aux membres de la cour et au haut clergé, ainsi qu'aux officiers royaux au service ou en représentation du roi.

À la construction simple et facilement démontable, cette version originaire du Nord de l'Inde, fabriquée en bois exotiques et résistants (en ébène et également, mais plus rarement, en sesham parfois associé à du teck), est ornée d'une décoration incrustée en os dessinant des motifs floraux au sommet triangulaire du dossier et des frises géométriques sur les montants du dossier terminés par une boule tournée.

La facilité avec laquelle on la monte et démonte, grâce à un système de chevilles, permettait de la transporter aisément entre les divers territoires de la couronne portugaise, aussi bien sur la côte orientale africaine qu'en Inde — une versatilité qui explique son utilisation dans différents contextes.

Intimement liées à la cérémonie courtoise, ces chaises à bras constituaient d'incontournables éléments de la représentation du pouvoir, tant dans le royaume que sur les territoires d'outre-mer. Elles faisaient l'objet de présents diplomatiques depuis les premières années de l'expansion maritime — comme c'est le cas d'une chaise à bras tapissée de velours carmin offerte au roi de Mélinde (ou Malindi, dans l'actuel Kenya) par Vasco de Gama en 1502.

La rareté des chaises en Inde — depuis le début importées d'Europe sur ce territoire où le mobilier était considéré tout à fait secondaire face aux textiles — a donné jour à une production locale de variantes en bois exotiques décorées selon les repertoires autochtones dont notre exemplaire témoigne, tout comme les ouvrages en teck à dossiers et frontons souvent taillés et rembourrés de paille produits à Goa.



northern India (by then under Mughal rule), as may be seen from contemporary furniture produced there with similar decoration and materials, while many have in fact survived until recent years in East Africa — namely in Lamu, in present-day Kenya and in Zanzibar, in present-day Tanzania —, probably because their use as symbols of power, used by African kings and chieftains as thrones, alongside versions made with local woods (such as African ebony, denser and darker than Indian ebony) and decorated according to local decorative repertoires.<sup>1</sup>

Alongside the Indian production, of which the present chair is a fine example, richly decorated examples, set with precious woods and ivory inlays were produced for the Mughal court, as may be seen from contemporary seventeenth-century Mughal paintings on paper, examples of which apparently have not survived.<sup>2</sup>

*Hugo Miguel Crespo*  
Art Historian, CH – FLUL

Désignées dans certains documents comme étant indo-afro-portugaises, on sait désormais qu'elles ont été exclusivement produites dans le Nord de l'Inde (alors sous domination moghole), comme le prouve la production à la même époque de boîtes-écritaires présentant une décoration et des matériaux similaires.

On trouvait encore récemment un grand nombre de ces chaises sur la côte orientale africaine – notamment à Lamu, dans l'actuel Kenya, et à Zanzibar, dans l'actuelle Tanzanie. Elles étaient sans aucun doute liées à la représentation du pouvoir puisqu'elles étaient utilisées par les rois et les dirigeants africains comme de véritables trônes. Il en existait même des versions produites dans des bois locaux (comme l'ébène africain, plus noir et plus dense que l'ébène indien) et décorées, elles aussi, de motifs issus du répertoire autochtone.<sup>1</sup>

Outre la production indienne dont témoigne notre spécimen, des variantes plus riches, ornées de bois précieux et d'ivoire, auraient été fabriquées pour la cour moghole, comme on peut le voir sur certaines miniatures mogholes du XVII<sup>e</sup> siècle, mais il semblerait qu'aucun exemplaire n'ait survécu.<sup>2</sup>

*Hugo Miguel Crespo*  
Historien d'Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> For a discussion on the Indian origin of these chairs and their African version, see: / Voir le débat sur l'origine indienne de ces chaises et leurs versions africaines, dans: DIAS, Pedro, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 199–213.

<sup>2</sup> See: / Voir: Dr. Chopra, *Furniture during Mughal days*, Proceedings of the Indian History Congress, 16, 1953, pp. 267–269.

**029. CABINET “VENTO”**

Teak, ebony, sissoo, ivory and gilt copper  
 Portuguese Indian State Northern Province,  
 Thane (?) or Mumbai (?), late 16th century  
 Dim.: 35.5 × 31.5 × 43.0 cm  
 F1122

*Provenance: private collection, Lisbon*

Parallelepiped sissoo (*Dalbergia latifolia*) and ebony (*Diospyros melanoxylon*) veneered teak (*Tectona grandis*) “vento” cabinet, inlaid in white and green died incised ivory, teak and sissoo elements, standing on flattened turned feet, with a single hinged door opening to the right.

The outer decoration, excepting the back, is composed of central rectangular sections depicting urns with wild carnations (*Dianthus caryophyllus*) of multi-coloured leaves, arranged in a fan like composition. These central cartouches are framed by wide bands of floral scrolls with *nāginī*, mythological beings with female heads and torsos and twisted double snake lower limbs, in each corner. These fantastic figures touch their breasts in an allusion to fertility.

*Nāginī* are the female version or companion of *nāga*, the “King Cobra”. In Hindu mythology, the *nāga*, male divinities, are considered nature’s spirits connected to water, protecting water springs, wells and rivers, providing rain and fertility.

From each individual *nāginī* twisted limbs, emerge continuous vegetal scrolls, with large stylised flowers marking the centre of each band. Separating the central field from the outer bands, as well as encircling the whole composition, a strip of ivory and teak quatrefoils.

When open this “vento” reveals five drawers organised over four tiers; two upper, full width drawers, and three half-width drawers below; a double height one on the left and two small ones on the right.

The vibrant decorative scheme of the drawer fronts is identical to that of the outer surfaces, with large, multi-coloured carnations and foliage scrolls ending in dragon heads.

On the inner door, an identical but full sized inlaid composition, with an urn with carnations and large stylised flowers, with the incised white ivory components highlighted in red and black pigment.

This “vento” belongs to a small group of furniture pieces, characterised by this particular type of contrasting coloured decoration and by the frieze of quatrefoil motifs, unknown in specimens of Goan origin (in ebony veneered teak with ebony

**029. CABINET « VENTÓ »**

Teck, ébène, sesham, ivoire et cuivre doré  
 Province du Nord de l’État Portugais de l’Inde,  
 Thana (?) ou Bombay (?), fin du XVI<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 35,5 × 31,5 × 43,0 cm  
 F1122

*Provenance : collection privée, Lisbonne*

Cabinet « ventó » en bois de teck (*Tectona grandis*) avec bandes en sesham (*Dalbergia latifolia*) et en ébène (*Diospyros melanoxylon*), et enrichi d’incrustations en ivoire – de couleur naturelle et teint en vert, avec décoration incisée – en teck et en sesham.

Présentant une forme parallélépipédique et reposant sur des pieds en boule aplatie, ce meuble comporte une seule porte à l’avant qui ouvre vers la droite. La décoration extérieure, à l’exception de la face arrière, s’organise en un tableau central entouré de larges bordures. On y voit un vase d’œillets communs (*Dianthus caryophyllus*) vus de profil (en forme d’éventails), dont les branches sont remplies de feuilles multicolores.

Les angles des larges bordures sont occupés par une *nāginī*, représentée par la tête et le torse d’une femme se touchant la poitrine (symbole de fertilité), se prolongeant en un double serpent enroulé.

La *nāginī* est la version féminine ou la compagne de *Nāga*, le roi des serpents. Dans la culture religieuse hindoue, les *nāgas*, puisqu’il s’agit de divinités masculines, sont considérés comme des esprits naturels en relation étroite avec l’eau : ils protègent les sources, les puits et les rivières et favorisent la pluie et la fertilité.

À partir de la queue enroulée de chacune de ces *nāginī* se développe un enroulement végétal continu. Des fleurs de plus grande dimension et plus stylisées sont représentées au centre de chaque côté de la bordure. Un fin encadrement sépare le tableau central de la large bordure et celle-ci des arêtes de l’objet : il contient des fleurs quadrilobées tour à tour en ivoire de couleur naturelle et en teck.

Ouvert, ce « ventó » présente cinq tiroirs intérieurs de dimensions différentes : deux tiroirs supérieurs occupant toute la largeur du meuble la moitié supérieure ; en dessous, trois tiroirs, dont l’un carré et plus grand du côté gauche.

La magnifique décoration du devant des tiroirs reprend celle des bordures extérieures : on y voit de larges enroulements végétaux d’œillets et de feuilles en dents de scie de plusieurs couleurs et des têtes de dragons.







and ivory inlays), which were produced in large numbers from the late 16th century onwards, as evidenced by pieces still extant in those former Portuguese India territories.<sup>1</sup>

On account of the “Persian” flavour of this type of dense inlaid decoration, most historians seem to agree on a Mughal origin for these pieces, centred in Gujarati ports as well as in Sindh, an area further to the North in present day Pakistan.<sup>2</sup> This conclusion takes into account not only the presence of Hindu elements, mythic and mythological creatures of symbolic prophylactic value, but also of a clearly Islamic decorative grammar of standard geometric patterns (checked, “diapré” or even comma shaped vegetal scrolls), or curvilinear framing strips and ogives.

However, it is likely that such objects were in fact produced in Portuguese administered territories on the Indian West Coast, formally the Portuguese Indian State Northern Province, embracing areas of Gujarat as well as of Maharashtra to the North of Goa.<sup>3</sup> Effectively the production of this type of pieces for the Portuguese market began in the mid-16th century, before the Mughal conquest of those territories in 1576, following the fall of the Sultanate of Gujarat.

The “Persian” nature of this specific decorative style must be considered as characteristic of Mughal art, fully achieved and developed, in the field of the decorative arts, in the reign of Emperor Jahangir (r.1605 – 1627), as of the sumptuous

Sur la face intérieure de la porte, une étroite bordure remplie de fleurs quadrilobées encadre une grande composition présentant un vase de fleurs identique à celui des tableaux extérieurs, avec des œillets et de grandes fleurs stylisées. Les incrustations en ivoire de couleur naturelle portent une décoration incisée, puis réhaussée avec des pigments rouges et noirs.

Ce cabinet s’inscrit dans un groupe restreint de pièces de mobilier qui se caractérise par le type de décoration incrustée aux couleurs contrastées et également par la frise de fleurs à quatre pétales découpés, un motif original que l’on ne retrouve pas sur les autres meubles produits à Goa. La fabrication de ces meubles en teck avec bandes d’ébène et incrustations d’ébène et d’ivoire contrastant sur le fond en teck démarre à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et connaît une production à grande échelle tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, comme le témoigne le mobilier existant sur place, dans cet ancien territoire de l’Inde portugaise.<sup>1</sup>

En se basant sur la nature « persane » de la décoration florale typique de cet ensemble au précieux travail de marqueterie, tous les auteurs sont tentés d’affirmer l’origine moghole de ces pièces à la décoration originale mais cohérente : elle serait centrée dans les ports du Gujarat et également à Sindh, plus au nord, dans l’actuel Pakistan, alors sous domination moghole.<sup>2</sup> Ainsi, ces ouvrages comportent à la fois des éléments hindous, à travers la figuration, même timide, d’animaux mythiques à la symbolique prophylactique, et des éléments islamiques, avec le caractère géométrique de certains motifs (en échiquier, diapré ou enroulements végétaux en virgule), les encadrements en courbes et contrecourbes, et les ogives en accolade.

Cependant, ces pièces ont très probablement été fabriquées sur les territoires occupés par les Portugais sur la côte occidentale de l’Inde, devenus la Province du Nord de l’État Portugais de l’Inde, aussi bien dans le Gujarat que dans le Maharashtra, au nord de Goa.<sup>3</sup> En effet, la production de ce type d’objets destinés au marché portugais avait débuté au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, avant la conquête moghole de ces territoires en 1576 et la chute du Sultanat du Gujarat.

Quant à la nature « persane » de la décoration, elle est tout aussi typique de l’art moghol – s’affirmant pleinement dans les arts décoratifs dans la transition vers le XVII<sup>e</sup> siècle, notamment sous le règne de l’empereur Jahangir (r. 1605 – 1627) – que de l’art somptueux et précieux produit dans les Sultanats du Dekkan, et notamment dans les royaumes d’Ahmadnagar et Bijapur qui s’étendaient à l’époque sur toute la côte occidentale du sous-continent indien, du Gujarat à Goa.<sup>4</sup> Les Sultanats du Dekkan avaient d’ailleurs été créés à la suite





and vivid art from the Deccan Sultanates of Ahmednagar and Bijapur, which occupied the whole of the Western Indian coast from Gujarat to Goa.<sup>4</sup>

These Sultanates originated politically from the collapse of the Sultanate of Bahmani (1347-1518), an Indian Subcontinent bastion of Persian Islamic culture and art centuries before the Mughal conquest, which claimed as its founding figure a mythical Persian king, Bahman's b. Esfandiār.<sup>5</sup>

Of the various 16th century Portuguese coastal enclaves that formed the Northern Province, various could claim a tradition of furniture making and textile weaving, such as Thane, today a district of Mumbai, referred in documentary evidence as a production and export centre for inlaid furniture.<sup>6</sup>

Accordingly, on departing Goa in 1559, the cargo manifest for the Portuguese ship *Garça*, lists "...a brand new inlaid writing cabinet made in Thane in which were stored a small tortoiseshell cabinet; a China case, a Ceylon crucifix with its wooden case; a gilt drinking shell, and some scales to weigh gold".<sup>7</sup>

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL

du démembrement du Sultanat de Bahmani qui, entre 1347 et 1518, se targuait d'avoir été fondé par un roi mythique persan, Bahman b. Esfandiār, et était l'un des bastions de la culture et de l'art persan et islamique du sous-continent indien, plusieurs siècles avant la fondation de l'empire moghol.<sup>5</sup>

Parmi les différents comptoirs côtiers occupés par les Portugais au long du XVI<sup>e</sup> siècle et qui formaient les Provinces du Nord, plusieurs comportaient déjà une tradition de fabrication de mobilier et de production textile : certaines des premières références documentées concernant le mobilier marqueté produit en Inde pour le marché portugais se rattachent précisément au village de Thana, qui fait actuellement partie de l'agglomération de Mumbai (Bombay).<sup>6</sup> Ainsi, dans la liste des objets mis à bord de la nef *Garça* en 1559 se trouve la description d'« une grande et nouvelle écritoire marquetée avec pieds faite à Thana, qui contenait une petite écritoire en écaille de tortue, une petite boîte de Chine, un crucifix en ivoire de Ceylan avec sa boîte en bois, un coquillage doré pour boire et des balances pour peser l'or ». <sup>7</sup>

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> On this Thane attributed production see: / Autour de cette production attribué à Thaná voir: Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 136–171, cat. no. 15.

<sup>2</sup> See: / Voir: Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013, pp. 126, 178–179, 299–301, 379, 390, 392, 404–405, 408.

<sup>3</sup> On the Portuguese Indian State Northern Province see: / Dans la province du nord de l'État indien du Portugal, voir: GOMES, Paulo Varela and ROSSA, Walter, *O primeiro território: Bombaim e os Portugueses*, in *Oceanos*, 41, 2000, pp. 210–224.

<sup>4</sup> On the art of the Deccan Sultanates see: / Sur la Province du Nord de l'État indien du Portugal voir: Navina Najat Haidar and / et Marika Sardar (eds.), *Sultans of Deccan India, 1500 – 1700. Opulence and Fantasy* (cat.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015.

<sup>5</sup> See: / Voir: ANSARI, N. H., *Bahmanid Dynasty*, in Ehsan Yarshater (ed.), *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 3:5, London – Boston, Routledge – Kegan Paul, 1989, pp. 494–499.

<sup>6</sup> On the Portuguese Thane see: / Sur la Thaná portugais voir: Sidh Losa Mendiratta, *Two Towns and a Vila, Baçaim, Chaul and Taná: The Defensive Structures of Three Indo-portuguese Settlements in the Northern Province of the Estado da India*, in Yogesh Sharma; Pius Malekandathil (eds.), *Medieval Cities in India*, New Delhi, Primus Books, 2014, pp. 805–814.

<sup>7</sup> See: / Voir: Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da India* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, pp. 71–72.

**030. TABLE WRITING CABINET**

Exotic wood, ebony, shellac, copper and gold  
 North India or Sindh, 17th century – first half  
 Dim.: 19.5 × 29.0 × 21.8 cm  
 F1131

The present table cabinet was modelled after an European prototype, portable objects which rank among the most prestigious pieces of storage furniture from the sixteenth century.

The hinged front — this cabinet lost its drop front and the drawers were brought to the front — drops down to form a surface for writing, while the many drawers, some with individual locks (on the present example, the central drawer), gave access to what was kept in the cabinet's multiple compartments, such as documents, writing implements and paper, or even jewels and other valuables.

This type of luxurious piece of furniture was prevalent in the interior furnishings of European noble and patrician households and, given its portable nature, was a basic requirement of European officials, merchants and traders living and travelling in Asia.

Small writing cabinets and boxes made in Asia with exotic and expensive materials such as tortoiseshell and ivory, or decorated with exotic wood inlays of contrasting colours, were much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection and decorative richness.

As is known by documentary evidence, namely from contemporary travel accounts, the production of this type of furniture was based in north-western India, namely the coastal regions of Gujarat and Sindh (in present-day Pakistan), which were long-standing centres of production of luxury goods, where firmly established merchant communities from the Middle East, South-East Asia and Europe lived and worked.<sup>1</sup>

Although related with contemporary Mughal productions, these objects would almost definitely not have been made in the royal workshops of Delhi, Fatehpur Sikri or Lahore as has been argued elsewhere, given that much information available regarding the artistic output of these royal (and princely) Mughal *ateliers* has survived and it does not mention cabinetmaking.<sup>2</sup>

This table cabinet, with an exotic wood structure, has all of its exterior sides painted in shellac and gold, featuring large

**030. CABINET DE TABLE**

Bois exotique, gomme-laque, or, ébène, ivoire et cuivre doré  
 Nord de l'Inde ou Sind, première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle  
 Dim. :19,5 × 29,0 × 21,8 cm  
 F1131

Ce cabinet de table – boîte-écritoire, aujourd'hui sans couvercle à rabattre et dont les tiroirs ont été avancés au niveau de leur façade – reprend un prototype européen d'objets portatifs qui s'inscrivaient parmi les plus prestigieux ouvrages du mobilier de rangement du XVI<sup>e</sup> siècle.

Leur couvercle qui se rabattait articulé par des charnières offrait une surface adaptée à l'écriture, tandis que les nombreux tiroirs, dont certains possédaient leur propre serrure (sur notre exemplaire, c'est le cas du tiroir central), pouvaient contenir divers objets : documents, outils d'écriture et papier, voire bijoux et autres objets de valeur.

Ce type de mobilier de luxe se trouvait principalement dans les demeures des familles de la noblesse et de l'aristocratie un peu partout dans l'Europe de la Renaissance. Facilement transportable, il devenait indispensable aux fonctionnaires européens, aux marchands et aux négociants qui vivaient et voyageaient sur le continent asiatique.

On fabriquait en Asie des boîtes-écrivains et des cabinets de petite taille dans des matériaux exotiques et plutôt luxueux, comme l'écaille de tortue ou l'ivoire, ainsi qu'en bois exotiques incrustés de couleurs contrastées. Ces objets étaient fortement admirés et avidement recherchés en Europe, en raison de leur forme et de leur exotisme, mais aussi en vertu de la perfection technique et de la richesse décorative dont ils faisaient preuve.

Comme en témoignent divers documents, dont font partie les relations de voyage de l'époque, la production indienne de ce type de mobilier était avant tout centrée au Nord-Ouest de l'Inde, dans les régions côtières du Gujarat et de Sind (dans l'actuel Pakistan) qui pouvaient se targuer d'une longue tradition de production de biens de luxe et où vivaient et travaillaient depuis longtemps des communautés marchandes originaires du Proche-Orient, d'Asie du Sud-Est et d'Europe.<sup>1</sup>

Bien qu'ils présentent des affinités stylistiques avec les ouvrages moghols de la même époque, ces objets n'étaient pas fabriqués dans les ateliers royaux de Delhi, Agra, Fatehpur Sikri ou Lahore, comme d'aucuns ont pu l'affirmer : en effet, parmi la vaste documentation disponible qui nous est parvenue sur





panels, with a gold ground, decorated with freely arranged flowers with some botanical rigor, bordered by narrow double borders on the edges decorated with floral scrolls in gold on contrasting black ground; the edges have ivory fillets, while the drawer gaps are in ebony with ivory fillets, the fronts of the drawers being also painted in shellac and gold with simplified vegetal compositions framed by ivory carved moulds.

The fittings include two side handles in copper on the sides of the cabinet, escutcheon and drawer pullers. The cabinet features three tiers of drawers, with a large drawer in the centre occupying the height of the lower and central tiers.

The upper tier has a single, long drawer, while the two lower tiers have two each, flanking the central drawer. The rich and exuberant shellac-painted decoration on the exterior sides (which would undoubtedly include the inner and exterior sides of the drop front) consists on the depiction of freely arranged flowering plants.

Albeit not entirely accurate as to their botanical depiction, these flowers can be identified with a sufficient degree of certainty, not only as regards the family but also as to the species.<sup>3</sup>

On one of the best preserved sides, the back, we can see, on the bottom left, the wood violet or *Viola odorata*, a flower known in Hindi as *banaphasha*, an important Indian medicinal plant that can be found in the Himalayas in northern India (in the state of Jammu and Kashmir), and widely used for colds, the flu and sore throat. On the upper left, we see the Damask rose or *Rosa x damascena*, a hybrid that results from the crossing of *R. gallica* with *R. moschata*, which, being native to Central Asia, was introduced in North India — where it is known in Hindi as *gūlab* — via Iran, and much appreciated not only for its powerful perfume, but also for its medicinal properties (anti-bacterial, antioxidant, antitussive, etc.), used to produce essential oil (perfume) and rose water.<sup>4</sup> At the bottom centre we see the *Tulipa ingens* with its red petals and black central spot, native to Central Asia. In the upper centre, we see the *Oenothera biennis*, much used in traditional Indian medicine as antitussive. On the bottom right, we see the *Ipomoea indica* (or *Convolvulus indica*), a flower that can be found in abundance in hill stations in North India, such as Nainital in Uttarakhand, and Mussoorie in the state of Uttaranchal. Finally, on the upper right, we see a dog rose or *Rosa canina*, native to Pakistan and the state of Kashmir.

On the top, the composition and arrangement of the flowering species is similar to that of the back (as would be also the case of the drop front), with what appears to be a

la production artistique des ateliers impériaux (ou princiers) moghols, on ne trouve aucune mention de pièces de menuiserie.<sup>2</sup>

Ce cabinet de table, à la structure en bois exotique, présente des faces extérieures intégralement décorées de peintures à la gomme-laque et or. Les larges panneaux à fond doré sont ornés de fleurs disposées librement mais dénotant une certaine rigueur botanique; ils sont encadrés près des arêtes par des doubles bordures composées d'enroulements végétaux d'or contrastant sur fond noir. Les arêtes sont agrémentées d'un filet d'ivoire. La face avant des tiroirs est, elle aussi, peinte à la gomme-laque et or, formant des compositions végétales plus simples, encadrées par une frise d'ivoire en relief.

Ce meuble comporte trois rangées de tiroirs: un grand tiroir central occupe toute la hauteur des rangées inférieure et du milieu; la rangée supérieure est formée d'un tiroir unique, tandis que les autres ont chacune deux tiroirs, placés de part et d'autre du tiroir central.

Les ferrures incluent les deux poignées en cuivre sur les faces latérales, celles des tiroirs ainsi que les entrées de serrure.

La riche et exubérante décoration peinte à la gomme-laque sur les faces extérieures (qui très probablement recouvrirait également les deux faces du couvercle à rabattre) consiste en la représentation de plantes fleuries librement disposées.

Bien que leurs caractéristiques botaniques ne soient pas tout à fait exactes, on parvient à identifier avec un degré élevé de certitude non seulement la famille mais aussi l'espèce à laquelle appartiennent ces fleurs.<sup>3</sup>

L'une des faces les mieux préservées, celle de l'arrière du meuble, présente en bas à gauche une violette odorante (*Viola odorata*); connue en hindi sous l'appellation «banaphasha», il s'agit d'une importante plante médicinale indienne que l'on trouve dans l'Himalaya, au nord de l'Inde (dans l'État du Jammu-et-Cachemire), largement utilisée pour soigner rhumes, gripes et maux de gorge. Au-dessus, on reconnaît le rosier de Damas ou *Rosa x damascena*, un rosier hybride qui provient du croisement entre *Rosa gallica* et *Rosa moschata*; originaire d'Asie centrale, il fut introduit dans le Nord de l'Inde – où on l'appelle «gūlab» en Hindi – via l'Iran, et est fortement apprécié pour son puissant parfum et également pour ses propriétés médicinales (antibactériennes, antioxydantes, antitussives, etc.), donnant lieu à une huile essentielle et à de l'eau de rose.<sup>4</sup> En bas au milieu, la *Tulipa ingens*, avec ses pétales rouges et sa tache noire centrale, originaire d'Asie centrale et, au-dessus, l'*Oenothera biennis*, très employée en médecine traditionnelle indienne comme antitussif. En bas à droite, une *Ipomoea indica* (ou *Convolvulus indica*), fleur qui se trouve en abondance dans

canine rose on the left, *Rosa x damascena* on the upper right, *Tulipa ingens* on the centre flanked by carnations or *Dianthus caryophyllus* left and right, and Iranian poppies or *Papaver bracteatum* on the bottom right, a very abundant flower in Kashmiri gardens. Similar to the opium poppy or *Papaver somniferum* with which opium is produced, the alkaloid thebaine, used as a stimulant, is extracted from *P. bracteatum*.<sup>5</sup> This same flower, exuberantly arranged in branches occupying the entire surface of the field, is found on the sides of the cabinet.

The presence of so many species of medicinal use in the composition of this rare and important piece of furniture should be emphasised, its decoration reflecting not only knowledge of the botanical species by the artists (who must have observed them in nature and not through printed sources), but serving also as testimony to the Mughal provincial production of pieces of furniture according to the new courtly style known as ‘floral style’, a style created and developed in the first half of the seventeenth century.

In fact, the taste for realistic and scientific depiction of botanical species in this period stems from Jahangir's famous visit to Kashmir in 1620, when the Mughal emperor commissioned Mansur, the chief court painter to depict in painting the flowers of the region that so fascinated him.<sup>6</sup>

The ‘floral style’ that followed, largely influenced by illustrated botanical works published in Europe during the same period, became one of the most important decorative languages of Mughal art, with repercussions on the art of textiles, precious metalwork, painting (on paper, or on wall).<sup>7</sup>

The present piece of furniture belongs to a rare group of pieces of which the decoration is painted in shellac highlighted in gold and which has been attributed to Gujarat. On the use of shellac (or other vegetal resins), a material not to be mistaken with real lacquer, Edward Terry, chaplain to Sir Thomas Roes, king James's I (r. 1603 – 1625) ambassador to the court of emperor Jahangir, wrote in 1616 that: *They paint staves, or bedsteads, chests of boxes, fruit dishes, or large chargers, extremely near, which when they be not inlaid, as before, they cover the wood, first being handsomely turned, with a thick gum, then put their paint on, most artificially made of liquid silver, or gold, or other lively colours, which they use, and after make it much more beautiful with a very clear varnish put upon it.*<sup>8</sup>

Of this group some writing cabinets (*ventós*) with floral decoration on the exterior sides survive — such as one recently showcased in an exhibition at the Museu Nacional de Arte Antiga, where it is on permanent loan from the Reboledo

les villes des montagnes du Nord de l'Inde, comme à Nainital et à Mussoorie dans l'État de l'Uttarakhand, et au-dessus une *Rosa canina*, originaire du Pakistan et du Cachemire.

Sur la face supérieure, la composition et la disposition des fleurs est similaire, avec *Rosa canina* en haut à gauche, *Rosa x damascena* en haut à droite, *Tulipa ingens* au centre, entourée d'œillets ou *Dianthus caryophyllus* et de pavots iraniens ou *Papaver bracteatum* en bas à droite, espèce très courante dans les jardins du Cachemire. De même que l'on produit de l'opium à partir du pavot somnifère ou *Papaver somniferum*, du *Papaver bracteatum* on extrait l'alkaloïde thébaine, employé comme stimulant.<sup>5</sup> On retrouve cette même fleur sur les faces latérales, en d'exubérants bouquets occupant toute la surface du champ.

Il convient de souligner la présence de tant d'espèces à l'usage médicinal dans la composition de cette rare et importante pièce de mobilier. Sa décoration est non seulement le reflet de la connaissance des artistes en matière de botanique (ils auront observé ces différentes espèces dans la nature et non sur des modèles gravés), mais également le témoin d'une production provinciale moghole d'ouvrages dans le nouveau goût de la cour, le « style floral », créé et développé pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Ce goût de l'époque pour la représentation réaliste et scientifique d'espèces botaniques s'explique par la célèbre visite au Cachemire de Jahangir (r. 1605 – 1627) en 1620, à l'occasion de laquelle l'empereur moghol chargea Mansur, le principal peintre de la cour, de reproduire en peinture les fleurs de cette région qui l'avaient tant fasciné.<sup>6</sup> Le « style floral » qui en advint, en grande partie influencé par les ouvrages de botanique illustrés publiés en Europe à la même période, devint l'un des langages décoratifs les plus importants de l'art moghol, marquant textiles, orfèvrerie et peinture (sur papier et murale).<sup>7</sup>

La présente pièce de mobilier appartient à un rare groupe d'objets dont la décoration est peinte à la gomme-laque enrichie d'or et dont on attribue la production au Gujarat. Sur la technique de peinture à la gomme-laque (ou avec d'autres résines végétales), qu'il ne faut pas confondre avec la véritable laque, citons le témoignage en 1616 d'Edward Terry, chapelain de Sir Thomas Roe, ambassadeur du roi James I (r. 1603 – 1625) à la cour de l'empereur moghol Jahangir : *Ils peignent des traverses et des structures de lit, des cabinets, des plateaux et des grands plats, très bien peints ; quand ils ne sont pas marquetés (comme les précédents), ils recouvrent le bois (préalablement bien tourné) d'une gomme, sur laquelle ils peignent ensuite avec des teintures artificielles faites à partir d'argent, d'or et d'autres couleurs*





Madeira family<sup>9</sup> — and some few writing boxes of variable dimensions, of which one important example survives in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. IS.142-1982.<sup>10</sup> On this piece, which also misses the original drop front, the exterior sides are decorated with a religious scene, *The Annunciation*, and hunting scenes also featuring European characters dressed in the courtly attire of the early seventeenth century, depicted in a clear Mughal style reminiscent of paintings on paper which is here made with shellac probably in the context of a provincial court in Gujarat or maybe a centre in the north given not only the botanical species depicted, but also the survival of this shellac painting tradition in Srinagar in the present state of Jammu and Kashmir with similar floral decorative repertoire.<sup>11</sup> 🌸

*Hugo Miguel Crespo*  
Art Historian, CH – FLUL

*vives ; puis, ils le rendent encore plus beau en y apposant une couche de vernis incolore.*<sup>8</sup>

De ce groupe nous sont parvenus quelques cabinets dits « ventô » présentant une décoration florale sur leurs faces extérieures, comme celui qui fut récemment exposé au Museu de Arte Artiga à Lisbonne (où il se trouve en dépôt, propriété de la famille Reboredo Madeira<sup>9</sup>), ainsi que quelques rares boîtes-écritaires, de différentes tailles, dont subsiste un exemplaire important au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. n.º IS.142-1982).<sup>10</sup> Les faces extérieures de ce dernier objet, qui a également perdu son couvercle à rabattre original, sont décorées d'une scène religieuse, l'Annonciation, et de scènes de chasse contenant des figures européennes habillées selon la mode courtisane du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette représentation est clairement inspirée de la tradition moghole de peinture sur papier transposée à la gomme-laque ; l'ambiance serait celle de la cour provinciale du Gujarat, ou peut-être plus au nord comme semblent l'indiquer les espèces botaniques, hypothèse renforcée par l'existence d'une pratique décorative à Srinagar, dans l'actuel État du Jammu-et-Cachemire, présentant un répertoire décoratif floral similaire.<sup>11</sup> 🌸

*Hugo Miguel Crespo*  
Historien d'Art, CH – FLUL



<sup>1</sup> See: / Voir: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, p. 18; Pedro Dias, *Mobiliário Indo-Português*, Moreira de Cónegos, Imaginalis, 2013.

<sup>2</sup> For the first thesis, see: / Pour la première interprétation, voir: Pedro Moura Carvalho, *What Happened to the Mughal Furniture? The Role of the Imperial Workshops, the Decorative Motifs Used, and the Influence of Western Models*, *Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World*, 2004, pp. 79–94; and for the second / et, pour la seconde, Manuel Castilho (éd.), *Na Rota do Oriente. Objectos para o estudo da arte luso-oriental. The Eastern Route. Objects for the study of Portuguese-Oriental art* (cat.), Lisbon, Manuel Castilho Antiguidades, 1999.

<sup>3</sup> I wish to thank Luísa Borralho and Mário Fortes all their help in identifying the botanical species. / Je tiens à remercier Luísa Borralho et Mário Fortes pour leur aide apportée à l'identification botanique des espèces.

<sup>4</sup> See: / Voir: D. Brandis, *The Garden Roses of India*, *Nature*, 36, 1887, pp. 509–510.

<sup>5</sup> See: / Voir: N. Sharghi, *Papaver bracteatum Lindl., a Highly Rich Source of Thebaine*, *Nature*, 213, 1967, p. 1244.

<sup>6</sup> See: / Voir: Robert Skelton, *A Decorative Motif in Mughal Art*, in Pratapaditya Pal (éd.), *Aspects of Indian Art. Papers Presented in a Symposium at the Los Angeles County Museum of Art*, October 1970, Leiden, E. J. Brill, 1972, pp. 147–152, réf. p. 151.

<sup>7</sup> See: / Voir: Anand Krishna, *A Brief Survey of the Evolution of Floral Decorative Design in the Early Mughal Period and its Relevance to the Early Patkas*, in M. L. Nigam (éd.), *Decorative Arts of India*, Hyderabad, Salar Jung Museum, 1987, pp. 12–31; Stephan Markel, *The Use of Flora and Fauna Imagery in Mughal Decorative Arts*, in Som Prakash Verma (éd.), *Flora and Fauna in Mughal Art*, Mumbai, Marg Publications, 1999, pp. 25–35; Daniel Walker, *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era* (cat.) Londres, Thames and Hudson, 1998.

<sup>8</sup> See: / Voir: Edward Terry, *A Voyage to East-India [...]*, Londres, Printed for J. Wilkie [...], 1777, p. 128.

<sup>9</sup> See: / Voir: Annemarie Jordan Gschwend, K.J.P Lowe (éd.), *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento. The Global City. Lisbon in the Renaissance* (cat.), Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, pp. 176–177, cat. n.º 62.

<sup>10</sup> See: / Voir: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 25–27, cat. n.º 6.

<sup>11</sup> On this tradition of medieval origin, see: / Sur cette tradition d'origine médiévale, voir: Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, Londres, V&A Publications, 2002, pp. 112–113, cat. n.º 48.

## — CEYLON

# Sinhalese-Portuguese ivories

Sino-Portuguese relations had their origins in the trade and commerce of private Portuguese merchants, along the coastal regions of Asia and in the geographically strategic ports such as Malacca, Canton and Fujian, in the early part of the 16th century during the Ming Dynasty (1368–1644). These relations flourished with the establishment of the Portuguese in Macau in 1544, which facilitated the easy access to continental China. Alongside the trade and commerce, missionaries, especially the Jesuits, dedicated themselves to the spiritual conquest of China resulting in closer contacts with the local communities and ultimately an introduction to the Court of Peking.

In the 16th century, during the Ming Dynasty, China had become the center of the dialogue of artistic cultures and religious syncretism, between Christianity and the two principal religions, the Buddhism and Taoism. The confluence of the streams of dialogue and artistry combined techniques, styles and themes with the availability of a diversity of precious materials, where the crafting of small portable pieces in ivory, a skill that had reached its apex with the carvings of Chinese deities was used for producing equally fine pieces for the Christian faith, principally from workshops in Fujian province.

The brilliance of these ivory pieces created by indigenous craftsmen, is exemplified by the fact they managed to subtly imbue these works with a Chinese flavour while working in the style the commissioning missionaries required, essentially one drawn from European statuary and engravings yet paying respect to the extant representations of sacred Chinese subjects. Examples of this affinity between Buddhist and

Christian imagery are the ivory sculptures of the Virgin and Child that have strong parallels with the Chinese goddess Guanyin, commonly depicted as a maternal figure holding a child in her lap, helping to integrate Christian ideology into the Sino-Portuguese iconography, devoted to the Virgin Mary.

It was the habit of the European missionaries to use visual aids, through art, to explain the Holy Scriptures, to question the Catechism through imagery and to convert the heathen by selecting iconic statuary to best serve these aims. It was through this that the representations of Virgin Mary and the Baby Jesus, Salvator Mundi, who according to Matteu Ricci, functioned as “the standards of the mission to disseminate Christianity throughout the New World”, the testimony to this being the pictures Ricci presented to the Emperor Wanli in 1601, depicting the Virgin and the Baby Jesus. 🍷

## — CEYLAN

# Ivoires Cinghalo-Portugais

Les relations sino-portugaises s'établirent au début du XVI<sup>e</sup> siècle avec le commerce des marchands privés portugais dans les régions côtières d'Asie, dans des ports à la localisation stratégique tels que Malacca, Canton ou dans la province de Fujian, durant la dynastie Ming (1368–1644). Ces relations connurent un grand essor avec l'établissement des Portugais à Macao (1554), qui facilita l'accès à la Chine continentale. En même temps, les missionnaires – et notamment les Jésuites – se consacraient à la conquête spirituelle de la Chine, se rapprochant ainsi des communautés locales et ayant même réussi à s'installer à la cour de Pékin.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la Chine Ming devint le théâtre d'un dialogue interculturel et artistique marqué par le syncrétisme religieux entre le Christianisme et les principales religions, le Bouddhisme et le Taoïsme. Ces chemins d'échanges et de confluence artistique associaient les techniques, les styles et les thèmes, tout en utilisant des matériaux divers. Le travail de la taille des sculptures en ivoire de petites dimensions, transportables, qui concernait une bonne partie de la production des divinités chinoises, fut parallèlement mis au service du culte chrétien, dont les pièces étaient en grande majorité fabriquées dans les ateliers de la province de Fujian.

L'excellence des sculpteurs d'ivoire locaux se perçoit dans la manière dont ils parvenaient à imprégner d'un subtil style chinois des pièces qui correspondaient, pour la plupart, à des reproductions de modèles européens – gravures et objets – qui servaient de références aux commandes des missionnaires chrétiens. Les pièces obtenues semblaient en effet avoir absorbé

les modèles de représentations de la mystique chinoise. Ce contexte d'affinité entre images chrétiennes et bouddhistes est parfaitement illustré par les sculptures en ivoire de la Vierge à l'Enfant, substituant la déesse Guanyin – une représentation de la maternité, tenant l'enfant dans ses bras, qui inaugure l'iconographie sino-portugaise consacrée à la Vierge Marie.

Les missionnaires européens avaient coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme. Pour atteindre leur but, ils choisissaient les modèles iconographiques les plus adaptés. Outre la Vierge Marie, la représentation de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* servit aussi d'étendard du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les *Nouveaux Mondes*, comme en témoignent les peintures que le missionnaire jésuite Matteo Ricci lui-même apporta à l'Empereur Wanli en 1601 : deux images de la Vierge et une du Christ *Salvator Mundi*. 🌟



**031. PIETÀ**

Ivory

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

Dim.: 9,0 × 11,0 cm

F1042

*Provenance: M.H.R. collection, Lisbon*

Rare mid and low relief ivory plaque of superb sculptural quality. It depicts the Christian theme of the Pietà (*Pietà*), centered on the body of Christ, supported by the Virgin Mary and flanked by two angels. The Virgin leans to the right, cradling the twisted body of her Son and supporting him in her arms.

The figures are depicted in a precise and detailed manner following canons of Sinhalese-Portuguese imagery: hair carved out in delicate grooved locks curling at the tips, tapered faces, almond-shaped eyes, fine, slightly hooked noses and tight nostrils, fine closed lips. The hands figure well-shaped long spindle-like fingers, specific to Ceylonese sculpture.

The long tunic worn by the Virgin Mary is wrapped in a cloak of delicate folds lightly wrinkled along the edging, reinforcing the virtuosity of the craftsmen. Christ's lion is tied on the left while the two angels, with delicate feathered wings, wear gold-edged round collared tunics.

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

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

In this case it is possible that this plaque was specifically commissioned with a catechizing purpose in mind. For their didactic qualities these pieces were fundamental in the spreading of Christian doctrine throughout the whole of Asia, often being part of larger compositions within small oratories or altarpieces.

**031. PIETÀ**

Ivoire

Cinghalo-portugais, fin du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle

Dim. : 9,0 × 11,0 cm

F1042

*Provenance : collection M.H.R., Lisbonne*

Rare plaque d'ivoire taillée en moyen et bas-relief, révélant un admirable travail de sculpture représentant la Pietà (« Piété »), poignant thème iconographique chrétien. Le centre est occupé par le corps du Christ, soutenu par la Vierge Marie et encadré par deux anges. La Vierge a le buste incliné vers la droite et enserre le corps en torsion de Jésus sur ses genoux ; sa main gauche est posée sur le bras inerte du Rédempteur, tandis que la droite soutient son corps affaissé.

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

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

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

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

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

Grâce à leur dimension réduite, ces plaques comportaient l'avantage d'être facilement transportables et étaient donc fondamentales aux missions chrétiennes dans toute l'Asie en



vertu de leur composante didactique. Elles faisaient parfois partie de petits oratoires, voire même de retables.

Les modèles dont elles s'inspiraient étaient, le plus souvent, des gravures qui circulaient à l'époque dans tout le monde oriental. Cette diffusion permit le développement diversifié des différents styles artistiques, donnant lieu à une fusion d'influences : les formes artistiques occidentales s'adaptèrent aux techniques, aux matériaux et aux sources d'inspiration des artisans asiatiques. La réalisation de cette plaque dénote ainsi l'influence d'un modèle pictural européen de style Renaissance ou maniériste.

**032. BABY JESUS 'SALVATOR MUNDI'**

Ivory

Sinhalese-Portuguese, 16th century

Height: 22.0 cm

F154

*Provenance: M.J.G. collection, Estoril*

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

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

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

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

**032. ENFANT JÉSUS «SALVATOR MUNDI»**

Ivoire

Cinghalo-portugais, XVI<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 22,0 cm

F154

*Provenance : collection M.J.G., Estoril*

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

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

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

L'Enfant Jésus *Salvator Mundi* constituait l'un des sujets préférés du monde baroque chrétien. Les exemplaires les plus anciens suivaient les modèles de sculptures flamandes de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle ou de gravures de la même époque, telles que, par exemple, celles des frères Wierix représentant Jésus à différents moments de sa vie. Ces images arrivèrent en Inde et à Ceylan où, s'inspirant de la culture locale, elles adoptèrent l'iconographie rattachée à Krishna ou Bouddha.







**033. ST JOHN THE BAPTIST**

Carved ivory

Sinhalese-Portuguese, 16th century – second half

Height: 25.0 cm

F1140

A devotional statuette depicting St John the Baptist, finely carved by a Sinhalese artist certainly under Portuguese commission, either for private devotion by the sixteenth-century newly converted Sinhalese elite or as an instrument of missionary work carried out on the island since the mid-1500s. Unique from an iconographic point of view, this statuette of St John the Baptist, with a meditative gaze, is truly exceptional — as it is usually the case for the individualized and unique works that were produced in this initial period of Portuguese presence on the island — albeit some important losses which, however, do not distract from the superior carving quality, which may be seen from the expressiveness of the face, the care in the representation of anatomical details, such as the hair, beard and ears, or the level of detail in the robes (brims, buttons, etc).

With long hair fall over his back and shoulders, and a long split beard, the saint wears a tunic — girded with a cord — that covers him to the knees, its lower brim being the only part made from curly fleece (attribute of the saint), having over the tunic a mantle that wraps the saint as if it was a *dupatta*, a mantle which in the Indian subcontinent is synonymous with modesty. While the arm and left hand, set against the boy, hold the attributes of the saint, the mystical lamb upon the Holy book — now partially lost — the right hand, also lost, would probably point to the attributes. The figure rests on a square stepped base, now partially lost and reminiscent of Hindu and Buddhist devotional statuettes produced in the island.

Stemming from an ivory carving tradition which was promptly exploited by the Portuguese, whether by missionaries keen on commissioning the images they so desperately required for the indoctrination of new converts, or even by courtly officials, the production of Catholic images in Ceylon achieved huge fame and prestige all over Asia, having been the starting point and dissemination centre for an industry that, from the island's loss to the Dutch in 1658, probably moved to Goa. On the far-reaching impact, for example, of statuettes of the Crucified Christ produced in Ceylon for the Portuguese,

**033. SAINT JEAN-BAPTISTE**

Ivoire taillé

Cinghalo-portugais, seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 25,0 cm

F1140

Sculpture dévotionnelle représentant Saint Jean-Baptiste adulte, finement taillée par un artisan cinghalais, correspondant certainement à une commande portugaise destinée soit à la dévotion privée de l'élite cinghalaise du XVI<sup>e</sup> siècle récemment convertie, soit à servir d'instrument de travail aux missionnaires actifs dans l'île à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

Rarissime du point de vue iconographique, cette figure de Saint Jean-Baptiste est incontestablement exceptionnelle — comme la plupart des ouvrages individualisés et uniques, produits au cours de cette période initiale de la présence portugaise sur l'île. Malgré la perte de quelques importants exemplaires, notre regard est invariablement attiré par la grande qualité de la taille, manifeste notamment dans l'expressivité du visage, dans le soin porté à la représentation des détails anatomiques, tels que les cheveux, la barbe ou les oreilles, ou encore dans la minutie apportée à la figuration des divers éléments vestimentaires (ourlets, boutons, etc.).

Le saint affiche un regard méditatif et porte de longs cheveux retombant sur ses épaules et son dos, ainsi qu'une longue barbe terminée en deux pointes. Il est vêtu d'une tunique, ceinte par un cordon, qui le couvre jusqu'aux genoux. On aperçoit sous la tunique les bouts de la peau de mouton bouclée (attribut de ce saint). Cet habit est doublé d'une large écharpe, comme un *dupatta*, typique du sous-continent indien où il est synonyme de modestie. Il a le bras gauche replié pour tenir ses emblèmes — l'agneau mystique couché sur le livre sacré. Quant au bras droit, aujourd'hui perdu, on peut supposer qu'il pointait probablement vers ceux-ci. La figure repose sur une base quadrangulaire divisée en registres aujourd'hui en partie disparus, qui évoque les statuettes dévotionnelles hindoues et bouddhistes produites à Ceylan.

S'appuyant sur une longue tradition de sculptures en ivoire rapidement exploitée par les Portugais, tant par les missionnaires désireux de commander des images nécessaires à l'endoctrinement des habitants récemment convertis que par les officiers de la cour, la production de l'imagerie catholique à Ceylan fut très vite renommée et teintée de prestige — devenant



we have the first-hand witness of Jan Huygen van Linschoten (1563–1611) in his *Itinerary* of 1596. While at the service of the Archbishop of Goa, Vicente Fonseca, the latter received a statuette of the Crucified Christ which Linschoten describes as having been produced in such an excellent and industrious way that his hair, beard, and face seemed as natural as if that of a living person, and so finely carved, with members so well proportioned that one would not find anything comparable in Europe. It is precisely to this naturalistic carving tradition that the present devotional statuette of St. John the Baptist belongs. 🌿

*Hugo Miguel Crespo*  
 Art Historian, CH–FLUL

le fer de lance d'une industrie qui, après la perte de l'île aux mains des Hollandais en 1658, fut déplacée à Goa.

On trouve le témoignage direct du puissant impact de l'imagerie de Ceylan chez Jan Huygen van Linschoten (1563–1611) dans son *Itinerario* de 1596, où il évoque par exemple les figures du Christ sur la Croix produites pour les Portugais. Alors qu'il était au service de Vicente da Fonseca, archevêque de Goa, celui-ci reçut l'une de ces sculptures dont l'auteur fait remarquer la qualité exceptionnelle des cheveux, de la barbe et du visage, pareils à ceux d'un être vivant, et le travail de taille si fin et les membres si bien proportionnés qu'on n'avait jamais vu rien de tel en Europe.

C'est précisément cette tradition naturaliste tout en douceur qui transparaît sur notre sculpture dévotionnelle de Saint Jean-Baptiste. 🌿

*Hugo Miguel Crespo*  
 Historien d'Art, CH–FLUL

**034. FAN HANDLES**

Ivory

Kandy, Ceylon, 17th and 18th centuries

Height: 45.0 cm and 35.0 cm

F1145+F1146

*Provenance: F1145 — J. Lico. collection**F1146 — private collection, Monaco*

These two curious fan handles from Ceylon (present-day Sri Lanka), locally known as *vaṭāpata* in Sinhala, objects used by Buddhist monks in the island for religious ceremonies and as symbol of hierarchical distinction, belong to a group of surviving objects produced in the Kandyan period (in the Kandy district) from 1590 to the English occupation in 1815–1818.

Made originally from two pieces, the handle and the finial (now lost in both examples), the fans would be fitted with a flat leaf (in the form of a inverted drop or completely circular), therefore not a folding fan like the circular fans known as *à la cocarde*, or the most common Chinese folding fans. This flat leaf, usually lined with rich red-coloured textiles (sometimes pleated over the inner structure), and in fact the whole shape of the fan, is a luxurious version of the palm fans, ritual implements of Sinhalese Buddhist monks.

While contrary to Buddhist doctrine against luxury and possession of personal property of this type and decorative wealth, the emergence of these rich ivory handles is explained by the particular devotion of the Sri Lankan elite towards reputed Buddhist masters, usually abbots of their congregations. In fact, such objects were gifted by kings and princes to venerated monks.

Turned from the solid section of an African elephant's tooth, the decoration of the two handles, set in distinct turned bands made using a lathe, is concentrated on the knot, featuring floral motifs carved with great care.

Turned and carved ivory handles are known in small numbers, some surviving in temple treasures and Buddhist monasteries in Ceylon. Larger than the present ones, mention should be made to one example (49 cm in height), with its original finial, from the eighteenth century in the collection of the Metropolitan Museum, New York, inv. no. 2010.475.9a, b, gifted to the museum by Barry and Coleene Fernando.

An example from the early seventeenth century, also with its original finial and the leaf (lined with crimson velvet, probably later in date) belongs to the collection of the Musée du Louvre, Paris, inv. no. OA 12289 and was gifted to the museum by Charles Sauvageot in 1856.

**034. MANCHES D'ÉVENTAIL**

Ivoire

Kandy, Ceylan, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle

Hauteur: 45,0 cm et 35,0 cm

F1145+F1146

*Provenance: F1145 – collection J. Lico**F1146 – collection privée, Monaco*

Ces deux intéressants manches d'éventail provenant de Ceylan (aujourd'hui Sri Lanka) furent produits dans la période Kandy (ou Candie), entre 1590 et l'occupation anglaise en 1815–1818. Connus localement sous le nom de *vaṭāpata*, en cingalais ou langue singhalaise, ces objets étaient utilisés par les moines bouddhistes de l'île pour des fonctions religieuses ou comme symbole de distinction hiérarchique.

Les deux manches ont été tournés dans la partie massive d'une défense d'éléphant d'Afrique, leur décoration, en plusieurs registres, se concentre sur le travail de la taille sculptant des motifs floraux de grande finesse.

Composé à l'origine de deux parties, le manche et l'écran, l'éventail devait avoir une feuille lisse et plate (en forme de goutte renversée ou totalement circulaire), non dépliable comme en témoignent les éventails circulaires à la *cocarde* ou les éventails chinois les plus courants. Cette feuille, généralement doublée de riches tissus aux teintes rouges (parfois plissés sur la structure interne), est une version luxueuse des éventails de feuilles de palmier, accessoire rituel des moines bouddhistes cingalais.

Bien que contraire à la doctrine bouddhiste, averse au luxe et à la possession de biens personnels luxueux et trop richement décorés, l'apparition de ces éventails d'ivoire est due au dévouement particulier de l'élite cingalaise envers des maîtres bouddhistes réputés, habituellement les abbés de leurs congrégations. De tels objets étaient offerts par des rois et des princes aux moines vénérés.

Un nombre très restreint de manches d'ivoire tournés et sculptés nous sont parvenus, ayant été conservés dans les trésors des temples bouddhistes et des monastères de Ceylan. Signalons un exemplaire plus grand que le nôtre, de 49 cm, et qui conserve l'écran d'origine, datant du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la collection du Metropolitan Museum de New York, (inv. 2010.475.9a, b,) offert au musée par Barry et Coleene Fernando; un autre, datant du début du XVII<sup>e</sup> siècle, avec l'écran et la feuille (en velours cramoisi, probablement postérieure), appartenant à la collection du Musée du Louvre



One example (55 cm in height), which has been dated to the sixteenth century, belongs to the collection Távora Sequeira Pinto, Porto, and was showcased in an exhibition on Ceylonese ivories curated by Annemarie Jordan Gschwend and Johannes Beltz in 2010 (cat. no. 25). 🍷

*Hugo Miguel Crespo*  
Art Historian, CH – FLUL

à Paris (inv. OA 12289) offert par Charles Sauvageot en 1856 ; et un dernier de 55 cm, du XVI<sup>e</sup> siècle, de la collection Távora Sequeira Pinto, Porto, présenté dans une exposition d'ivoires cingalais, organisée par Annemarie Jordan Gschwend et Johannes Beltz, en 2010 (cat. N.º 25). 🍷

*Hugo Miguel Crespo*  
Historien d'Art, CH – FLUL



**035. WRITING CASE**

Exotic timber, ivory, silk and gilt copper

Sinhalese-Portuguese, 17th century

Dim.: 10.5 × 35.0 × 13.5 cm

F1121

*Provenance: António Horta Osório collection, Lisbon*

Superb parallelepiped exotic timber and ivory writing case. Sitting on turned ivory feet, this rare piece is fully coated by finely pierced and carved ivory panels fixed to the wooden carcass by fine ivory pegs and framed by scroll engraved ivory banding characteristic of the Sinhalese repertoire.

These ivory panels, of great artistic skill and sophistication, are defined by symmetrically placed vegetal scrolls and birds, circular stylised lotus flower medallions of clear Iranian taste and star roundels, framed by a band of continuous quatrefoils, similarly to earlier Ceylon pieces made for the Portuguese court in the mid-16th century. The case is lined in green silk, probably an eastern woven taffeta.

Luxurious table cabinets, writing cases, boxes, caskets or portable jewellery cases of the present type, were used to keep and protect important documentation and small precious objects. Simple in shape, their true visual impact depended of their sumptuous decoration. Other, related objects, commissioned by the Portuguese in Ceylon, present day Sri-Lanka, had been known from the mid-1500s onwards.

Albeit with a clear European shape and function, the decorative grammar and carving style of this case are characteristic of Ceylonese luxury goods. Similar pieces, of finely carved ivory plaques applied on a teak, gilt copper or, more rarely, tortoiseshell on gilt wood carcass, can be found in public and private collections worldwide, albeit in very restrict numbers<sup>1</sup>. 🍷

**035. ÉCRITOIRE**

Bois exotique, ivoire et soie ; ferrures en cuivre doré

Cinghalo-portugais, XVII<sup>e</sup> siècle

Dim. : 10,5 × 35,0 × 13,5 cm

F1121

*Provenance : collection António Horta Osório, Lisbonne*

Écritoire en bois exotique revêtu de plaques en ivoire creusé. Présentant une forme rectangulaire, cette écritoire oblongue repose sur des pieds en ivoire tourné ; elle est entièrement recouverte de fins panneaux en ivoire creusé et délicatement taillé, fixés sur le bois au moyen d'épingles d'ivoire et complétés par de simples encadrements plats en ivoire gravé, ornés d'une frise de vagues typique du répertoire cinghalais.

La décoration centrale des plaques d'ivoire minutieusement creusées et taillées présente des entrelacs végétaux et des oiseaux disposés symétriquement, des médaillons circulaires à l'ornementation iranienne comportant des fleurs de lotus stylisées, ainsi que d'autres médaillons stellaires.

La décoration des faces est complétée par un encadrement creusé dessinant des fleurs quadrilobées juxtaposées, rappelant les premières pièces cinghalaises produites pour la cour portugaise pendant la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. L'intérieure de l'écritoire est revêtu de soie verte, probablement du taffetas de fabrication asiatique.

Ces luxueux écrivains – comme notre exemplaire –, ainsi que des cabinets, des boîtes, des coffrets ou des coffrets à bijoux portatifs du même genre, servaient à ranger et à protéger d'importants documents et de petits objets précieux. D'une construction simple, leur impact visuel dépendait de la richesse de leur décoration. Des ouvrages similaires furent produits à Ceylan (actuel Sri Lanka) sur commande portugaise à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

Tandis que leur forme et leur fonction sont européennes, les thèmes et, en particulier, le style de la taille de l'ivoire sont caractéristiques des luxueux arts cinghalais de l'époque. On trouve un très petit nombre de pièces similaires en termes de construction et de répertoire décoratif dans des collections publiques et privées<sup>1</sup>, se caractérisant par de fines plaques d'ivoire délicatement creusées et taillées, puis montée sur fond de teck, de cuivre doré ou, plus rarement, sur écaille de tortue appliquée sur une structure en bois préalablement dorée. 🍷

<sup>1</sup> See: / Voir: GSCHWEND, Annemarie Jordan, BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon. Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, p. 77, cat. no. 23, p. 120, cat. no. 51, e p. 121, cat. no. 52; and /et VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Den Haag, Waanders Uitgevers Zwolle — Gemeentemuseum, 2014, pp. 33–47.



**036. JEWELLERY BOX**

Ivory and silver  
Sinhalese-Portuguese, mid 17th century  
Dim.: 14.5 × 31.0 × 20.0 cm  
F1154

*Provenance: Sequeira Pinto collection, Oporto*

A rare and large Sinhalese box in ivory with silver mountings, with a flat top lid slightly projecting and ball-shaped turned feet.

The box is formed of four dovetailed thick ivory panels of around one cm in thickness, joined by a secret mitred dovetail, also known as full-blind dovetail joint (the outer edges meet at a 45-degree angle while hiding the dovetails internally within the joint). Two exceptionally large panels make up the lid and three form the base, assembled with half lap splice joints, held in place with ivory pins.

The presence of the ball feet informs us of the likely original function of this imposing, sumptuous piece of furniture: it is a box intended to be placed on a dais and probably used to store the precious belongings of a noble lady, objects and materials used for needlework and embroidery such as valuable silk yarn balls and gold and silver thread.<sup>1</sup>

All sides are profusely carved in low-relief with large vine scrolls and stylised lotus buds. These vine scrolls are symmetrically arranged: two on the front, back and sides, in a panel framed by a simple beaded frieze; and four on the lid, in a quadripartite panel framed by a thin beaded frieze and a larger quatrefoil band typical of Ceylonese decorative schemes.

Regardless of the quintessential Ceylonese character of this motif<sup>2</sup>, the sculptural finesse of the carving is clearly inspired in European prints and are similar to the botanical naturalism present in the best Mughal low-relief stone carving datable to the reigns of Jahangir (r. 1605 – 1627) and Shah Jahan (r. 1628 – 1658).<sup>3</sup>

The same refinement and floral decoration may be seen in the sophisticated and copious pierced, openwork silver mountings worked in repoussé and chased. These elements, conceived from the outset, with a clear contrast between the silver and the smooth, flat ivory, not only further contribute to the aesthetic unity of its decoration, but were strategically placed over the joints uniting the ivory panels that form this large casket: cusped, polylobate angle-pieces on the lid and also on the socle; bands on the lid forming a cross with a

**036. BOÎTE – COFFRET**

Ivoire et argent  
Cinghalo-portugais, milieu du XVII<sup>e</sup> siècle  
Dim. : 14,5 × 31,0 × 20,0 cm  
F1154

*Provenance : collection Sequeira Pinto, Porto*

Boîte de grande dimension en ivoire datant du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle produite à Ceylan, avec couvercle à rabattre plat, légèrement saillant et pieds en boules aplaties tournées.

Le corps de l'objet est constitué de quatre plaques épaisses d'ivoire (environ 1 cm d'épaisseur), assemblées en queue-d'aronde aveugle, dissimulant les joints à 45 degrés. Le couvercle est formé de deux plaques exceptionnelles et la base de trois, savamment assemblées par des joints d'emboîtement plats à mi-bois et fixées par des épingles d'ivoire.

Reposant sur les pieds en boule aplatie, cette imposante et somptueuse pièce de mobilier à usage féminin servait très probablement à contenir les objets précieux d'une dame de la noblesse, peut-être des outils et matériaux de couture ou de broderie, comme de précieuses bobines de fil de soie et de fil d'or et d'argent.<sup>1</sup>

Les plaques sont abondamment taillées en bas-relief et présentent une composition d'enroulements végétalistes de vrilles et boutons de fleur de lotus stylisés, disposés symétriquement : deux motifs à l'avant, à l'arrière et sur les faces latérales, encadrés par une simple frise perlée ; quatre sur le couvercle, avec bordure en fine frise perlée et bande de fleurs à quatre pétales, ornement typiquement cinghalais.

Bien que l'on puisse considérer ce motif floral comme typiquement cinghalais<sup>2</sup>, le traitement sculptural de l'ivoire, travaillé jusqu'à mi-épaisseur environ des plaques, est clairement inspiré d'ouvrages gravés européens. De même, on peut qualifier d'occidental le dynamisme de la sculpture en fin relief qui, de certaine manière, évoque également le naturalisme botanique des magnifiques bas-reliefs en pierre que l'on fabriquait à la cour moghole des empereurs Jahangir (r. 1605 – 1627) et Shah Jahan (r. 1628 – 1658).<sup>3</sup>

On observe une décoration florale tout aussi raffinée sur les très nombreuses montures, hautement sophistiquées, en argent creusé, repoussé et ciselé, dont la conception est simultanée à celle de la boîte. Elles contribuent non seulement à l'unité esthétique de la décoration, mais également à son élégance à travers leur placement stratégique sur les joints des diverses plaques d'ivoire du coffret.







lozenge at the centre (reminiscent of a European-style female coat of arms) dividing the carved composition in quarters, projecting towards the edge and covering the joints; corner uprights covering the edges of the box; and long, projecting hinges with polylobate pierced finials, seen on the back and on the inside of the lid, reminiscent of medieval and Islamic models.

The mountings also comprise the turned-like side handles, exceptional for their weight, and the lock (double, spring lock), with the escutcheon in the shape of a coat of arms flanked by four large hemispherical silver nails and an extraordinary key, possibly slightly later and European in origin, decorated with pierced, openwork floral elements.

The quality of the carving is similar to the best examples produced in Ceylon for the Portuguese market (approximately until 1658), namely to the veneered boxes and cabinets (with a wooden structure covered by tortoiseshell plaques, gilded copper or even mirror mica), covered with thin pierced, openwork ivory carved plaques — see the small table cabinet with doors from the Ashmolean Museum of Art, Oxford (inv. no. EA1976.6) dated to the first half of the 17th century.<sup>4</sup>

The main difference lies in the material used, given that the present box, in its opulence, uses thick, large ivory plaques similar in construction and material to the early caskets made in the Ceylonese imperial city in the mid-16th century, before the carving techniques in very high-relief were lost.<sup>5</sup>

One of the best examples of this veneered, openwork pieces of furniture, similar to the present one and following the same shape, decoration (although less refined) and identical silver mountings, is dated to the second half of the 17th century and belongs to the Rijksmuseum, Amsterdam, inv. no. BK-1971-30.<sup>6</sup>

The superior quality of the carving of the present box contrasts with similar ivory and ebony examples datable to the second half of the 17th century and commissioned by the Dutch. Although similar in their floral decoration, they are distinct in their execution and scale of the motifs,

C'est le cas des cornières polylobées du couvercle, reprises à la base, et des bandes décoratives qu'il arbore, partant d'un losange central comme pour figurer d'étranges armoiries féminines. Elles divisent ainsi le couvercle en une composition écartelée qui se prolonge sur son épaisseur et recouvre l'assemblage des deux plaques qui le composent — éléments également repris sur la base. Signalons également les cornières qui recouvrent les arêtes de la boîte, ainsi que les charnières qui se terminent en un médaillon polylobé et creusé, évoquant des modèles médiévaux européens et islamiques.

Les ferrures incluent aussi les poignées massives des faces latérales, forgées et travaillées à la lime comme par une opération de tournage, et la serrure (double, à ressort), avec entrée en forme d'écusson flanqué de quatre larges clous demi-sphériques, ainsi qu'une extraordinaire clé ornée d'éléments floraux stylisés, creusés, possiblement d'origine européenne.

La qualité de la taille est en tout comparable à celle des meilleures pièces produites à Ceylan à l'époque du marché portugais (jusqu'à environ 1658), notamment celles comportant une structure en bois de teck avec bandes en écaille de tortue ou en cuivre doré (voire même en feuilles de muscovite) et intégralement recouvertes de fines plaques d'ivoire creusé et taillé. Parmi celles-ci, citons le petit cabinet à deux portes de l'Ashmolean Museum of Art, à Oxford (inv. n.° EA1976.6), qui affiche des marques typiques de l'art et du goût cinghalais et que l'on peut dater de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>4</sup>

La différence principale entre ces pièces et la nôtre réside dans l'extraordinaire épaisseur des plaques de notre boîte, traduisant opulence et libéralité. Elle rappelle les premiers coffrets produits à la cour impériale cinghalaise au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque la tradition de la sculpture en moyen et haut-relief ne s'était pas encore perdue.<sup>5</sup>

L'un des exemplaires de cette production à bandes et fines plaques d'ivoire creusé qui se rapproche le plus du nôtre est une boîte de la même forme et présentant une décoration similaire, mais beaucoup moins raffinée, ainsi que des montures identiques — notamment en ce qui concerne les clous



which became larger towards the end of the century. These are mainly caskets and cabinets, but also pipe cases, such as the ones in the Victoria and Albert Museum, London, inv. no. W147–1928, and the Asian Civilisations Museum, Singapore.<sup>7</sup>

Its large dimensions, the artistic level of the ivory carving and silver mountings, and above all the fact that it was built using very thick African ivory panels, make the present box a *unicum* for its rarity and a *tour de force* on account of the technical and artistic quality that distinguishes it from all other known pieces of this rare production. 🍷

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH–FLUL

de la serrure –, datée de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et conservée au Rijksmuseum, à Amsterdam (inv. n.° BK-1971-30).<sup>6</sup>

Ainsi, la finesse de la décoration taillée de notre boîte contraste avec celle des pièces similaires, en ivoire mais aussi en ébène, réalisées durant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle pour le marché hollandais : malgré un répertoire floral voisin, ces objets diffèrent dans l'exécution et également dans la taille des motifs qui augmente progressivement jusqu'à la fin du siècle. Parmi ceux-ci, on trouve des coffrets et des cabinets, mais aussi des étuis à pipe, comme ceux conservés, par exemple, au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. n.° W147-1928), et au Asian Civilisations Museum, à Singapour.<sup>7</sup>

Ses dimensions généreuses, la qualité du travail sculpté de l'ivoire, les ferrures en argent et surtout le recours aux plaques épaisses d'ivoire africain font donc de cette boîte un *unicum* à la qualité technique et artistique extraordinaire, qui se détache au sein de cette rare production d'objets. 🍷

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH–FLUL

<sup>1</sup> Published by: / Publié par : CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 202–211, cat. no. 18.

<sup>2</sup> See: / Voir: COOMARASWAMY, Ananda K., *Mediaeval Sinhalese Art*, New Dheli, Munsharam Manoharlal, 1956.

<sup>3</sup> See: / Voir: MICHELL, George, *The Majesty of Mughal Decoration. The Art and Architecture of Islamic India*, London, Thames and Hudson, 2007.

<sup>4</sup> See: / Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, pp. 38–39; and GSCHWEND, Annemarie Jordan, BELTZ, Johannes (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, pp. 120–121, cat. no. 51–52.

<sup>5</sup> See: / Voir: FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3 (Índia e Japão), Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, maxime pp. 77–91; JAFFER, Amin, SCHWABE, Melanie Anne, *A group of sixteenth-century caskets from Ceylon*, Apollo, 149.445, 1999, pp. 3–14; GSCHWEND, Annemarie Jordan, Johannes Beltz (eds.), *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507–1578)* (cat.), Zürich, Museum Rietberg, 2010, maxime cat. no. 12, 18–19, 21–23, 50–52.

<sup>6</sup> See: / Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 38.

<sup>7</sup> See: / Voir: VEENENDAAL, Jan, *Asian Art and Dutch Taste*, Zwolle, The Hague, Gemeentemuseum, 2014, p. 31 and p. 47; Amin Jaffer, *Luxury Goods from India. The Art of the Cabinet-Maker*, London, V&A Publications, 2002, pp. 50–51, cat. no. 18; Alan Chong et al., *Devotion and Desire. Cross-cultural art in Asia. New Acquisitions*, Singapore, Asian Civilisations Museum, 2013, p. 131, cat. no. 143.

**037. BABY JESUS 'SALVATOR MUNDI'**

Polychrome ivory

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

Height: 37.0 cm

F873

*Provenance: A.C.C. collection, Oporto*

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

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

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

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

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

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

**037. ENFANT JÉSUS « SALVATOR MUNDI »**

Ivoire et polychromie

Cinghalo-portugais, fin du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 37,0 cm

F873

*Provenance : collection A.C.C., Porto*

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

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

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

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

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

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

Cette composition est entièrement supportée par un socle en forme de colonnette, récurrent dans les arts cinghalais. La base est quadrangulaire et le fût exhibe une tête de chérubin d'une qualité sculpturale équivalente au reste de la pièce et dénotant un réalisme étonnant, typique du XVI<sup>e</sup> siècle.

Au-delà de toutes ces caractéristiques spécifiques aux productions cinghalaises, cette pièce présente également d'autres signes distinctifs qui confirment sa provenance, tels que la position surélevée de la représentation, d'un maniérisme rare que l'on ne trouve que dans ces ouvrages datant de la fin



The Portuguese presence in Ceylon lasted for 150 years (1505–1658), and had a considerable impact both on cultural and religious levels. This common interaction encouraged the manufacture of large numbers of ivory votive figures, essential tools for the process of propagation of the Christian faith throughout the Orient.

The theme of the Baby Jesus *Salvator Mundi* remained a favourite throughout the Baroque. More archaic models adhere to Flemish prototypes from the first half of the 16th century divulged by the Portuguese in India and Ceylon, which will be repeated until the Counter-Reformation movement introduces a revised and more conservative and conventional paradigm.

du XVI<sup>e</sup> siècle. Inversement, la production de Goa de la même époque se rattachait encore à des formes plastiques moins élaborées, d'aspect plus archaïque. 🌟

La présence portugaise à Ceylan dura environ 150 ans (1505–1658) et son influence culturelle et religieuse y fut marquante. Cette période donna naissance à une série d'images votives et religieuses, fruits de l'intense processus d'évangélisation mené essentiellement par les Jésuites. Son rôle fut déterminant dans la production d'œuvres en ivoire, que les missionnaires utilisaient pour illustrer et diffuser la mystique transcendante du christianisme.

L'Enfant Jésus *Salvator Mundi* constituait l'un des sujets préférés du monde baroque chrétien. Les exemplaires les plus anciens suivaient les modèles de sculptures flamandes de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, emmenés en Inde et à Ceylan par les Portugais. Fidèles à l'héritage flamand, ces pièces sont dénudées, excepté celles datées de la Contre-Réforme, comme les figures arborant les symboles de la Passion.



038. SAINT ANTHONY

Ivory

Sinhalese-Portuguese, 17th century

Height: 17.0 cm

F733

*Provenance: P. Carvalho collection, Lisbon*

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

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

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

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

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

038. SAINT ANTOINE

Ivoire

Cinghalo-portugais, XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 17,0 cm

F733

*Provenance : collection P. Carvalho, Lisbonne*

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

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

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

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

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



039. JESUS CHRIST

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

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

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

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

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

Less relevant, the Portuguese impact in China was geographically restricted to small areas of influence surrounding each one of the various trading factories established along the coast. Highly skilled artists, the Southern

039. JÉSUS-CHRIST

Ivoire  
Cinghalo-portugais  
Fin du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle  
Hauteur : 67,0 cm  
F853

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

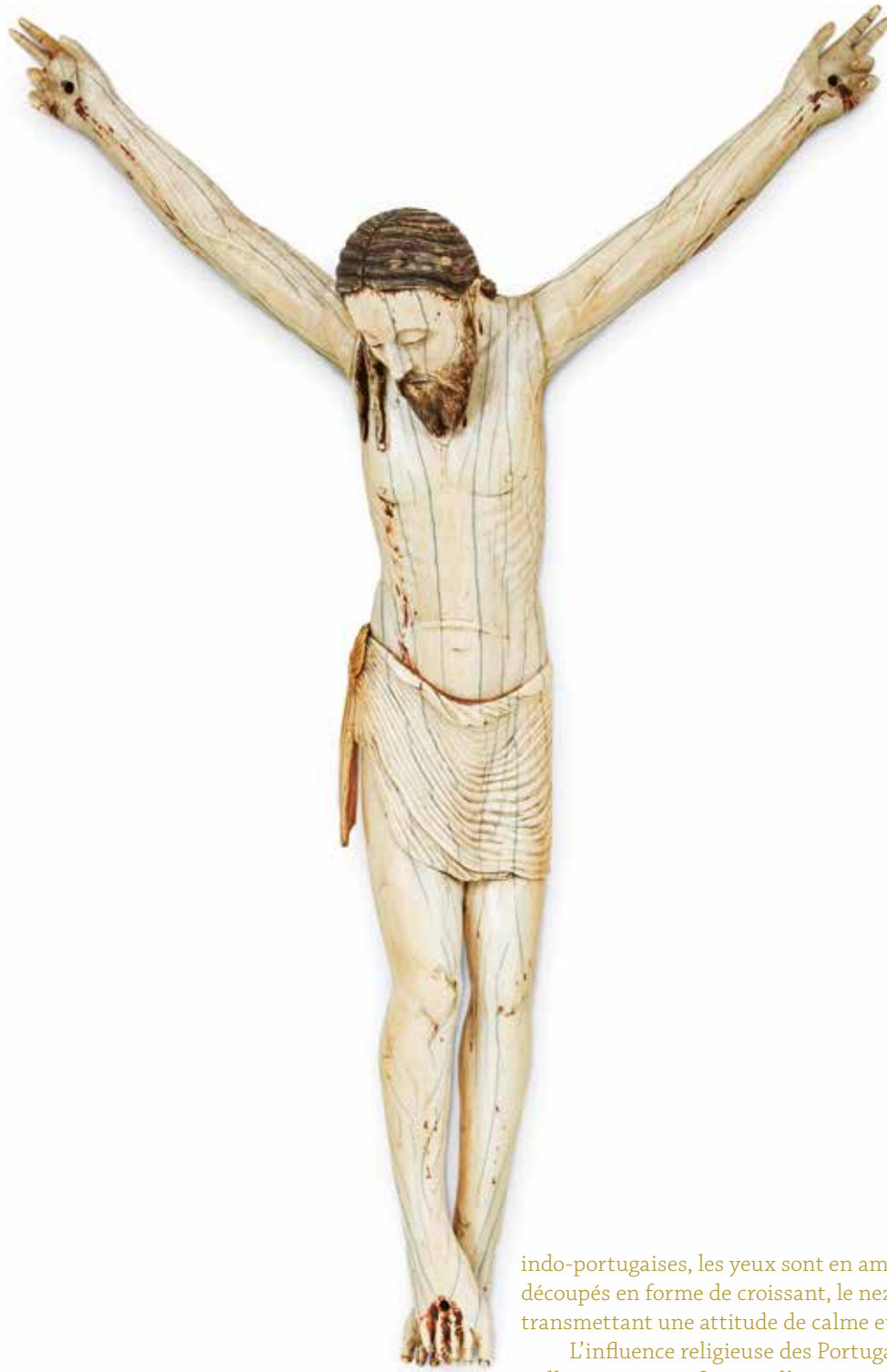
La figure est revêtue d'un beau et simple perizonium, aux fins plis parallèles, dont les caractéristiques plastiques sont typiques des ivoires de Ceylan.

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

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

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





Chinese produced high quality ivory pieces, drawing from their own aesthetic and artistic references and spirituality, following typically local conventional details such as semi-open mouths and large almond-shaped eyes.

indo-portugaises, les yeux sont en amande, les sourcils découpés en forme de croissant, le nez fin, la bouche petite, transmettant une attitude de calme et de méditation.

L'influence religieuse des Portugais en Chine fut, quant à elle, moins significative: l'action missionnaire ne se limita qu'à une petite zone d'influence autour de chaque comptoir établi le long de la côte chinoise. Artistes habiles, les Chinois du Sud produisirent des pièces de grande qualité, présentant des caractéristiques propres qui se traduisaient souvent en des visages très expressifs, dotés de spiritualité et de mysticisme. La physionomie et l'expression de notre exemplaire sont ainsi nettement chinoises, avec sa bouche entrouverte et ses grands yeux allongés en amande – une minutie et une délicatesse du détail typiques de l'art chinois.



## — THAILAND (SIAM)

The relationship between Portugal and Thailand, the kingdom of Siam, grew from 1511, with the conquest of Malacca by Afonso de Albuquerque, a territory previously held by a vassal of the Siam king. By courtesy, the Viceroy of India sent the Emissary Duarte Fernandes to the Siamese capital Ayutthaya, where he was very well received. Not only there was no opposition to the conquest, but also the Ruler send a diplomatic envoy to help solidify the relationship.

The King of Siam gave a parcel of land of his capital to the Portuguese, giving rise to a Luso-Siamese community, who had freedom for their religious practice and exemption from certain commercial taxes. This area is known as *Bang Portuguet*, or the Portuguese Quarter of Ayutthaya.

Thailand is a country with a long history and has never been colonized, either by the Portuguese or any other European country. The Thai people has always maintained firm friendship and strong commercial and diplomatic relations with Portugal.

There still exists many testimonies to the influences Portugal left behind in Thailand, in all sorts of different areas, and notably in the language and food. Portugal is famous for its 'Doces Conventuais', traditional sweet delicacies originating from the monasteries and convents, and they have their equivalent in Thailand. 'Fios de ovos' is known in Thai as *Foi Thong* as well as several other similar dainties found in both lands. Some Thai words with Portuguese roots are *sala* (room), *sabu* (*sabão* – soap), *mát-sa-yi*, (mesquite – mosque), *café*, *chá*, (coffee, tea), amongst others.

The Thai or Siam People originate in Southwestern China. Expelled from their lands in the 12th century they settled in the Indochina Peninsula adopting Buddhism as their religion, albeit one with strong Hindu influences brought in by Indian travelers and settlers in the region.

After the conquest of Galle in the Southwestern tip of the Island of Ceylon in 1505, and of Goa in western India in 1510 the Portuguese landed in Malacca, whose Sultan was a vassal to the King of Siam. In 1511 the Portuguese government in Goa

negotiated an agreement with Siam allowing the establishment of permanent trading outposts in that territory which would give the Catholic Church an enclave from which to spread its faith in the whole of the Far East.

Those early missionaries relied heavily upon visual imagery, mainly through a myriad of artistic portable objects, to divulge and interpret the sacred scriptures and the Christian iconography in an attempt to overcome language and cultural barriers, while attempting to develop common cultural and religious dialogue, which would eventually result in a new, but unintentional hybrid artistic language.

The humanist and introspective theme of the Good Shepherd finds strong parallels in the figure of Buddha, adapted to various local aesthetics throughout the reach of his cult since his earliest representations in Northwest India, where depictions of the reclining Jesus, in a pose allusive to Buddha or Shiva, are also well identified.

The iconography of the Good Shepherd, revealing the innocence and purity of the Child, reappears in European art at the time of the Counter-Reformation, and in a particularly evidenced manner in India in the 17th and 18th centuries as a way of conveying to Buddhists and Hindus the encompassing remit of the Christian faith in Its openness and acceptance for conversions. 🙏

## — THAÏLANDE (SIAM)

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

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

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

Les vestiges de l'influence portugaise sur ce territoire sont très nombreux. On les vérifie dans plusieurs domaines, aussi variés que la pâtisserie – certains desserts conventuels portugais ont leur correspondant national en Thaïlande, comme les traditionnels *fios de ovos*, « fils d'œufs », devenus *Foi Thong* – ou encore la langue – certains mots thaïlandais sont d'origine portugaise, comme par exemple *sala* (« pièce », « salon »), *sabu* (qui vient de *sabão*, « savon »), *Mât-sa-yí* (mesquita, « mosquée »), *pao* (pão, « pain »), *café*, *chá* (« thé »).

Le peuple Thaïs ou Tai Siam est originaire du Sud-Ouest de la Chine. Expulsé du territoire au XII<sup>e</sup> siècle, il s'installa dans la péninsule d'Indochine et adopta la religion bouddhiste, avec des influences significatives de l'hindouisme qui leur arrivaient par les voyageurs indiens.

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

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

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

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

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

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

La figure douce du Bon Pasteur, révélant la pureté de l'enfance, ressurgit dans l'art européen pendant la Contre-Réforme et, avec un élan particulier, en Inde aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : les ordres religieux souhaitaient montrer aux Hindous et aux Bouddhistes qu'ils étaient tous d'importantes brebis de l'Église, une Église militante qui agissait en convertissant et en baptisant les indigènes dans le monde entier. 🌟

**040. SAINT MARY MAGDALENE**

Ivory

Luso-Siamese, Ayutthaya Period, 17th century

Length: 13,5 cm

F1107

*Provenance: private collection, Monaco*

Elegant ivory depiction of Mary Magdalene, produced in a 17th century Luso-Siamese workshop.

Bare breasted and reclining on her right arm, the contemplative Magdalene holds a skull on her right hand. The carefully detailed face is depicted with protruding, slightly excavated eyeballs, fleshy and perfectly designed lips, wide and prominent nose and delicate chin. The long, delicately defined head of hair, of wavy locks curling at the tips, falls naturalistically down her back, in a characteristic Siamese formality.

The elongated body is wrapped in long, copious and stylised drapery, accentuating the left leg folded over the right, in a sensual, seductive posture. The hands, of well-defined anatomy, are accurately and competently represented in the action they supposedly perform.

The technical and formal characteristics of this small sculpture, have clear similarities to the reclining Baby Jesus the Good Shepherd images, of identical Siamese production, which have been researched by Pedro Dias, Art Historian who has noted their similarities to the Ayutthaya reclining Buddha. More recently, the historian Hugo Miguel Crespo has proposed that rather an Agnus Dei, the mythical Lamb of God, the animal represented in these Good Shepherd reclining images is in fact an endemic species — a wild pig or Thai wild boar (*sus scrofa jubatus*), therefore reinforcing the Siamese origin of these figures.

The iconographic characteristics of the image here described suggest identical origin. Its clearly amalgamated character, drawn from Christian history and printed iconography widely circulated in the Far-East from the 16th century, define a devotional sculpture perfectly integrated in Ayutthaya culture and art.

The figure is represented as the penitent Magdalene — the converted sinner, publicly absolved by Christ Himself — that withdrew into a cave, living as an ascetic focused on repentance and reflexion, renouncing all material and earthly goods, her modesty solely protected by her own long hair. Her attribute,

**040. MARIE-MADELEINE**

Ivoire

Luso-thaïlandais, période Ayutthaya, XVII<sup>e</sup> siècle

Longueur : 13,5 cm

F1107

*Provenance : collection monegasque*

Magnifique et élégante sculpture en ivoire de Marie-Madeleine, provenant d'ateliers luso-thaïlandais du XVII<sup>e</sup> siècle.

La sainte, allongée sur le côté droit et arborant un torse dénudé, appuie la tête sur sa main droite dont le poignet est orné d'un bracelet. Sa main gauche enserme un crâne, qu'elle contemple le visage incliné. Ses yeux sont globuleux et légèrement enfoncés, ses lèvres sont charnues et bien dessinées, son nez est large, saillant et finement taillé et son menton, petit. Ses cheveux longs, quelque peu ondulés, lui retombent dans le dos ; à l'avant, les mèches se terminent par de larges boucles prononcées. Toutes ces particularités formelles semblent indiquer une fabrication localisée à Siam.

Son corps est partiellement recouvert d'un long habit formé d'un drapé schématique accentuant sa jambe gauche repliée sur la droite, en une position sensuelle et séduisante. Le traitement des mains est soigné : les doigts sont bien délimités et réalistes, en accord avec le geste.

Les caractéristiques techniques et formelles de cette pièce présentent de grandes similitudes avec celles des Enfants Jésus Bons Pasteurs de Siam, qui ont fait l'objet d'une étude de l'historien Pedro Dias et dont il a souligné la ressemblance avec le Bouddha couché d'Ayutthaya. Plus récemment, Hugo Miguel Crespo a identifié sur l'une de ces images une espèce endémique – le cochon sauvage ou sanglier de Thaïlande (*sus scrofa jubatus*) – remplaçant l'*Agnus Dei*, qui semble confirmer l'origine thaïlandaise de ces ouvrages.

Les particularités iconographiques de la sainte renforcent cette hypothèse. Ses traits typiques mêlés à l'histoire chrétienne représentée sur les gravures européennes ayant servi de modèle à ces images et circulant dans la région indiquent que nous sommes en présence d'une image dévotionnelle parfaitement intégrée dans la culture et l'art de Siam de la période Ayutthaya.

Marie-Madeleine est figurée dans son état de pénitente ou de repentante : après l'absolution publique de ses péchés par Jésus Christ, elle se retira dans une grotte où elle mena une vie d'ascète, occupée à la repentance et à la réflexion et renonçant



the skull, alluding to the death and resurrection of Christ. Very unusual is the bracelet on her right wrist, which might be an allusion to her previous mundane life.

This small sculpture can most certainly, be defined by its exceptional plastic qualities. The deep meaning of this ivory piece, breathing from various cross cultural symbolic attributes enliven by the direct syncretism's inherited from Indo and Sino-Portuguese arts, well known in the Kingdom of Siam, has generated an artistic formula that characterises, in its entirety, the 17th century Luso-Siamese art production. 🌺

à tous biens matériels. Et pour tous vêtements, Dieu la vêtit de ses cheveux. Comme attribut, elle est ici dotée d'un crâne qui l'associe à la mort et à la Passion du Christ. Par ailleurs, la représentation du bracelet à son poignet droit évoque la période mondaine de sa vie.

La présente sculpture en ivoire se caractérise par une remarquable qualité plastique. Elle possède une symbolique plurielle, obtenue à travers l'expérience du contact direct avec l'art indo et sino-portugais dont elle est l'héritière. Ces ouvrages, arrivés massivement au royaume de Siam, contribuèrent à la naissance de formules artistiques qui marquèrent profondément l'art luso-thailandais du XVIIe siècle. 🌺



**041. BABY JESUS 'SALVATOR MUNDI'**

Ebony and alabaster

Luso-Siamese, Ayutthaya Period, 17th century

Height: 17.0 cm

F1029

Extremely rare, delicately carved ivory sculpture, produced in a 17th century Luso-Siamese workshop.

Fully sculpted on all sides, the figure is depicted blessing with the raised right hand, holding a globe on the left. It stands on a terrestrial globe supported on a plinth.

The tight snail-like hair curls, frame the delicately oval facial features of rounded globular recessed eyes, small mouth and chin and well-defined, narrow and mildly protruding nose. The hands and feet are also meticulously treated as it is expectable in Siamese pieces.

This rare production, only recently identified and described, presents characteristics that are distinct from other better known and better studied production centres. The Ancient Kingdom of Siam hypothesis put forward by the Art Historian Pedro Dias (Dias, 2011), was based on technical and formal comparative studies of Reclining Baby Jesus the Good Shepherd imagery from the Ayutthaya period. Dias's suggestion was subsequently backed up by the historian Hugo Miguel Crespo, who has described the similarities between these pieces and other contemporary Siamese iconography (Crespo, 2014 and 2017).

Descending directly from the Indo-Portuguese pieces that circulated in large numbers in Siam, this rare image of Baby Jesus 'Salvator Mundi', is an important testimony to the Portuguese presence in the Ancient Kingdom of Siam during the Ayutthaya period, which was so highly praised by Fernão Mendes Pinto in his masterpiece 'Peregrinação'. 🌟

**041. ENFANT JÉSUS SALVATOR MUNDI**

Ivoire et albâtre

Royaume de Siam, XVII<sup>e</sup> siècle (période Ayutthaya)

Hauteur : 17,0 cm

F1029

Rarissime sculpture délicatement taillée en ivoire, provenant des ateliers luso-thaïlandais du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'Enfant est sculpté sur toutes ses faces. Il fait le geste de la bénédiction de la main droite et tient le globe terrestre dans la gauche. Il est debout sur un globe terrestre placé sur un socle.

Ses cheveux formant d'épaisses boucles, son visage gracieux et ovale, ses yeux globuleux et légèrement renfoncés, sa bouche et son menton de petite taille, son nez dessiné, fin et peu saillant, ainsi que le traitement soigné des mains et des pieds constituent des particularités formelles qui indiquent une fabrication localisée à Siam.

Cette production rare qui n'a été révélée que très récemment présente des caractéristiques différentes de celles des pièces fabriquées dans d'autres centres plus connus et plus étudiés. L'hypothèse de l'ancien Royaume de Siam a été émise par l'historien Pedro Dias (Dias, 2011), en s'appuyant sur une comparaison technique et formelle entre des Enfants Jésus Bons Pasteurs et couchés de la période Ayutthaya. Cette thèse a été par la suite étayée par Hugo Miguel Crespo qui a mis à jour des similitudes dans la sculpture et l'iconographie siamoises de la même époque (Crespo, 2014 e 2017).

Descendante directe des pièces indo-portugaises qui seraient arrivées en masse sur ce territoire, cette rare sculpture de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* représente un important témoignage de la présence portugaise en Thaïlande à la période Ayuttaya de l'ancien Royaume de Siam, tant élogié par Fernão Mendes Pinto dans sa *Pérégrination*. 🌟



042. BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD

Ivory

Luso-Siamese, Ayutthaya Period

Late 16th – early 17th century

Length: 10,5 cm

F812

*Provenance: A.C.S. collection, Évora*

Small ivory sculpture, produced in a Luso-Siamese workshop in the late 16th or early 17th century. The figure is represented in the reclining position of the Buddha, characteristic of the Old Kingdom of Siam (Ayutthaya Period).

This Baby Jesus is perfectly adapted to the previously described Thai production, highlighting the serene facial expression and a body position that is identical to the Reclined Buddha of Ayutthaya. The figure's hair is defined in tight snail-like curls and is wearing a Thai Buddhist monk's attire and stroking the 'Lost Sheep', in an allusion to Saint Luke's parable mirrored on each human being — the sheep to be rescued by a superior God. 🙏

042. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR

Ivoire

Thaïlande, période Ayutthaya

Fin du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle

Longueur : 10,5 cm

F812

*Provenance : collection A.C.S., Évora*

Petite sculpture d'Enfant Jésus Bon Pasteur luso-thaïlandais en ivoire de la fin du XVI<sup>e</sup> ou du début du XVII<sup>e</sup> siècle, dans la position de Bouddha couché, représentation caractéristique de l'ancien Royaume de Siam (période Ayutthaya).

Il correspond tout à fait à la production thaïlandaise que nous venons de décrire : on est frappé avant tout par son expression de sérénité et par sa posture identique à celle du Bouddha couché de l'Ayutthaya. Ses cheveux ondulés dessinent de larges boucles et il porte l'habit typique du moine thaïlandais. Il caresse la brebis égarée, symbolisant la parabole de Saint Luc largement répandue – la brebis retrouvée, attendant d'être sauvée par un Dieu supérieur. 🙏





**043. BABY JESUS THE GOOD SHEPHERD**

Ivory

Luso-Siamese, Ayutthaya Period

Late 16th – early 17th century

Length: 23,0 cm

F1130

*Provenance: M.J.G. collection, Lisbon*

Large ivory Baby Jesus sculpture, produced in a late 16th century Luso-Siamese workshop.

The image is reclined on its right over a Jasmine flower bed, with His head resting on the right palm, the expressive and serene rounded face of closed almond shaped eyes, expressing an impenetrable and meditative smile. The hair, of spiralled snail-like and tightly aligned curls, alludes to the superior intelligence of Buddha.

With is left arm leaning over His chest, Jesus strokes the *Agnus Dei* that sits on the Bible, the Sacred Book. The legs are gently folded, the left over the right. The figure wears a skirt, the *antaravassaka* or *sabong*, rope tied at the waist, and a shepherd's tunic exposing the shoulder and the abdomen, a typically Thai monk's costume.

The position in which Jesus is represented, has direct correspondence to Thailand's (former Siam) adopted iconography of the dying Buddha about to enter Nirvana, the higher state in which one reaches peace of mind through purity of thought.

This rare production has only recently been defined as Luso-Siamese. The Art Historian Pedro Dias compares these figures to the Ayutthaya reclining Buddha. More recently Hugo Miguel Crespo refers the similarities between the Baby Jesus facial expression and other contemporary Thai imagery, highlighting also the costume analogies with Buddhist monk vestments. Additionally, this historian has identified in a similar sculpture, a representation of an endemic species, a wild pig or Thai wild boar (*sus scrofa jubatus*) taking the place of the *Agnus Dei*, a proposition that reinforces the Siamese origin of this production. 🐷

**043. ENFANT JÉSUS BON PASTEUR**

Ivoire

Thaïlande, période Ayutthaya

Fin du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle

Longueur : 23,0 cm

F1130

*Provenance : collection M.J.G., Lisbonne*

Enfant Jésus de grande dimension en ivoire, ouvrage de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle provenant des ateliers luso-thaïlandais, qui se démarque par sa grande qualité sculpturale.

L'Enfant est couché sur le côté droit, sur un lit de feuilles de jasmin, la tête appuyée sur la paume de la main droite. Son visage arrondi arbore une expression belle et sereine. Il a les yeux en amande et les paupières closes, et esquisse un sourire hermétique et méditatif. Ses cheveux ondulés dessinent de larges boucles en spirale contiguës et alignées, référence à l'intelligence supérieure de Bouddha.

Son bras gauche repose sur sa poitrine et il caresse de la main l'*Agnus Dei*, agenouillé sur la Bible. Il a les jambes fléchies, la gauche au-dessus de la droite.

Il porte un pantalon large, l'*antaravasaka* ou *sabong*, noué par une corde à la ceinture, recouvert d'une tunique de berger attachée par un cordon, laissant à découvert son épaule droite et son ventre – représentation de l'habit typique des moines thaïlandais.

La position de l'Enfant évoque la posture consacrée dans laquelle est mort Bouddha, représentée dans le bouddhisme thaïlandais (ancien Siam) pour traduire le passage de Bouddha vers le nirvana, état caractérisé par une paix d'esprit profonde et par la pureté de la pensée.

Cette production rarissime n'a été qualifiée comme luso-thaïlandaise que très récemment. L'historien Pedro Dias a d'abord comparé ces Enfants Jésus Bons Pasteurs au Bouddha couché de l'Ayutthaya, puis Hugo Crespo a observé les grandes similitudes entre le visage de l'Enfant et les sculptures thaïlandaises de la même époque, ainsi que les analogies entre ses habits et ceux des moines de la région. Il a par ailleurs identifié, sur une autre sculpture présentant les mêmes caractéristiques, une espèce endémique, le cochon sauvage ou sanglier de Thaïlande (*sus scrofa jubatus*), remplaçant l'*Agnus Dei*, étayant ainsi la thèse de l'origine thaïlandaise de ces œuvres. 🐷



## — PHILIPPINES AND SPANISH COLONIES

The establishing of the Spanish Colony of the Philippines in 1565, created a new eastern trade route for spices and exotic goods, designed to fulfil the ever-growing needs and demands of a European and Latin American elite avid of these sophisticated products. The development of this important Spanish commercial settlement in Asia was in the origin of a rapidly expanding evangelization movement assisted by the arrival of the most relevant religious orders – Dominicans, Franciscans, Jesuits and Augustinians.

The exchange of traditions and beliefs that ensued, would promote the development of a specific art type, combining European religious iconography with native styles and materials, whose elements were successfully reproduced in large quantities. The Spanish Philippines islands assumed particular importance in the production of ivory works characterized by their Sino-Christian character, made by the so-called *Sangleyes*, local resident Chinese that traded their works in the market, especially in the so called *El Parián*, built in 1581 by the Governor Gonzalo Ronquillo in order to control the *Sangleyes* trade.

Similarly to what happened in the Portuguese Eastern Territories, Christian imagery had an important role in the diffusion of Christianity and conversion of local peoples, and, in the Philippines the role of producing those evangelisation tools fell on the local Chinese population of Manila, the main Spanish trading outpost in the East, as documented by the Dominican Friar, Fr. Domingo de Salazar, first bishop of Manila (1581–1594), in a letter to King Philippe II (Philippe

I of Portugal), highlighting the quality of the ivory carvings provided by the *Sangleyes*:

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

The Asian-Portuguese ivory carving production began considerably earlier than the homologous Hispano-Philippine, and within European parameters filtered by Portugal in miscegenation with the elements of the various indigenous cultures encountered in the East.

Macao, the first Portuguese outpost in the Far East had regular contact with Manila and for this reason, in this constant exchange network, the Hispano-Philippine ivory imagery production was certainly familiar to the Portuguese traders and clientele.

Unsurprisingly, by proximity these two ivory productions have some obvious common traits, namely in the adoption of European iconographic models that reached those far away lands through the exchange of objects or printed images from Europe, that were then reinterpreted following local aesthetic models such as their common oriental physiognomic traits. 🌏

## — PHILIPPINES ET COLONIES ESPAGNOLES

La création de la colonie espagnole des Philippines en 1565 donna naissance à une nouvelle route commerciale en Asie, fournissant épices et objets exotiques qui répondaient aux besoins d'une société européenne et ibéro-américaine fascinée par ce type de produits. Cet important comptoir commercial espagnol asiatique se convertit progressivement en l'une des principales enclaves d'évangélisation, avec l'arrivée des ordres religieux les plus actifs de l'époque : Dominicains, Franciscains, Jésuites et Augustiniens.

Ces échanges engendrèrent un art particulier qui associait l'iconographie religieuse européenne et les formes et matériaux locaux, produisant d'innombrables ouvrages. Les îles Philippines espagnoles occupèrent une place prépondérante dans la production d'objets en ivoire aux caractéristiques sino-chrétiennes, réalisés par les « Sangleyes » – des Chinois résidant dans l'archipel et pratiquant le commerce, notamment dans un lieu appelé El Parián construit en 1581 par le gouverneur Gonzalo Ronquillo afin d'exercer un contrôle plus étroit sur cette frange de la population.

La statuaire joua un rôle fondamental dans l'évangélisation, qui mit à profit la population chinoise de Manille pour sa fabrication. Cette ville devint le principal comptoir espagnol d'Orient, comme l'affirme le Dominicain Domingo de Salazar, premier évêque de Manille (1581–1594), dans une lettre envoyée au roi Philippe I<sup>er</sup> de Portugal, attestant de la qualité du travail de l'ivoire des Sangleyes – « ils adaptent à leur façon les pièces provenant d'Espagne et j'ai pu voir certains Enfants Jésus en ivoire qu'on ne pourrait exécuter

plus parfaitement [...] au vu de leur habileté à reproduire les images venant d'Espagne, il me semble que bientôt nous n'aurons plus besoin de celles qui se fabriquent en Flandres. »

La production des ivoires luso-asiatiques précéda l'hispano-philippine, obéissant à des normes européennes amenées par les Portugais. Celles-ci se mêlaient à des éléments des cultures locales issues des différentes provinces orientales d'outre-mer. Macao, le premier comptoir portugais d'Asie, était en contact permanent avec Manille et les commerçants et commanditaires lusitaniens n'étaient pas indifférents aux ivoires hispano-philippins.

Ces productions d'ivoire présentent des caractéristiques communes, telle la reprise de modèles iconographiques européens qui arrivaient aux artisans par l'intermédiaire d'objets ou de gravures en provenance de la métropole, réinterprétés ensuite à la lumière de références esthétiques locales. Ce dialogue d'influences diverses se matérialisait notamment en archétypes occidentaux à physionomie orientale. 🗺️



**044. JESUS CHRIST**

Ivory

Hispanic-Philippine, 17th century

Height: 91.0 cm

F1078

*Provenance: M.S.L. collection, Braga*

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

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

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

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

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

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

**044. JÉSUS-CHRIST**

Ivoire

Hispano-philippin, XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 91,0 cm

F1078

*Provenance : collection M.S.L., Braga*

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

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

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

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

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

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

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



**045. CASKET**

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

A small and rare casket in parallelepiped box style, garnished with applied silver over tortoiseshell from the Hawksbill turtle, *Eretmochelys imbricata* a species whose shell plates were especially sought after for this type of work. This luxurious material that was popularized by the trading galleons of Manila and Acapulco transporting this precious cargo from China and Japan to the Spanish Americas.

The Hawksbill inhabits tropical and sub-tropical seas and was found in areas of the oceans under Spanish maritime control, and its characteristic horny shell plates known in Europe as caret were especially suited to being joined by soldering with heat, enabling the fabrication of larger sheets suited to cabinet- and box -making as well as smaller items.

Silver, ubiquitous and abundant in these colonies served well to enrich and contrast the tortoiseshell. The lid has two hinges to the casket body, held with round headed pins embossed and engraved to the form of fleur-de-lis. The edges of the case and lid are mounted with silver corners, pierced and worked with a symmetrical vegetal motif, consisting of rolled and intertwined tendrils finishing in stylized leaves in the Mudejar fashion, a complementary blend of Christian, Islamic, Gothic and Renaissance. The sides of the casket are mounted with smooth handles held by rosette-headed pins.

The silver enclosed box lock is decorated with borders of engraved petals, and encircled by an indented zigzag. The tongue of the latch is chased and engraved with petals, diminishing in size towards the lock and fixed to the lid, with the perforated keyhole to the side.

The rarity and sumptuous quality of this small casket is exemplified by the transparency of the unadulterated tortoiseshell, its superb overall condition, attributing to it a uniqueness of a highly esteemed and valuable piece, which at the same time served to safeguard other precious rarities. 🍷

**045. COFFRET**

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

Rare coffret de petite dimension en écaille de tortue, en forme de boîte parallélépipédique à base rectangulaire, garni d'argent, réalisé à partir de carapaces de tortue à écailles – la tortue imbriquée ou *Eretmochelys imbricata*, espèce habitant les mers tropicales et subtropicales baignant des territoires sous domination espagnole. Ce luxueux matériau se popularisa avec la diffusion des précieux exemplaires transportés et commercialisés par les galions de Manille ou d'Acapulco, reliant la Chine et le Japon à l'Amérique espagnole.

Toutes les jointures sont obtenues à haute température, ce qui constitue une spécificité des écailles cornées de cette espèce de tortue appelée « caret » en Europe. L'argent, matériau abondant dans ces colonies, égale et enrichit la surface en écaille de tortue. Le couvercle et la boîte sont articulés par deux charnières, fixées par de petits clous et décorées de fleur de lys repoussées et ciselées. Les arêtes du couvercle et de la boîte sont revêtues de cornières en argent creusé et découpé, formant des compositions symétriques aux motifs végétaux : on y voit des rinceaux entrelacés et agrémentés de feuilles stylisées dans le goût mudéjar, style artistique résultant de la symbiose entre des courants chrétiens, gothiques et Renaissance, et des motifs et techniques islamiques. Les faces latérales du coffret sont pourvues de poignées lisses, fixées par des petits clous en forme de rosace.

Le fermoir, également en argent et en forme de caisson, est bordé de pétales ciselés et garni d'un pourtour denté en zigzag. Le loquet, fixé au couvercle, est entièrement ciselé et orné de pétales de taille décroissante en direction du fermoir. Juste à côté se trouve le trou de la serrure.

La somptuosité et l'originalité de ce coffret résident notamment dans la transparence des plaques dépourvues de revêtement, ainsi que dans son admirable état de conservation. C'est donc une pièce extrêmement précieuse, qui servait à son tour à conserver d'autres objets précieux. 🍷





## — KINGDOM OF PEGU

### Lacquerware

This rare group of objects have challenged the consensual identification of its producing centre. Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of furniture, namely on the low-relief carved and gilded writing chests.

As qualities typical of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which help us to posit a sixteenth century date for such pieces.

Besides these pieces of furniture, there are some bedsteads, trays, chairs and also shields (so-called Indo-Muslim), and which may be found in several international collections, featuring similar technique and decoration to the present one, recently studied by Ulrike Körber.

One other rare group of writing boxes and fall-front writing cabinets also presents the same type of carved low-relief decoration, lacquered in black and highlighted in gold. The inner sides are lacquered in red with gilded decoration of fauna and flora of typically Chinese repertoire. In addition, some of these objects have painted inscriptions in Chinese characters, such as the shield (54 cm in diameter) from the *Kunstzimmer* of the *Kunsthistorisches Museum*, Vienna (inv. no. A915). One of the best documented examples of this second group of furniture clearly of Chinese manufacture is the so-

called 'Pope's Chest', today in the *Museen des Mobiliendepots*, Vienna, inv. no. MD 047590.

These two clearly distinct lacquerware productions, have been grouped into a single one, either according to the type of wood used, the *anjili* (*Artocarpus sp.*), as proposed for the first group by José Jordão Felgueiras for which he proposes Kochi for the place of production, a hypothesis followed by Pedro Dias or, based on stylistic and technical aspects, assigning the production to Southeast Asia as advocated by Fernando Moncada and Manuel Castilho. A more recent hypothesis, by Pedro Moura Carvalho, regarding the origin of this group assigns the production to India, specifically the Bay of Bengal region and the coast of Coromandel. However, much like the Kochi hypothesis, this latter one is not supported by contemporary sources and documents, and is indeed contradicted by the laboratory identification of the type of lacquer used on pieces from the first group, from the Kingdom of Pegu (present-day Burma, Myanmar), given that scientific analysis has revealed it to be Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia. In this regard, it should be emphasised that on the Indian subcontinent none of the species required for the production of 'true lacquer' can be found. Not only does the material used originate in Southeast Asia, but so does the technique, as proven by scientific analysis, given that the stratigraphy of the lacquer coatings, and the additives (oils) used, correspond to lacquerware of Burmese and Thai origin. In addition, the decoration and decorative repertoire and the specific technique

used (*shweizawa*) with gold leaf (*shweibya*), point to an exclusive origin in Southeast Asia for the first group, to which the present shield and folding table belong.

One highly important document gives us to some extent the key to clarifying this situation and to identifying the centres of production for these lacquered pieces, Pegu (Burma) and China. In fact, in the post mortem inventories of Fernando de Noronha (ca. 1540–1608), third count of Linhares, and his wife Filipa de Sá (†1618), a significant number of Asiatic pieces of furniture is recorded: *one Chinese lacquered oblong box with two compartments (4.000 reais); another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers (2.500 reais); another writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers and is 44 cm in length (4.000 reais); one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook (2.000 reais); one writing cabinet from Pegu gilded throughout (10.000 reais); two shields from China without arm supports, featuring their coat of arms, valued at 1.000 reais, to which another sixteen were added, valued at 9.000 reais; four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold, to which another three were added, valued at 3.600 reais; another writing table from China, very old and featuring the Noronha coat of arms in the middle (1.200 reais); one gilded bedstead from China which has the Noronha coat of arms on the headboard (20.000 reais); one gilded daybed from China with balusters, frame and square feet (10.000 reais); another gilded daybed from China more used than the previous one (6.000 reais); one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver*

*lock (1.000 reais); one bedstead from China [lacquered] in gold and black (12.000 reais); one gilded chair and daybed from Pegu (5.000 reais) and another daybed from Pegu gilded throughout with six feet and headboard (10.000 reais).* 🍷

*Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL*

## — ROYAUME DE PÉGOU

### Laques

Le groupe d'objets rares présentés ici s'est avéré un véritable défi quant à l'identification de son centre de production. Bernardo Ferrão fut l'un des premiers auteurs à s'y intéresser et à se pencher notamment sur les coffrets-écritaires en taille dorée – que l'on appelle la « taille en bas-relief ». En se basant sur le style soi-disant moghol ou perse de la décoration, Ferrão caractérise cette production comme étant indo-portugaise, reconnaissable aux éléments suivants : le style et le travail de décoration, le laquage et, sur certaines pièces, l'existence de blasons, de légendes en portugais, de figures et de scènes mythologiques, chrétiennes ou liées à la culture européenne classique, taillées ou peintes, obéissant dans leur ensemble aux canons de la Renaissance, permettant de ce fait de les dater du XVI<sup>e</sup> siècle.

À ce type de mobilier s'ajoutent des lits, des plateaux, des chaises et également quelques boucliers dits « indo-musulmans », que l'on retrouve dans diverses collections internationales et qui présentent une technique et une décoration similaires à celui-ci, des pièces qui ont fait récemment l'objet d'une étude d'Ulrike Korber.

On peut établir un second groupe d'objets rares, rassemblant des coffres et des coffrets-écritaires, qui se caractérise également par une décoration de taille en bas-relief, en laque noire relevée d'or. Les parois intérieures de ces pièces sont laquées de rouge et portent une décoration en or typiquement chinoise composée de faune et de flore. Certains de ces objets présentent également des inscriptions en caractères chinois à l'encre, comme le bouclier (54 cm de

diamètre) de la *Kunstkamer* du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne (inv. n.° A915). L'un des exemplaires les mieux documentés de ce deuxième groupe de pièces, manifestement fabriqué en Chine, est la pièce que l'on désigne comme le « coffre du pape », conservée actuellement au *Museen des Mobiliendepots*, à Vienne (inv. n.° MD 047590).

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

laque et de ses additifs correspond, en effet, à celle des laques d'origine birmane et thaïlandaise. La décoration et la technique d'application (*shweizawa*) à la feuille d'or (*shweibyá*) semblent indiquer que la première production, qui inclut le bouclier et la table pliante présentés ici, proviendrait exclusivement d'Asie du Sud-Est.

Un document important nous donne la clé permettant de déterminer le centre de production de ces pièces laquées : il avère, en quelque sorte, leur origine pégouane (birmane) et chinoise. Il s'agit des inventaires de Fernando de Noronha (vers 1540–1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui répertorient un ensemble considérable de pièces de mobilier asiatique : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (4000 reais) ; une autre écritoire de Pégou, plus petite, en or et rouge, et ses tiroirs (2500 reais) ; encore une autre écritoire de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (3000 reais) ; une boîte de Chine or et noire avec son compartiment (2000 reais) ; une petite boîte de Chine, or et noire, avec son grand couvercle (3000 reais) ; une écritoire de Pégou entièrement dorée (10 000 reais) ; deux boucliers de Chine, portant ses armes, évalués à 1000 reais, auxquels se joignent seize autres évalués à 9000 reais ; quatre plateaux de Chine, trois blasonnés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres évalués à 3600 reais ; un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (1200 reais) ; un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (20 000 reais) ; une couchette de Chine dorée avec ses balustres et barreaux et pieds

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

*Hugo Miguel Crespo*  
*Historien d'Art, CH – FLUL*



**046. WRITING CHEST**

Wood, lacquer, gold and iron  
 Kingdom of Pegu (Burma – Myanmar)  
 Mid 16th century  
 Dim.: 17.0 × 44.5 × 34.0 cm  
 F1123

*Provenance: Count of Castro e Solla collection, Abrantes*

A rare and important writing chest probably made from anjili wood (*Artocarpus sp.*), coated with Southeast Asian black lacquer, or *thitsi*, and leaf gilded on the exterior faces and on the inside of the lid, while the internal sides are coated with cinnabar-red lacquer. With a top lid, long exterior drawer on the lower section with its puller, this writing box has two central divisions forming five nooks.

The wrought iron escutcheon, not unlike the rest of the fittings, is shaped like a heraldic shield; the drawer puller is scissor-shaped, and the double loop side handles follow the typical shape found on this type of furniture produced in sixteenth-century Europe.

Every exterior face except for the underside is decorated in low-relief highlighted with gold, featuring a stylised lotus scroll pattern (a motif, called *baoxiang-hua*, taken from Chinese blue-and-white porcelain) and flat borders decorated with foliage in gold leaf over the black lacquered ground, a technique typical of Burmese and Thai lacquerware (called *shweizawa* and *lai rod nam*, respectively).

The inner side of the lid is decorated with a low-relief carved composition in black lacquer and gold leaf, bordered on the sides by vegetal friezes, featuring a large double-sided eagle, possibly reminiscent of the Augustinians heraldry.

Nevertheless, the most extraordinary aspect of this writing chest lies in the carved and lacquered decoration of the exterior side of the lid, where, occupying the centre of the composition and surrounded by scrolls of lotus flowers, we see a Portuguese character dressed in the typical sixteenth-century attire of a countryman (shirt, jerkin, gown, stockings and boots, and a knitted hat) carrying a wicker basket in his left arm and holding in the same hand a staff with a hanging hare and partridge, certainly hunted in the fields. Over the figure (to which it points with the right hand), as a caption, inside a label one may read the inscription in Portuguese: “DAVA.LHO. VEMTO. NO C[H]APEIRAO. Q[U]ER. LHE. DE. Q[UE]R. NAO” or “The wind blew off his big chapeau, whether it did or no”. It is, as Vítor Serrão has already pointed out, the first verses

**046. COFFRET-ÉCRITOIRE**

Bois laqué, or et fer  
 Royaume de Pégou (Birmanie – Myanmar)  
 Milieu du XVI<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 17,0 × 44,5 × 34,0 cm  
 F1123

*Provenance : collection des Comtes de Castro e Solla, Abrantes*

Rare et très important coffret-écritoire, probablement en bois *d'angelim* (de l'espèce *Artocarpus*), revêtu de laque noire d'Asie du Sud-Est ou *thitsi* et de feuille d'or sur ses faces extérieures et l'intérieur du couvercle. Les autres faces intérieures sont laquées en rouge cinabre. L'objet comporte un couvercle à soulever, un tiroir inférieur avec poignée et des cloisons intérieures qui se croisent pour former cinq compartiments.

L'écusson de la serrure est en fer forgé, de même que le reste des montures, et présente la forme d'un écu héraldique. La poignée du tiroir est en « ciseau » et celles des faces latérales en anse double, reprenant les formes spécifiques de ce type de mobilier européen du XVI<sup>e</sup> siècle.

Toutes les faces extérieures sont intégralement décorées : elles présentent une surface taillée en bas-relief souligné d'or, avec motifs en spirale de fleurs de lotus stylisées (typique de la porcelaine chinoise bleu et blanc, connu sous le nom de *baoxiang-hua*) et de feuillages, à la feuille d'or sur fond de laque noire, techniques traditionnelles des laques birmanes et thaïlandaises (*shwei-zawa* et *lai rod nam*, respectivement).

L'intérieur du couvercle est orné d'une composition taillée en bas-relief et revêtue de laque noire et de feuille d'or, bordée des deux côtés par des frises végétales. On y voit la représentation d'un grand aigle bicéphale, probablement inspiré de l'héraldique des Augustins.

Cependant, la décoration taillée et laquée de la face extérieure du couvercle constitue l'aspect le plus extraordinaire de ce coffret-écritoire : occupant le centre de la composition et entourée d'enroulements de fleurs de lotus, on reconnaît la figure d'un Portugais portant l'habit traditionnel d'un homme de la campagne du XVI<sup>e</sup> siècle (chemise, gilet, jupe, bas, bottes hautes à doublure retournée et bonnet en tricot). Il porte sur le bras gauche un panier en osier et tient un bâton où sont suspendus un lièvre et une perdrix, produits apparents de la chasse. Au-dessus de la figure, sur une banderole ou phylactère, se déroule une inscription en portugais, que le personnage indique de sa main droite : « DAVA.LHO. VEMTO. NO C[H]





of an adage by Luís de Camões (ca. 1524 – 1580), from a letter apparently written in Ceuta in 1549 or 1550 and published in 1598 in the second edition of his *Rimas*.<sup>1</sup> However, Camões was only the author of the adage of which the refrain is the rustic verses in question, which, according to the same author, conveys the idea of bravery and intrepidity, and adventurous spirit as touted by the political elite in Portuguese Asia, and certainly a conscious choice of the Portuguese patron and client who wanted to include such a rustic motto in the decoration of the present writing chest, which for that reason is a very rare and important historical-artistic document of the Portuguese presence in Asia.

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as Namban, a Japanese word of Chinese origin which was used to characterize the first Europeans to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, other export lacquered furniture productions made for the Portuguese market exist. These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.<sup>2</sup> Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese. As characteristics of this production, which he wrongly identifies as Indo-Portuguese, the author mentions: ‘the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art’.<sup>3</sup> The first group, to which the rare and important writing chest belongs, has been recently identified as Burmese in origin, thus made in the Kingdom of Pegu, in

APEIRAO. Q[U]ER. LHE. DE. Q[UE]R. NAO» (« Le vent lui soufflait sur le chapeau, qu’il le veuille ou non»). Comme l’a signalé Vítor Serrão, il s’agit des premiers vers d’un adage de Luís de Camões (vers 1524 – 1580), provenant d’une lettre apparemment écrite à Ceuta en 1549 ou 1550 et publiée en 1598 dans la deuxième édition de ses *Rimas*.<sup>1</sup> Ce refrain rustique cité par Camões exprimerait, selon le même auteur, l’idée de bravoure et d’intrepidité, d’esprit aventurier tel qu’il était glorifié par l’élite politique en Asie portugaise.

Le choix de cette décoration se doit certainement à la demande expresse du commanditaire portugais, qui désirait inscrire ces vers sur le coffret-écritoire, faisant de cet objet un rarissime et important document historique et artistique de la présence lusitanienne en Asie.

Outre les célèbres laques japonaises destinées à l’exportation et connues sous l’appellation « Namban » (terme japonais d’origine chinoise désignant les premiers Européens arrivés au Japon aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles), on connaît d’autres productions de pièces de mobilier laqué également fabriquées pour le marché portugais. Qualifiées de luso-asiatiques (il existe plusieurs hypothèses quant à l’identification de leur lieu de production), elles présentent des caractéristiques plutôt hétérogènes qui les regroupent en deux catégories.<sup>2</sup> Bernardo Ferrão fut l’un des premiers auteurs à se pencher sur ce thème et il parvint à identifier plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises. Cet auteur énumère leurs signes distinctifs, qu’il qualifie erronément d’« indo-portugais » : « le style et le travail de la décoration, la laque et, sur certaines pièces, l’existence d’armoiries, légendes en portugais, figures et scènes mythologiques chrétiennes et issues de la culture européenne classique, taillées ou peintes, toutes obéissant aux canons de la Renaissance. »<sup>3</sup> Le premier groupe, dans lequel s’inscrit notre important et rare coffret-écritoire, a récemment été identifié comme étant d’origine birmane, produit dans le Royaume de Pégou, dans le sud de l’actuelle Union du Myanmar ; cette appartenance repose sur des preuves documentaires





the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.<sup>4</sup> 📌

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL

et matérielles (usage de la laque birmane ou *thitsi*, à base de sève de *Melanorrhoea usitata* utilisée en Asie du Sud-Est), ainsi que sur les techniques de fabrication mises en œuvres (technique birmane *shwei-zawa*), comme l'ont montré des analyses scientifiques et des études historiques et artistiques récentes.<sup>4</sup> 📌

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> See: / Voir: Vítor Serrão, *Transmigrações artísticas: uma notável caixa-escritório indo-sino-portuguesa de inspiração camoniana*, in Artur Teodoro de Matos, Guilherme d'Oliveira Martins (éds.), *Portugal-Índia. Da herança portuguesa à Índia dos nossos dias*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa – Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2015, pp. 77 – 104.

<sup>2</sup> See: / Voir: Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238 – 261, cat. n.º 22.

<sup>3</sup> See: / Voir: Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

<sup>4</sup> See: / Voir: Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238 – 261, cat. n.º 22.



**047. SMALL WRITING CHEST**

Wood, lacquer, gold and iron  
 Kingdom of Pegu (Burma – Myanmar)  
 16th century – second half  
 Dim.: 10.0 × 24.5 × 18.0 cm  
 F798

*Provenance: Count of Castro e Solla collection, Abrantes*

A small chest or box for writing implements with lid, probably made from anjily wood (*Artocarpus spp.*) coated in Southeast Asian black lacquer, or *thitsi*, and leaf gilded on the exterior faces and on the inside of the lid, while the internal sides are coated with cinnabar-red lacquer.

With a top lid and raised on a socle, it has an internal nook with lid next to the right side that is also used to store writing implements.

The escutcheon, in gilded wrought iron not unlike the other fittings other, has an overall square shape with the upper section waved in the shape of a two-headed eagle, while the ‘T’-shaped latch is typical of this sixteenth-century production; the top handle is reminiscent those found in Far Eastern furniture.

Every exterior face except for the underside is decorated, the field carved in low-relief highlighted with gold, with scrolls of leaves and flowers, and the flat edges with foliage in gold leaf over the black lacquered ground, a typical Burmese and Thai lacquering technique (*shwei-zawa* and *lai rod nam*, respectively), a decoration of which, apart from the front and back, little survives.

The inner side of the flat lid is decorated with a floral composition, featuring a large stylized lotus flower in the centre, which, not unlike the vegetal frieze bordering it, was made using the same leaf gilding technique.

Our small writing chest belongs to a group of lacquered pieces known as Luso-Asian lacquerware that has defied a consensual identification of its place of production and which, being diverse in their character, may be divided in two groups.

The first group, to which the present writing chest belongs, has been recently identified as Burmese in origin, therefore made in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar.<sup>1</sup> 🇇🇵

*Hugo Miguel Crespo*  
 Art Historian, CH – FLUL

**047. COFFRET-ÉCRITOIRE**

Bois laqué, or et fer  
 Royaume de Pégou (Birmanie – Myanmar)  
 XVI<sup>e</sup> siècle – deuxième moitié  
 Dim. : 10,0 × 24,5 × 18,0 cm  
 F798

*Provenance : collection comtes de Castro e Solla, Abrantes*

Petit coffret-écritoire ou petite boîte à écrire avec couvercle à soulever, probablement en bois *d’angelim* (de l’espèce *Artocarpus*), revêtu de laque noire d’Asie du Sud-Est ou *thitsi* et de feuille d’or sur ses faces extérieures et l’intérieur du couvercle. Les autres faces intérieures sont laquées en rouge cinabre.

L’objet présente un couvercle à soulever et repose sur un socle. À l’intérieur, du côté droit, il contient un petit compartiment à couvercle qui servait probablement à renfermer des outils d’écriture.

L’écusson de la serrure, en fer forgé et doré, présente une forme quadrangulaire et découpée figurant un aigle bicéphale. Le cliquet en « T » est typique de cette production du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que la poignée basculante supérieure évoque celles des meubles d’Extrême-Orient.

Toutes les faces extérieures sont intégralement décorées par une surface taillée en bas-relief, revêtue de laque soulignée d’or, formant des enroulements de feuilles et de fleurs. Les contours de l’objets sont lisses et ornés d’une frise de feuillage à la feuille d’or sur fond de laque noire – technique traditionnelle des laques birmanes et thaïlandaises (*shwei-zawa* et *lai rod nam*, respectivement) –, bien que cette décoration ait presque entièrement disparu, à l’exception de quelques vestiges sur les faces avant et arrière.

La face intérieure du couvercle est plate et ornée d’une composition florale : on reconnaît au centre une grande fleur de lotus stylisée, entourée d’une bordure végétale, issues toutes deux de la même technique d’application à la feuille d’or.

Le présent coffret-écritoire s’inscrit dans un ensemble de laques dites luso-asiatiques, aux signes distinctifs plutôt hétérogènes et dont le lieu de production n’est pas consensuel. Il fait cependant partie d’un groupe d’objets qui a récemment été identifié comme étant d’origine birmane, produit dans le Royaume de Pégou, dans le sud de l’actuelle Union du Myanmar. 🇇🇵

*Hugo Miguel Crespo*  
 Historien d’Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> See: / Voir : CRESPO, Hugo Miguel, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238-261, cat. n.º 22.



**048. LACQUERED DISPLAY SHIELD**

Wood, leather, lacquer and gold  
 Kingdom of Pegu (Burma – Myanmar)  
 16th century – second half  
 Dim.: 58.5 × 51.0 cm  
 F992

*Provenance: J. Lico collection, Lisbon*

A rare and important display shield (*rodela*) made from exotic wood (joined planks), covered with several layers of animal skin, hot-moulded to the wood structure following the *cuir bouilli* technique, and later coated with Southeast Asian lacquer or *thitsi* in black, decorated with gold leaf on the front and underside. According to previous chemical analyses – through pyrolysis followed by gas chromatography coupled to mass spectrometry – the lacquer used was identified as *Gluta usitata*, from the species *Melanorrhoea usitata*, a tree which originates in regions of present-day Thailand and Myanmar, once the Kingdoms of Siam and Pegu, respectively.

The gold leaf decoration on the black lacquer background (*tiejinqi* or *jinqi* technique, called *haku-e* in Japanese) is typical of Burmese and Thai lacquerware, known as *shweizawa* and *lai rod nam*, respectively. The front is decorated with a large heraldic shield, now impossible to read in its entirety due to the wear and tear of the gold leaf decoration set on a background filled with large rinceaux and ‘corn cobs’ which, like those that fill the large border, reproduce ornamental engravings from the first half of the sixteenth century. Partitioned, the heraldic reading of the shield includes in the right half six besets arranged in 2, 2, 2, which may correspond to either the Castro or the Melo families. Similar vegetal motifs decorate the border on the underside where see the arm support, covered with leather, may still be seen.

Given the similarities of its gilded decoration (*shweizawa*) with matching pieces attributed with certainty to the Kingdom of Pegu, namely some chests or writing boxes, it is safe to say that the production centre of this rare shield – one of the few that remained until now in private hands – must be Burmese. Strictly used for display, these shields or *rodela*s are depicted, for example, in some *Nanban* screens, being worn by noblemen, namely captains of the India Run. 🍷

**048. BOUCLIER D'APPARAT LAQUÉ**

Bois, cuir, laque et or  
 Royaume de Pégou (Birmanie – Myanmar)  
 XVI<sup>e</sup> siècle – seconde moitié  
 Dim. : 58,5 × 51,0 cm  
 F992

*Provenance : collection J. Lico, Lisbonne*

Rare et important bouclier d'apparat circulaire en bois exotique, constitué de planches unies par des chevilles et recouvertes de plusieurs couches de peau d'animal moulées à chaud sur la structure en bois selon la technique du cuir bouilli, postérieurement enduites de laque d'Asie du Sud-Est ou *thitsi*, de couleur noire, décorée à la feuille d'or sur l'endroit et l'envers. Selon les analyses chimiques effectuées – par pyrolyse suivie de chromatographie gazeuse couplée à une spectrométrie de masse –, la laque utilisée serait la *Gluta usitata*, de l'espèce *Melanorrhoea usitata*, arbre originaire des régions de l'actuelle Thaïlande et du Myanmar, autrefois royaumes du Siam et de Pégou.

La décoration à feuille d'or sur fond de laque noire (technique *tiejinqi* ou *jinqi*, appelée *haku-e* en japonais) est typique des laques birmanes et thaïlandaises, connues respectivement sous les appellations *shweizawa* et *lai rod nam*. L'endroit est décoré d'un grand blason héraldique, aujourd'hui impossible à déchiffrer entièrement à cause de l'usure de la décoration composée de feuille d'or sur fond chargé de larges rinceaux à épis. Comme ceux qui emplissent la large bordure, ces motifs reproduisent des gravures ornementales de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Bien que parcellaire, la lecture de ce blason laisse apparaître, dans sa moitié droite, six besants disposés en 2–2–2, qui pourraient correspondre aux armoiries des Castro ou Melo. Des motifs végétaux du même genre ornent le pourtour du revers, où l'on peut observer les armatures – ou le support pour le bras –, recouvertes de cuir.

La similarité de la décoration en or (*shweizawa*) avec d'autres pièces provenant indubitablement du royaume de Pégou, comme c'est le cas de quelques coffres ou coffrets-écritoires, nous conduit à affirmer avec certitude l'origine birmane du centre de production de ce singulier bouclier. Il figure parmi les quelques rares exemplaires ayant appartenu jusqu'à présent à une collection privée. La fonction de ces objets se réduisait strictement à l'apparat et à l'exposition, et l'on en trouve notamment des représentations sur certains paravents *Nanban*, portés par des serviteurs de la noblesse, tels les capitaines des grandes caraques. 🍷







**049. FOLDING TABLE (TOP)**

Wood, lacquer, gold and iron  
 Kingdom of Pegu (Burma – Myanmar)  
 16th century – second half  
 Dim.: 2.5 × 92.0 × 114.0 cm  
 F993

*Provenance: J. Lico collection, Lisbon*

This very rare folding table, i.e., the top, since it would be mounted on easels which have not survived, is made from exotic wood coated with black Southeast Asian lacquer or *thitsi*, not unlike the shield, would have also been decorated with gold leaf following the same Burmese technique (*shweizawa*). The gold decoration of vegetal motifs or *rincaux* would be similar to that of other pieces produced in the Kingdom of Pegu for the Portuguese market, while the carved and incised decoration (better seen from the radiographs), although inspired by the decorative repertoire used in Chinese pottery of the Ming dynasty, namely blue and white porcelain, is clearly inspired by Renaissance *entrelacs*, following European engravings provided by Portuguese patrons.

Similar tables are recorded not only in the documents concerning the counts of Linhares, but also by household officers of Queen Catarina of Austria, in documents dated to 1562 and 1564 and published by Annemarie Jordan.

Of the few remaining examples, mention should be made to the table top (121 × 96.4 cm) said to have belonged to Cardinal Albert of Austria (1559–1621), viceroy of Portugal and today in the *Kunstkammer* of the *Kunsthistorisches Museum*, Vienna (inv. no. 4958), certainly of Chinese manufacture, and to another one published by Pedro Dias, now practically without its original gilded lacquer decoration, which, not unlike the present one, seems to be Burmese in origin. 🌿

*Hugo Miguel Crespo*  
*Art Historian, CH – FLUL*

**049. PLATEAU DE TABLE PLIANTE**

Bois, laque, or et fer  
 Royaume de Pégou (Birmanie – Myanmar)  
 XVI<sup>e</sup> siècle – seconde moitié  
 Dim. : 2,5 × 92,0 × 114,0 cm  
 F993

*Provenance : collection J. Lico, Lisbonne*

Cette très rare table pliante, et plus concrètement son plateau – qui reposerait sur des tréteaux qui n'existent plus – en bois exotique recouvert de laque noire d'Asie du Sud-Est ou *thitsi*, aurait été décorée à la feuille d'or selon la technique birmane (*shweizawa*) décrite ci-dessus pour le bouclier. La décoration d'or présentant des motifs végétaux ou *rincaux* serait en tout semblable à celle d'autres pièces produites dans le Royaume de Pégou et destinées au marché portugais. Cependant, cette pièce comporte également une décoration taillée et incisée (apparaissant plus nettement aux rayons x) qui, bien que probablement influencée par la céramique chinoise de la dynastie Ming – que l'on retrouve notamment sur la porcelaine bleue et blanche –, s'inspire clairement des entrelacs de la Renaissance manifestes sur les gravures européennes amenées par les Portugais.

De même que dans les documents transmis par les comtes de Linhares, des tables similaires sont répertoriées entre 1562 et 1564 par les officiers de la maison de Catherine d'Autriche, comme le montrent des documents publiés par Annemarie Jordan.

Parmi les très rares exemplaires parvenus jusqu'à nos jours, on peut citer la table dite du Cardinal Albert d'Autriche (1559–1621), Vice-roi du Portugal, actuellement à la *Kunstkammer* du *Kunsthistorisches Museum* à Vienne (121 × 96,4 cm, inv. n.º 4958), de fabrication assurément chinoise, ainsi qu'une autre, citée par Pedro Dias, ayant perdu pratiquement tout son revêtement d'origine laqué et doré, qui serait, à l'image de celle-ci, une production birmane. 🌿

*Hugo Miguel Crespo*  
*Historien d'Art, CH – FLUL*



## — CHINA

Sino-Portuguese relations had their origins in the trade and commerce of private Portuguese merchants, along the coastal regions of Asia and in the geographically strategic ports such as Malacca, Canton and Fujian, in the early part of the 16th century during the Ming Dynasty (1368–1644). These relations flourished with the establishment of the Portuguese in Macau in 1544, which facilitated the easy access to continental China. Alongside the trade and commerce, missionaries, especially the Jesuits, dedicated themselves to the spiritual conquest of China resulting in closer contacts with the local communities and ultimately an introduction to the Court of Peking.

In the 16th century, during the Ming Dynasty, China had become the center of the dialogue of artistic cultures and religious syncretism, between Christianity and the two principal religions, the Buddhism and Taoism. The confluence of the streams of dialogue and artistry combined techniques, styles and themes with the availability of a diversity of precious materials, where the crafting of small portable pieces in ivory, a skill that had reached its apex with the carvings of Chinese deities was used for producing equally fine pieces for the Christian faith, principally from workshops in Fujian province.

The brilliance of these ivory pieces created by indigenous craftsmen, is exemplified by the fact they managed to subtly imbue these works with a Chinese flavour while working in the style the commissioning missionaries required, essentially one drawn from European statuary and engravings yet paying respect to the extant representations of sacred Chinese subjects. Examples of this affinity between Buddhist and

Christian imagery are the ivory sculptures of the Virgin and Child that have strong parallels with the Chinese goddess Guanyin, commonly depicted as a maternal figure holding a child in her lap, helping to integrate Christian ideology into the Sino-Portuguese iconography, devoted to the Virgin Mary.

It was the habit of the European missionaries to use visual aids, through art, to explain the Holy Scriptures, to question the Catechism through imagery and to convert the heathen by selecting iconic statuary to best serve these aims. It was through this that the representations of Virgin Mary and the Baby Jesus, Salvator Mundi, who according to Matteo Ricci, functioned as “the standards of the mission to disseminate Christianity throughout the New World”, the testimony to this being the pictures Ricci presented to the Emperor Wanli in 1601, depicting the Virgin and the Baby Jesus. 🍷

## — CHINE

Les relations sino-portugaises s'établirent au début du XVI<sup>e</sup> siècle avec le commerce des marchands privés portugais dans les régions côtières d'Asie, dans des ports à la localisation stratégique tels que Malacca, Canton ou dans la province de Fujian, durant la dynastie Ming (1368–1644). Ces relations connurent un grand essor avec l'établissement des Portugais à Macao (1554), qui facilita l'accès à la Chine continentale. En même temps, les missionnaires – et notamment les Jésuites – se consacraient à la conquête spirituelle de la Chine, se rapprochant ainsi des communautés locales et ayant même réussi à s'installer à la cour de Pékin.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la Chine Ming devint le théâtre d'un dialogue interculturel et artistique marqué par le syncrétisme religieux entre le Christianisme et les principales religions, le Bouddhisme et le Taoïsme. Ces chemins d'échanges et de confluence artistique associaient les techniques, les styles et les thèmes, tout en utilisant des matériaux divers. Le travail de la taille des sculptures en ivoire de petites dimensions, transportables, qui concernait une bonne partie de la production des divinités chinoises, fut parallèlement mis au service du culte chrétien, dont les pièces étaient en grande majorité fabriquées dans les ateliers de la province de Fujian.

L'excellence des sculpteurs d'ivoire locaux se perçoit dans la manière dont ils parvenaient à imprégner d'un subtil style chinois des pièces qui correspondaient, pour la plupart, à des reproductions de modèles européens – gravures et objets – qui servaient de références aux commandes des missionnaires chrétiens. Les pièces obtenues semblaient en effet avoir absorbé

les modèles de représentations de la mystique chinoise. Ce contexte d'affinité entre images chrétiennes et bouddhistes est parfaitement illustré par les sculptures en ivoire de la Vierge à l'Enfant, substituant la déesse Guanyin – une représentation de la maternité, tenant l'enfant dans ses bras, qui inaugure l'iconographie sino-portugaise consacrée à la Vierge Marie.

Les missionnaires européens avaient coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme. Pour atteindre leur but, ils choisissaient les modèles iconographiques les plus adaptés. Outre la Vierge Marie, la représentation de l'Enfant Jésus *Salvator Mundi* servit aussi d'étendard du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les *Nouveaux Mondes*, comme en témoignent les peintures que le missionnaire jésuite Matteo Ricci lui-même apporta à l'Empereur Wanli en 1601 : deux images de la Vierge et une du Christ *Salvator Mundi*. 🌟



**050. SAINT MARY MAGDALENE**

Ivory

Sino-Portuguese, 17th century

Length: 29.0 cm

F1038

*Provenance: P.T. collection, Lisbon*

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

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

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

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

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

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

In her most common western iconography, which is adopted and favoured throughout the East, Mary Magdalene is depicted reclined and bare footed, dressed in a pleated and ethereal tunic, long locks of hair falling over the shoulders and back. Post Council of Trent this model is readjusted to focus on her penitence, in a cave, renouncing earthly and material belongings, supine in deep meditation and purification.

**050. MARIE-MADELEINE**

Ivoire

Sino-portugais, XVII<sup>e</sup> siècle

Longueur : 29,0 cm

F1038

*Provenance : collection P.T., Lisbonne*

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

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

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

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

Dans l'iconographie courante, apparue en Occident et conservée la plupart du temps dans la statuaire asiatique, Marie-Madeleine est représentée couchée et pieds nus, vêtue d'une tunique plissée et ondulée, les cheveux relâchés



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

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

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

retombant sur ses épaules. Après le Concile de Trente, la sainte est plus fréquemment figurée en pénitence, dans une grotte, renonçant aux biens matériels et terrestres, étendue en position de méditation ou de purification.

La migration d'objets, de peintures et de gravures chrétiennes vers l'Orient portugais facilita incontestablement l'accès des autochtones aux images sacrées et aux histoires religieuses. Ces représentations jouèrent un rôle déterminant dans l'uniformisation de ces images, imposées habituellement par le mécénat mais réinterprétées par la personnalité créative de chaque artiste.

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

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

**051. A VIRGIN AND CHILD**

Ivory

Sino-Portuguese, Ming Dynasty

Late 16th – early 17th century

Height: 12.0 cm

F1077

*Provenance: P.T. collection, Lisbon*

A rare Sino-Portuguese sculpture in ivory, from the Ming Dynasty at the turn of the 16th and 17th centuries representing Our Lady with the Baby Jesus.

The head of the Virgin has a high forehead, the face is round with a serene and mystic expression and shows a subtle Chinese influence in the physiognomy. The eyes are half closed, wide and almond-shaped. The nose wide and with finely defined nostrils, shows some small defects. The mouth is half open, the parted lips small and finely delineated. She is seated in the oriental fashion, the volume of her dress is softened by wide smooth panels with folds and wrinkles. She is wearing a simple tunic, with a 'V' neck and reaching down over her crossed legs with the cloth pleated and curving down to her feet. A wide veil covers the head of the Madonna with lateral openings for her ears, strongly figured and with elongated earlobes in the Buddhist-style.

The Virgin holds the Infant on her left arm, covered with a pleated mantle, cradling Him with her right arm, stylized and long, with elongated fingers in the Chinese manner.

The Baby is bare-headed with Buddhist-style ears and a physiognomy similar to His Virgin Mother. There are some signs of light damage to the face and He is holding a flower in his right hand whilst pulling on the mantle that covers the left arm of the Virgin.

The theme of the Mother-God cradling a child in her arms is particularly important in the south of China, the cult of *Guanyin*, a female manifestation of *bodhisattva* Avalokitesvara- and Mazu, a Tao divinity, protector of fishermen and their wives, and venerated like the reincarnation of the goddess Guanyin on Earth.

There are also possible links to the Chinese cult of Xi Wangmu, the Chinese goddess known as the Queen Mother of the East, popular during the Tang Dynasty, and also of the Buddhist cult developed in China in the 7th century of Kishimojin, the goddess protector of children.

The missionaries recognized these symbols of fertility, maternity and protection, and drew significant parallels with

**051. VIERGE À L'ENFANT**

Ivoire

Sino-portugais, Dynastie Ming

Fin du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 12,0 cm

F1077

*Provenance : collection P.T., Lisbonne*

Rare sculpture sino-portugaise en ivoire, datant de la transition entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, sous la dynastie Ming, représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus.

La Vierge a le front dégagé et un visage arrondi. Elle arbore une expression mystique et sereine, tandis que ses traits présentent une physiognomie nettement chinoise. Elle a les yeux mi-clos, allongés en amande. Son nez, un peu abîmé, est large, ses narines bien définies, et sa bouche entrouverte est formée de petites lèvres parfaitement délimitées. Elle est assise dans une pose orientale et porte un costume dont le volume est adouci, formé de grands pans de tissu lisse aux plis creusés comme des sillons. Elle est revêtue d'une tunique simple au décolleté en V qui met en évidence ses jambes croisées et dont les plis sont profondément marqués, dessinant des courbes jusqu'à ses pieds. Elle est enveloppée d'un long châle qui lui couvre la tête, pourvu d'ouvertures latérales d'où pointent ses oreilles fortement stylisées aux longs lobes bouddhiques.

La Vierge porte l'Enfant, qui est assis sur son bras droit, recouvert du châle plissé. Elle l'entoure de son bras gauche, le soutenant de sa main stylisée et allongée aux doigts d'une longueur inhabituelle dans le style chinois. L'Enfant est chauve, il a des oreilles bouddhiques et une physiognomie semblable à celle de sa mère. Son visage est abîmé. Dans sa main droite il tient une fleur, tout en tirant le châle qui couvre le bras gauche de la Vierge.

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





the importance of Our Lady the Virgin. This is referred when the Jesuits Michelle Ruggieri, and Matteo Ricci wrote to the Company General Claudio Aquaviva soliciting images of the Virgin and the Infant Saviour, due to the great devotion and curiosity of some magisterial Chinese to the image of the Virgin and Child in the Oratorio of the House of Jesuits in the Chinese Mission.

This piece is an important and rare example of a Christian model, inspired by this artistic symbiosis that links Chinese goddesses with the Virgin Mary. As the most important center in the production of ivory sculptures in the 15th century was in the South of China, in Fujian province, we attribute the origins of this fine and rare piece to this locality. The iconography of this work clearly indicates the craftsmanship of native Chinese.

There is a similar example in the Hermitage, St. Petersburg, inventory no. LN 939. 🇵🇹

Les missionnaires reconnaissaient dans ces symboles de fertilité, de maternité et de protection des similitudes avec la signification attribuée à la Vierge Marie. Cette analogie est soulignée par les Jésuites Michelle Ruggieri et Matteo Ricci, qui écrivirent au général de la Compagnie, Claudio Aquaviva, pour lui demander d'envoyer des images de la Vierge et du Christ *Salvator Mundi* afin de satisfaire la grande curiosité et la dévotion de magistrats chinois envers une représentation de la Vierge à l'Enfant située dans un oratoire de la Maison des Jésuites de la Mission chinoise.

La pièce que nous présentons ici constitue un rare et important exemple d'ouvrage chrétien inspiré de cette symbiose artistique qui relie les divinités chinoises à la Vierge Marie. L'un des principaux centres de production d'objets en ivoire au XVI<sup>e</sup> siècle – qui résultaient souvent de l'interprétation de gravures – se situait au Sud de la Chine, dans la province de Fujian. Nous sommes amenés à rattacher l'origine de notre Vierge à ce foyer, d'autant plus que son apparence indique, sans l'ombre d'un doute, qu'elle serait l'œuvre d'un artiste chinois.

Il existe un exemplaire identique dans la collection du Musée National de l'Hermitage de Saint-Petersbourg (Inv. LN-939). 🇵🇹



## 052. SEATED BABY JESUS 'SALVATOR MUNDI'

Ivory

Sino-Portuguese, Ming dynasty

Late 16th – early 17th century

Height: 9.0 cm and 9.0 cm

F821 + F970

These two pieces Sino-Portuguese from the 16th – 17th century, both of finely sculpted ivory, represent the seated Baby Jesus in contemplation, absorbed in His meditation.

The physiognomy of the face belies the Chinese influence with its serenity and expression, denoting deep spirituality and mysticism. The head has a high forehead, the hair with a central parting, is styled in the Buddhist manner with large curls to the front, a sign of superior intelligence, with the locks falling to the shoulders carved in fine parallel lines, terminating in stylized ringlets. The eyes are round and slightly protruding, set in deep sockets, with the mouth beautifully delineated and lips slightly parted.

One hand holds the terrestrial Globe as befits the Saviour of the World, and His face rests lightly on the other, with the index and middle fingers extended in the way of blessing acknowledged as dignified and majestic in Europe.

He is seated in an Oriental manner vested in a simple tunic without decoration, yet crafted in a way that delineates His body and shows the seated form and crossed legs. The feet are crossed yet remain side by side, in the Chinese fashion.

The iconic image of the Infant Jesus, *Salvator Mundi*, was originally spread throughout Europe of the 15th century from the Flemish city of *Malines* (Mechelen) in the province of Antwerp, and became a symbol of the *Devotio Moderna*, the new movement to encourage the devotion to God in the homes and lives of the people through contemplation and meditation of the humanity of God.

## 052. ENFANT JÉSUS «SALVATOR MUNDI»

Ivoire

Sino-portugais, dynastie Ming

Fin du XVI<sup>e</sup> – début du XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 9,0 cm et 9,0 cm

F821 + F970

Enfants Jésus *Salvator Mundi* sino-portugais en ivoire, datant du XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècle.

Ces deux sculptures, de grande qualité, présentent l'Enfant assis, profondément absorbé dans une attitude de méditation. Leur visage aux traits orientaux est empreint de sérénité, en signe de profonde spiritualité et de mysticisme. Au-dessus de leur front dégagé, leurs cheveux, séparés par une raie centrale, comportent à l'avant de grosses boucles bouddhiques, en référence à son intelligence supérieure, et retombent sur leurs épaules, sculptés en fins sillons parallèles et se terminant en anneaux stylisés. Leurs yeux sont globuleux, légèrement creusés, leur petite bouche entrouverte et bien dessinée.

Selon la représentation classique des *Salvator Mundi*, ils tiennent un globe terrestre dans une de leur main et appuient le visage sur l'autre, l'index et le majeur tendus en signe de bénédiction et de dignité souveraine d'expression européenne. Assis à l'orientale, ils sont vêtus d'une simple tunique dépourvue d'ornement, mais taillée de manière à souligner leur corps et le volume de leurs jambes repliées et croisées. Leurs pieds sont visibles, croisés, proches et parallèles, à la chinoise.

Les sculptures d'Enfants Jésus *Salvator Mundi* furent diffusées en Europe au cours du XV<sup>e</sup> siècle par la ville flamande de Malines, dans le contexte de renouveau spirituel de la *Devotio Moderna* qui s'appuyait sur la dévotion méditative et l'humanité de Dieu. Ces représentations et diverses gravures des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles furent les premières à voyager jusqu'en Orient, par l'intermédiaire des aventuriers voyageurs,





It was religiously themed images and engravings, that in the 16th and 17th Centuries travelled from Europe to the Orient, firstly by the Portuguese discoverers, traders and missionaries, and used to the evangelization of the people of the Orient in a manner most easily understood.

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

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

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

des commerçants et des missionnaires portugais. Elles constituaient le moyen le plus intelligible pour évangéliser les peuples orientaux.

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

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



**053. BABY JESUS 'SALVATOR MUNDI'**

Ivory

Sino-Portuguese, 17th century

Height: 14.3 cm

F1032

*Provenance: collection M.P., Lisbon*

Exceptional, 17th century ivory carved Sino-Portuguese Baby Jesus 'Salvator Mundi', adapted from a Sleeping Baby Jesus image mounted on a globed plinth.

Fully sculpted on all sides, the figure is bald, of oval face with fine protruding nose and almond shaped eyes, accentuated by a glassy inclusion. The mouth, highlighted in red monochrome, is small and finely defined, and the ears carefully designed with anatomical realism.

The naturalistic elongated torso and the plumpness of the arms and legs are reinforced by well-defined skinfolds, with delicately designed hands and feet. The right arm, folded, lifts his index finger to the lips in a position characteristic of Sleeping Baby Jesus imagery.

The image has been mounted on a Terrestrial Globe, an adaptation most likely influenced by Jesuit Missionaries in China, particularly since Matteo Ricci and Michele Ruggieri stated that this representation of the 'Salvator Mundi' was one of the 'standards of the evangelisation and diffusion of Christianity in the New Worlds' (Lopes, 2011, p. 331). The success of these figures is acknowledged in the letter that the two Jesuits address to Acquaviva, the Superior General of the Society of Jesus (1581 – 1615), requesting images of the Virgin Mary and of the Christ *Salvator Mundi*, in order to satisfy the curiosity and the devotion of Chinese government officials.

This rare sculpture is an excellent example of the cultural mix prevalent in the various Portuguese administered territories in the East. Widely used by European missionaries in their evangelisation process, these portable figures were carried as visual representations of the Holy Scriptures, in an attempt at catechising and converting by simple, yet powerful iconography.

Exhibited in 1991 at the *Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* exhibition, curated by the Portuguese Discoveries National Commission and by the Calouste Gulbenkian Foundation, it was published in the respective catalogue (p. 95, fig. 233). 🌐

**053. ENFANT JÉSUS « SALVATOR MUNDI »**

Ivoire

Sino-portugais, XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 14,3 cm

F1032

*Provenance : collection M.P., Lisbonne*

Exceptionnelle représentation de l'Enfant Jésus « Salvator Mundi » en ivoire, sino-portugais et du XVII<sup>e</sup> siècle, adapté d'un Enfant Jesus couché.

Sculptée sur toutes ses faces, la figure est chauve et présente un visage ovale, un long nez aquilin et des yeux en amande accentués par un matériau vitreux, une petite bouche soulignée par des traces de peinture et des oreilles bien dessinées et réalistes.

Son tronc est allongé et ses bras et jambes dodus sont marqués par les plis de la chair. Ses mains et ses pieds sont bien délimités. Son bras droit, replié, semble vouloir porter l'index à sa bouche, en un geste typique des Enfants endormis couchés.

L'image a été placée sur un globe terrestre, une adaptation qui est sans doute le fait de l'influence des missionnaires jésuites en Chine. En effet, depuis Matteo Ricci et Michele Ruggieri, ceux-ci affirmaient que cette représentation en *Salvator Mundi* était l'un des « étendards du missionnarisme et de la diffusion du Christianisme dans les Nouveaux Mondes » (Lopes, 2011, p. 331). Le succès de ces figures est avéré par la lettre que les deux jésuites adressèrent à Acquaviva, général de la Compagnie de Jésus (1581 – 1615), demandant l'envoi d'images de la Sainte Vierge et du Christ en Sauveur du Monde afin de satisfaire la grande curiosité et la dévotion des officiers du gouvernement chinois.

Notre rarissime sculpture constitue un exemple marquant des métissages culturels qui virent le jour sur les différents territoires de l'Empire portugais. Les missionnaires européens avaient ainsi coutume d'utiliser des représentations visuelles artistiques pour expliquer les Saintes Écritures : ils catéchisaient par les images, espérant ainsi convertir les autochtones au Christianisme.

Cet exemplaire est reproduit dans le catalogue *Expansão Portuguesa e a Arte do Marfim* [L'Expansion portugaise et l'Art de l'ivoire], édité par la Commission nationale pour la Commémoration des Découvertes portugaises et la Fondation Calouste Gulbenkian, publié en 1991 (p. 95, fig. 233). 🌐





**054. VIRGIN MARY**

Ivory

Sino-Portuguese, 17th century – Second half

Height: 20.0 cm

F1037

*Provenance: J.P.T. collection, Lisbon*

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

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

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

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

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

**054. VIERGE**

Ivoire

Sino-portugais, XVII<sup>e</sup> siècle – Deuxième moitié

Hauteur : 20,0 cm

F1037

*Provenance : collection J.P.T., Lisbonne*

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

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

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

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

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



## — Chinese and Sino-Portuguese lacquers

Alongside better-known Japanese lacquerware made for export and known as Namban<sup>1</sup>, a production which has been better studied, while being easier to identify from the decorative repertoire and manufacturing techniques used, other lacquer productions made for the Portuguese market remain little studied.

These so-called Luso-Asian lacquers, which have resisted consensual identification of its place of production from art historians, conservators and museum curators, are somewhat heterogeneous in character and may be divided into two groups.<sup>2</sup> Bernardo Ferrão was one of the first authors to take an interest in this type of production, and identified several extant examples in public and private collections which are almost exclusively Portuguese.<sup>3</sup> As characteristics of this production, which he identifies as Indo-Portuguese, being based on the alleged Mughal or Persian style of its decoration, Bernardo Ferrão mentions: 'the style and decoration, the lacquer coating and in some examples, the presence of coats of arms, inscriptions in Portuguese, figures and mythological scenes, from classical and Christian European culture, carved or painted, all following the canons of Renaissance art, which enable us to date them to the sixteenth century'.<sup>4</sup>

The first group has been recently identified as Burmese in origin, thus made in the Kingdom of Pegu, in the south of present-day Myanmar, given strong archival and material evidence (Burmese lacquer or *thitsi*, from the sap of the *Melanorrhoea usitata* used in Southeast Asia) and the lacquer techniques used (the Burmese *shwei-zawa*) in their production, as evident from recent scientific analyses and art-historical research.<sup>5</sup> As for the second group, which consists mainly of writing chests and writing boxes, and also carved trays and portable oratories, it features the same type of carved decoration in bas-relief with black lacquer highlighted in gold. Some of the surfaces, namely the interior of the chests and writing boxes, are lacquered in red with gold decoration depicting fauna and flora of typically Chinese repertoire.

One highly important document gives us significant evidence regarding both productions, indicating Burma (Pegu)

for the first group, and South China (and Ryukyu Islands) for the second. In fact, in the post-mortem inventories of Fernando de Noronha (c. 1540–1608), third Count of Linhares, and his wife Filipa de Sá († 1618), a significant number of Asian lacquered and gilded pieces of furniture are recorded, such as:<sup>6</sup> one ‘long lacquered box from China made in two’; ‘another smaller writing cabinet from Pegu [lacquered] in gold and red fitted with drawers’; another ‘writing cabinet from China [lacquered] in gold and white which has twelve drawers’ and is 44 cm long; ‘one box from China [lacquered] in gold and black fitted with its nook’; ‘one writing cabinet from Pegu gilded throughout’; ‘two round shields from China without arm supports with their coat of arms’, to which other twelve were added; ‘four trays from China, three of them featuring their coat of arms, lacquered in black and gold’, to which three more were added; ‘one other display table from China very old and with the Noronha coat of arms in the middle’; ‘one bedstead from China gilded throughout which has on the headboard the

Noronha coat of arms’; ‘one small gilded box from Pegu of over a palm in length and its silver lock’; ‘one gilded bedstead from China [lacquered] in gold and black with its frame’; ‘one gilded chair and daybed from Pegu’, and one other ‘daybed from Pegu gilded throughout with its feet and headboard’. The most frequent pieces recorded in the inventory are in fact Chinese in manufacture, featuring an excessive use of gilding<sup>7</sup> and clearly coated in rich, strong red and black lacquer. 🌺

---

<sup>1</sup> A Japanese word used to characterize the first Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors to reach Japan in the sixteenth and seventeenth centuries, and which would become synonymous of the different types of lacquerware and other products commissioned in Japan either for their domestic market or for export following Western tastes and modelled after European prototypes.

<sup>2</sup> See Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

<sup>3</sup> See Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

<sup>4</sup> See Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

<sup>5</sup> See Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

<sup>6</sup> See Hugo Miguel Crespo, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139, ref. p. 123.

<sup>7</sup> Something that was subject to regulation by sumptuary laws which in Portugal were difficult to enforce given the private nature of such domestic display of magnificence.



## — Laques Chinoises et Cino-portugaises

Tandis que les célèbres laques Namban<sup>1</sup> ont fait l'objet d'une étude profonde qui a mis à jour des caractéristiques faciles à identifier portant sur le répertoire décoratif et les techniques de fabrication utilisées, les autres productions de laques destinées au marché portugais demeurent, quant à elles, peu étudiées.

Le lieu de production de ces ouvrages laqués, dits luso-asiatiques, n'a pas été consensuellement identifié par les historiens de l'art, les spécialistes de la conservation ou les conservateurs de musée. Ceci dit, bien que leurs caractéristiques soient plutôt hétérogènes, on peut les diviser en deux groupes.<sup>2</sup> Bernardo Ferrão a été l'un des premiers auteurs à s'intéresser à cette production d'ouvrages. Il en a identifié plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises.<sup>3</sup> À propos des traits caractéristiques de cette production, que Ferrão qualifie d'indo-portugaise en s'appuyant sur le caractère soi-disant moghol ou persan de la décoration, cet auteur affirme : « le style et le travail décoratif, la laque et, sur quelques pièces, l'existence de blasons, d'inscriptions en portugais, de figures et scènes mythologiques, chrétiennes et de la culture européenne classique, taillées ou peintes, selon les canons de la Renaissance, nous permettent de dater ces ouvrages du XVI<sup>e</sup> siècle ».

L'origine du premier groupe a récemment été identifiée comme étant birmane, en se basant sur de nombreuses preuves documentaires, sur le matériau utilisé (la laque birmane ou *thitsi*, de la sève de l'espèce *Melanorrhoea usitata*, utilisée en Asie du Sud-Est) et sur les techniques de fabrication employées pour sa production, confirmées par des analyses scientifiques récentes.<sup>5</sup> Le second groupe se compose principalement de coffrets-écritoires et d'écritoires, mais aussi de plateaux taillés et d'oratoires portatifs – comme celui que nous présentons ici. Il comporte le même type de décoration taillée en bas-relief, avec de la laque noire rehaussée d'or. Certaines surfaces, notamment l'intérieur des coffrets et des écritoires, sont laquées de rouge et ornées d'une décoration en or représentant des motifs de faune et de flore typiquement chinois.

Un important document nous donne de précieuses informations sur les deux centres de production de la laque, attestant l'origine birmane du premier groupe et chinoise (Sud de la Chine et îles Ryukyu) du second. Il s'agit des inventaires de Fernando de Noronha (env. 1540–1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui recensent un vaste ensemble de pièces de mobilier asiatique laqué et doré<sup>6</sup> : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (...) une autre écritoire de Pégou, plus petite, or et rouge, et ses tiroirs (...) encore une autre écritoire de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (...) une boîte de Chine or et noire avec son compartiment (...) une écritoire de Pégou entièrement dorée (...) deux boucliers de Chine, avec leurs armes, auxquels se joignent seize autres (...) quatre plateaux de Chine, trois armoriés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres (...) un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (...) un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (...) une petite

boîte de Pégou dorée, mesurant plus d'un empan, avec fermoir en argent (...) un lit de Chine doré, or et noir (...) une chaise et une couchette de Pégou dorée (...) et une autre couchette de Pégou entièrement dorée avec six pieds et tête de lit. »

La majorité des pièces répertoriées dans ces inventaires sont, en effet, d'origine chinoise. Elles font un usage excessif du doré<sup>7</sup> et sont revêtues de laque rouge et noire. 🏠

---

<sup>1</sup> Terme japonais qui désigne les commerçants, missionnaires et marins portugais et espagnols arrivés au Japon aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et qui deviendrait synonyme des laques et autres produits dans le goût occidental inspirés de modèles européens, commandés aux artisans japonais pour le marché interne ou pour être exportés.

<sup>2</sup> Voir Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.

<sup>3</sup> Voir Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

<sup>4</sup> Voir Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. Dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

<sup>5</sup> Voir Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisbonne, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. n.º 22.

<sup>6</sup> Voir Hugo Miguel Crespo, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (éds.), *The Global City. On the Streets of Renaissance Lisbon*, Londres, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139, rééf. p. 123.

<sup>7</sup> Interdit avec la mise en place au Portugal des lois somptuaires, bien que difficiles à appliquer en raison de la nature privée et domestique de cette démonstration d'opulence.

**055. PORTABLE ORATORY**

Wood, lacquer, gold and oil on copper  
 South China, early 17th century  
 Dim.: 59.0 × 78.0 × 5.3 cm (opened)  
 F1112

*Provenance: J. Lico collection, Lisbon*

A rare and important portable oratory in carved, lacquered and gilded wood, housing an oil on copper depicting St Dominic and St Catherine of Siena receiving the rosary from the hands of Our Lady with the Child Jesus.

Rectangular triptych oratory, with two hinged side leaves that protect the central panel — their plain outer faces contrasting with the exuberantly decorated inner surfaces of carved flowers and foliage scrolls emerging from urns, encircling two identical square cartouches; a delicately carved human faced flaming sun over a painted angel standing on clouds and holding an incense burner.

The whole composition crowned by carved five lobed cornice, centred by a mystic, arrow pierced heart framed by flower scrolls, in an obviously Chinese interpretation of the Jesuit commissioned Japanese Namban oratories, indicating that it was most certainly made after the final eviction from Japan in 1639<sup>1</sup>.

Considering the specific iconography of this oratory, it is possible to suggest that it was probably commissioned for the Macanese Dominican Convent and its church of Our Lady of The Rosary, the only community of this Order of Preachers in the South China region.

Its founders, António de Arcediano, Alonso Delgado e Bartolomeu Lopes, three Spanish Dominican friars from Mexico, boarded the ship 'São Martinho', captained by the Portuguese D. Lopes de Palácio, in the Philippines in April 1587, arriving in the Portuguese enclave of Macao in September of that year, having started soon after the construction of the original wooden chapel of Our Lady of the Rosary, known amongst the local Chinese population as the 'Pan Cheong Miu' — the wooden pagoda. It is only in the 17th century that this wooden structure is replaced by a more permanent brick and stone building.

Circa 1588/1590 the Spanish founders are transferred to India on the orders of the Portuguese viceroy D. Duarte de Menezes and the church and its convent are handed over to Portuguese friars of the same religious community.

**055. ORATOIRE PORTATIF**

Bois laqué, or et l'huile sur cuivre  
 Sud de la Chine, début du XVII<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 59,0 × 78,0 × 5,3 cm (ouvert)  
 F1112

*Provenance : collection J. Lico, Lisbonne*

Rare et important oratoire portatif du Sud de la Chine, datant du début du XVII<sup>e</sup> siècle, en bois taillé, laqué et doré, contenant une peinture à l'huile sur cuivre représentant *Saint Dominique et Sainte Catherine de Sienne recevant le rosaire des mains de la Vierge à l'Enfant*.

Cet oratoire à la forme rectangulaire comporte deux battants à faces extérieures lisses et faces intérieures taillées en une exubérante composition végétale sortant d'un vase, complétées chacune par deux panneaux quadrangulaires – au-dessus le soleil (taillé), en dessous un ange tenant un encensoir (peint). L'oratoire est surmonté d'un fronton polylobé taillé au centre duquel se détache la représentation d'un cœur mystique transpercé de flèches, d'où partent des enroulements de fleurs. Il s'assimile à une variante chinoise des oratoires Namban produits au Japon sur commande des missionnaires jésuites installés en Chine après leur expulsion définitive du Japon en 1639.<sup>1</sup>

L'iconographie de cet oratoire semble indiquer qu'il aurait été produit non loin du Couvent de Saint-Dominique à Macao et de l'église de Notre-Dame du Rosaire, où vivaient les frères de l'Ordre des Prêcheurs, fondé en 1587 par des moines dominicains espagnols originaires du Mexique.

Ses fondateurs, António de Arcediano, Alonso Delgado et Bartolomeu Lopes, trois frères dominicains espagnols du Mexique, embarquent pour les Philippines en avril 1587, sur le navire « São Martinho » dont le commandement est assuré par le portugais D. Lopes de Palácio. Le navire arrive dans l'enclave portugaise de Macao en septembre de la même année.

Rapidement ils se lancent dans la construction de la chapelle de notre Dame du Rosaire, connue parmi la population chinoise locale comme le « Pan Cheong Miu » – la pagode en bois - C'est seulement au XVII<sup>e</sup> siècle que cette bâtisse fut remplacée par une structure en pierre et brique.

Vers 1588/1590, le vice-roi portugais D. Duarte de Menezes ordonne le transfert des religieux espagnols vers l'Inde. L'église et le couvent dominicain sont confiés aux moines portugais de la même communauté religieuse.





In May 1834, following a long period of turmoil and civil war unrest, the victorious king D. Pedro IV, signs a decree abolishing all religious orders in Portugal and in its colonies and any other Portuguese administered territories. Macao is no exception and the church and convent are confiscated by the government and closed to cult and all their estates secularized and nationalized, situation that would only be reversed by the end of the 19th century with a softening of religious policies.

The sale of many treasures followed this nationalization process and many objects entered private ownership where they remain until today. It is therefore most likely that our important oratory, together with many other treasures, left the Dominican Convent in Macao in that period of instability and anti-clerical sentiment.

In addition to the well-known Japanese Namban lacquer objects, other Eastern lacquer productions, equally commissioned for the Portuguese market, remain relatively unknown. These lacquered objects, elusive as to their origin, are broadly defined as Luso-Asian and, although rather heterogeneous in their defining characters, can be divided into two groups<sup>2</sup>.

The historian Bernardo Ferrão, pioneering their study in the later part of the 20th century, identified several examples mostly in public and private Portuguese collections<sup>3</sup>. Ferrão defines various characteristics for these productions, which he classifies as Indo-Portuguese on the basis of their pretense Mughal or Persian decorative grammar, referring: 'the style and type of decoration, the lacquer work and in some the presence of armorials, Portuguese mottoes, Christian or Classical European figures or mythological scenes, carved or painted, all following established Renaissance canons, permit a 1500s attribution'<sup>4</sup>. To those typologies others can be added, including beds, trays, low stools and some shields with identical decorative details that can be found in various international collections<sup>5</sup>. These latter objects belonging to a second group with clearly evidenced Chinese characteristics.

The first group has been recently identified as originating from the old Kingdom of Pegu, in modern day Myanmar (Burma), on the basis of documentary as well as scientific evidence (the lacquer *thitsi* from the sap of the *Melanorrhoea usitata*, used in southeast Asia) and manufacturing techniques used in its construction (Burmese *shwei-zawa*)<sup>6</sup>.

The second group, mainly composed of writing-chests and writing-cases, but including carved trays and portable oratories, such as the one here presented, adopts identical decorative details such as black lacquer low-relief carving

Suite à une longue période d'agitation et de malaise social dûs à guerre civile, en 1834, le roi vainqueur D. Pedro IV, signe un décret abolissant tous les ordres religieux au Portugal et ses colonies.

Macao ne fait pas exception, l'église et le couvent ont été confisqués par le gouvernement et fermés au culte. Tous leurs biens et propriétés sont nationalisés, situation qui n'a été modifiée qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par un assouplissement de la politique religieuse.

Ce processus de nationalisation conduit à la vente de leurs trésors et de nombreux objets rentrent dans plusieurs collections privées où ils demeurent jusqu'à présent. Il est donc fort probable que cet important Oratoire quitte le couvent dominicain de Macao durant cette période d'instabilité anticléricale au même titre que d'autres importants trésors.

Tandis que les célèbres laques Namban (†) ont fait l'objet d'une étude profonde qui a mis à jour des caractéristiques faciles à identifier portant le répertoire décoratif et les techniques de fabrication utilisées, les autres productions de laques destinées au marché portugais demeurent, quant à elles, peu étudiées.

Le lieu de production de ces ouvrages laqués, dits luso-asiatiques, n'a pas été consensuellement identifié par les historiens de l'art, les spécialistes de la conservation ou les conservateurs de musée. Ceci dit, bien que leurs caractéristiques soient plutôt hétérogènes, on peut les diviser en deux groupes.<sup>2</sup>

Bernardo Ferrão fut l'un des premiers auteurs à s'intéresser à cette production d'ouvrages. Il identifia plusieurs exemplaires dans des collections publiques et privées, presque toutes portugaises.<sup>3</sup> À propos des traits caractéristiques de cette production, que Ferrão qualifie d'indo-portugaise en s'appuyant sur le caractère soi-disant moghol ou persan de la décoration, cet auteur affirme: «le style et le travail décoratif, la laque et, sur quelques pièces, l'existence de blasons, d'inscriptions en portugais, de figures et scènes mythologiques, chrétiennes et de la culture européenne classique, taillées ou peintes, selon les canons de la Renaissance, nous permettent de dater ces ouvrages du XVI<sup>e</sup> siècle.»<sup>4</sup>

Ce type de pièces inclut des lits, des plateaux, des chaises plates ainsi que quelques boucliers à la décoration similaire que l'on trouve dans plusieurs collections internationales.<sup>5</sup> Ces derniers appartiennent à un second groupe aux caractéristiques chinoises plus prononcées. L'origine du premier groupe a récemment été identifiée comme étant birmane, grâce aux nombreuses preuves documentaires, au matériau utilisé (la laque birmane ou *thitsi*, de la sève de l'espèce *Melanorrhoea usitata*, utilisée en Asie du Sud-Est) et aux techniques de

highlighted in gold. Some surfaces, namely the inside of chests and writing-cases, can be lacquered in red with gilt decoration of plants and animals from a typically Chinese repertoire.

An important source of documentary evidence, the estate inventories of the third Count of Linhares, Fernando de Noronha (1540–1608) and his wife Filipa de Sá (d.1618), provide confirmation for the two major production centres — Myanmar and Southern China or the Ryukyu Islands — as they list an important group of Asian lacquered and gilt furniture pieces<sup>7</sup>: a ‘long box in Chinese lacquer in two parts’; ‘another writing box from Pegu in gold and red with its drawers’; ‘another writing box from China in gold and white that has 12 drawers’ and 44 cm in length; ‘a Chinese box in gold and black with its cubbyhole’; ‘a fully gilded Pegu writing box’; ‘two Chinese round shields to mount (missing the arm support) with armorials’ and sixteen others; ‘four Chinese trays’, three with armorials, all in gold and black, and another three; ‘another table from China, very old, with Noronha armorial in the middle’; ‘a gilded bed from China with Noronha armorial on the headboard’; ‘a small Pegu box, a hand long, with a silver lock’; ‘a gilt and black bed from China with its bedstead’; ‘a gilded chair and a stretcher from Pegu’ and another ‘gilded stretched from Pegu six foot long and headboard’.

The highest number of pieces inventoried are in fact Chinese in origin, with an excess of gold decoration — excess that was in fact legally restricted in Portugal, but of difficult enforcement on account of the private and domestic nature of the ostentation — and clearly lined in red and black lacquer.

Additionally three rectangular trays with carved and gilt decoration on plain black lacquered surfaces, gold leaf and mother-of-pearl inlaid Chinese patterns and animal figures, all with reliable documented history and provenance credentials from historic Portuguese monasteries, have recently been analyzed for chemical composition (lacquer, oils, etc.) and lacquering techniques on the basis of stratigraphy (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. Nr. 44 Band and 2 Band) and private collection)<sup>8</sup>.

The analysis results confirmed the lacquer type as *Toxicodendron succedaneum*, known as laccol (from southern China, Vietnam and Japan). Furthermore the Chinese technical characteristics of the pieces, namely the gold leaf decoration (*tie jin qi*), the fewer lacquer layers applied and the lower quality lacquering materials, typically used on export pieces, suggest a most likely Southern China or Ryukyu Islands origin for these trays.

fabrication employées pour sa production, confirmées par des analyses scientifiques récentes<sup>6</sup>. Le second groupe se compose principalement de coffrets-écritoires et d’écritoires, mais aussi de plateaux taillés et d’oratoires portatifs – comme celui que nous présentons ici. Il comporte le même type de décoration taillée en bas-relief, avec de la laque noire rehaussée d’or.

Certaines surfaces, notamment l’intérieur des coffrets et des écritoires, sont laquées de rouge et ornées d’une décoration en or représentant des motifs de faune et de flore typiquement chinois.

Un important document nous donne de précieuses informations sur les deux centres de production de la laque, attestant l’origine birmane du premier groupe et chinoise (Sud de la Chine et îles Ryukyu) du second. Il s’agit des inventaires de Fernando de Noronha (env. 1540–1608), troisième comte de Linhares, et de son épouse Filipa de Sá (décédée en 1618), qui recensent un vaste ensemble de pièces de mobilier asiatique laqué et doré<sup>7</sup> : « une longue boîte en laque de Chine, en deux parties (...) une autre écritoire de Pégou, plus petite, or et rouge, et ses tiroirs (...) encore une autre écritoire de Chine or et blanc à douze tiroirs, de 44 cm de longueur (...) une boîte de Chine or et noire avec son compartiment (...) une écritoire de Pégou entièrement dorée (...) deux boucliers de Chine, avec leurs armes, auxquels se joignent seize autres (...) quatre plateaux de Chine, trois armoriés, tous dorés, en or et noir, auxquels se joignent trois autres (...) un autre buffet de Chine, très ancien, portant les armes des Noronha en son centre (...) un lit de Chine doré dont la tête porte les armes des Noronha (...) une petite boîte de Pégou dorée, mesurant plus d’un empan, avec fermoir en argent (...) un lit de Chine doré, or et noir (...) une chaise et une couchette de Pégou dorée (...) et une autre couchette de Pégou entièrement dorée avec six pieds et tête de lit. »

La majorité des pièces répertoriées dans ces inventaires sont, en effet, d’origine chinoise. Elles font un usage excessif du doré – interdit avec la mise en place au Portugal des lois somptuaires, bien que leur application soit difficile de par la nature privée et domestique de cette démonstration d’opulence – et sont revêtues de laque rouge et noire.

Trois plateaux rectangulaires à la décoration taillée et dorée, contrastant avec des surfaces lisses laquées de noir et décorées de motifs floraux et animaux typiquement chinois en feuille d’or et incrustations de nacre, ont récemment été analysés afin de définir leurs matériaux (laque, huiles, etc.) et techniques de revêtement de la laque observables à partir de la stratigraphie de leur application.<sup>8</sup> Deux de ces pièces appartiennent au Museu Nacional de Arte Antiga, à Lisbonne (inv. n.° 44 Band et 2 Band)

The close similarities in lacquering techniques and the raised gold decoration, together with the decorative and iconographic language of the piece, strongly suggest a similarly Southern China origin for our portable Oratory. Only a very small number of these oratories has been recorded in the literature — some larger and combining carved sections in temple like structures designed to house devotional figures — such as one with an oil on copper depicting the *Lamentation over the Dead Christ*, also by a Chinese artist, a fragment from one other of which only the side panels survive, and another larger one only recently published<sup>9</sup>. 🏯

et l'autre à une collection particulière – elles possèdent toutes les trois une histoire documentée et proviennent de monastères portugais. On a identifié la laque comme la *Toxicodendron succedaneum*, connue sous le nom de « laccol » (provenant d'une espèce d'arbre du Sud de la Chine, du Viêt-Nam et du Japon) et typiquement utilisée dans le Sud de la Chine. Les techniques chinoises employées, notamment la décoration à la feuille d'or (appelée *tie jin qi*), le petit nombre d'applications et les matériaux dénotant une laque de qualité inférieure destinée à l'exportation semblent fortement indiquer que ces plateaux ont été fabriqués dans le Sud de la Chine ou dans les îles Ryukyu.

L'application de la laque et la décoration d'or en relief, ainsi que les aspects décoratifs et iconographiques mentionnés, semblent accuser l'origine chinoise de notre précieux oratoire portatif. On n'en connaît qu'un très petit nombre, dont certains de plus grande dimension comportant des sections taillées et formant un petit temple pour abriter des statuette dévotionnelles. On peut notamment en citer un contenant une peinture à l'huile sur cuivre représentant une *Lamentation sur le Christ mort*, également d'un artiste chinois, ainsi qu'un autre dont ne restent que les battants ou encore un dernier de grande dimension récemment publié.<sup>9</sup> 🏯

---

(‡) Terme japonais qui désigne les commerçants, missionnaires et marins portugais et espagnols arrivés au Japon aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et qui deviendrait synonyme des laques et autres produits dans le goût occidental inspirés de modèles européens, commandés aux artisans japonais pour le marché interne ou pour être exportés.

<sup>1</sup> For Namban exemples see: / Pour des pieces Namban voir: Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990, pp. 64–67.

<sup>2</sup> See: / Voir: Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

<sup>3</sup> See: / Voir: Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 153–172.

<sup>4</sup> See: / Voir: Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, p. 153.

<sup>5</sup> See: / Voir: Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português. dos Primórdios ao Maneirismo*, Vol. 3, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, pp. 43–45; Ulrike Korber, 'Reflections on cultural exchange and commercial relations in sixteenth-century Asia: a Portuguese nobleman's laquered Mughal shield', in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods*, Chestnut Hill, MA - McMullen of Art, 2013, pp. 45–56; Ulrike Korber, 'The Three Brothers': Sixteenth-century Lacquered Indo-Muslim Shields or Commodities for Display', in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), 'The Global City. On the Streets of Renaissance' Lisbon, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 212–225.

<sup>6</sup> See: / Voir: Hugo Miguel Crespo, *Choices*, Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 238–261, cat. no. 22.

<sup>7</sup> See: / Voir: Hugo Miguel Crespo, *Global Interiors on the Rua Nova in Renaissance Lisbon*, in Annemarie Jordan Gschwend, K. J. P. Lowe (eds.), 'The Global City. On the Streets of Renaissance', Lisbon, London, Paul Holberton publishing, 2015, pp. 121–139, ref. p. 123.

<sup>8</sup> See: / Voir: Ulrike Korber, Michael R. Schilling, Cristina Barrocas Dias, Luis Dias, *Simplified Chinese lacquer techniques and Namban style decoration on Luso-Asian objects from the late sixteenth or early seventeenth centuries*, *Studies in Conservation*, 61, Supplement 3, 2016, pp. 68–84.

<sup>9</sup> See: / Voir: Trina Johnson [et al.], Amir Mohtashemi, London, Amir Mohtashemi Ltd, 2018, pp. 30–33, cat. no. 14.







**056. LECTERN**

Lacquered and gilded wood; brass  
 South China, late 16th – early 17th century  
 Dim.: 22.9 × 19.1 × 13.7 cm  
 F1114

*Provenance: A. Fernandes et J. L. collections, Lisbon*

*Exhibition: São Francisco Xavier (1506 – 1552)*

*Cordoaria Nacional, Lisbon, 2006, p. 217, n.º 224*

A rare and important missal lectern in lacquered wood (reddish brown) decorated with gold. Consisting of two hinged wooden boards, it has bracket-shaped feet.

The front panel features the sacred letters IHS and the symbols of the Society of Jesus (cross and the three nails of the Crucifixion), surrounded by flaming sun rays, on a plain background and within a simple border with a stylized lotus flower in each corner with foliage scrolls.

The feet are decorated with imbricated foliage and curling vines, while the exterior side of the book support is decorated with a stylized lotus flower with tendrils and a typically Chinese band of key-fret.

The back features a stylized lotus flower composition (one on the centre and several on each corner) as if copying in lacquer the pattern of a silk lampas produced in south China. One of the most curious aspects of this rare lectern is the fact that it presents several old restorations, with metallic (brass) reinforcing bars and nails, in order to connect the lower section of the larger, broken board, indicative of not only the intense use to which it was subject since it was produced, but also the high esteem it gained.

The community to which this lectern belonged, most likely of Jesuit origin and possibly living in Asia, would have given strong use to such an omnipresent object of the Catholic altars of Asia under Portuguese rule as this one. Although there are several examples of Japanese manufacture, known as Namban — bearing the Jesuits heraldry — given is completely different origin we must underline the great rarity of the present example.<sup>1</sup> 📍

*Hugo Miguel Crespo*  
*Art Historian, CH – FLUL*

**056. PORTE-MISSEL**

Bois, laque, or et laiton  
 Sud de la Chine, fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou début du XVII<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 22,9 × 19,1 × 13,7 cm  
 F1114

*Provenance : collections A. Fernandes et J. Lico, Lisbonne*

*Expositions : São Francisco Xavier (1506 – 1552)*

*Cordoaria Nacional, Lisbonne, 2006, p. 217, n.º 224*

Rare et important porte-missel du sud de la Chine, datant de la fin du XVI<sup>e</sup> ou du début du XVII<sup>e</sup> siècle, en bois laqué (brun rougeâtre) décoré d'or. Il est composé de deux planches de bois montées et articulées, avec des pieds découpés en accolade. Le panneau avant arbore le monogramme sacré IHS et les insignes de la Compagnie de Jésus (la croix et les trois clous de la crucifixion), cerclés de rayons de soleil flamboyants, sur fond uni, dans un encadrement simple, avec une fleur de lotus stylisée sur chaque coin et des enroulements de feuillages.

Les pieds sont décorés de feuillages imbriqués, avec des enroulements. La face externe du support du missel est ornée d'une fleur de lotus stylisée avec des enroulements et un motif de grecque, typiquement chinois. La face intérieure présente une composition de fleurs de lotus stylisées (une centrale et plusieurs dans chaque coin), comme si elle reproduisait dans la laque les dessins d'un lampas en soie fait dans le sud de la Chine.

L'un des aspects les plus curieux de ce rare porte-missel est le fait qu'il exhibe plusieurs restaurations anciennes : des applications métalliques (en laiton), telles que des pattes et des petits clous à tête ronde, servent à réparer et à assembler la partie inférieure de la plus grande planche, témoignant non seulement de l'usage intensif dont il a fait l'objet depuis sa fabrication, mais aussi de la valeur qu'on lui attribuait.

Ce type d'objet était d'usage très fréquent dans la communauté à laquelle il appartenait, fort probablement d'origine jésuite et vraisemblablement établie en Asie : il était en effet omniprésent sur les autels catholiques de l'Asie sous domination portugaise. Bien qu'il en existe plusieurs exemplaires de fabrication japonaise, connus sous le nom de Namban, portant l'insigne des Jésuites, l'origine totalement différente de notre exemplaire fait sa rareté.<sup>1</sup> 📍

*Hugo Miguel Crespo*  
*Historien d'Art, CH – FLUL*

<sup>1</sup> For some Namban examples, see Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbon, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.

Pour quelques exemples Namban, voir Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisbonne, Edições Inapa, 1990, pp. 60–63.



**057. TABLE SCREEN**

Lacquered and gilded exotic wood, and mother-of-pearl  
China, Guangdong province (?)  
17th century – second half  
Dim.: 24,5 × 13,5 × 0,5 cm  
F1147

*Provenance: J. Lico collection, Lisbon*

A small rectangular lacquered and gilded plaque, or leaf, depicting on one side (obverse) a European figure carrying a long box followed by his dog and on the other (reverse) a still-life composition with two vessels probably set on a table.

During the Ming Dynasty (1368–1644) the word *pingfeng* was used for ‘screen’, a fix screen with base (or *zuopingfeng*), some consisting of a variant number of leaves (three to five), known as *weiping*. Of the first ones, in some examples it is possible to remove the leaf from the base (*chapingshi zuopingfeng*), while in others this is not possible, being a single piece (*zuopingfeng*).

Miniature versions, such as the present table screen, are depicted in Song Dynasty (960–1279) painting, and used in the Ming dynasty, next to the bed as ‘pillow screens’ (*zhenping*), or over the scholar’s desk, known as *yanping* or ‘inkstone screen’, used not only at the table of the intellectual elite, but also set over long tables, alongside ancient bronzes, carved jades or natural rock formations (known as *gonshi*), while serving a merely decorative function.<sup>1</sup>

Examples of table screens set with stone plaques, usually a type of marble whose colour variations would induce Chinese officials and scholars in the contemplation of nature, are known as *xiaozuopingfeng*.

The present plaque, given its dimensions, proportions and iconography, would serve as a loose sliding leaf of table screen, of which we are missing the base, probably carved and lacquered. Worn out on both sides, with loss of some iconographic details on the reverse, wear and tear which is consistent not only with its antiquity but with the intense use to which it was certainly subjected to, the wood plaque is coated with dark or black lacquer and decorated in high relief gold over red and brown lacquer motifs, the obverse also decorated with a border in gilded lacquer and mother-of-pearl inlays, probably from the shell of the marine gastropod abalone or *Haliotis spp.*, given its colour and iridescence.

On this side we may see a male European figure — probably a Portuguese merchant, perhaps even a New-Christian of Sephardic origin — with a broad-brimmed hat, wearing doublet,

**057. PARAVENT DE TABLE**

Bois exotique, laque, nacre et or  
Chine, province de Guangdong (?)  
XVII<sup>e</sup> siècle – deuxième moitié  
Dim. : 24,5 × 13,5 × 0,5 cm  
F1147

*Provenance : collection J. Lico, Lisbonne*

Petite panneau rectangulaire, ou feuille, laqué et doré, représentant la figure d’un Européen transportant une longue boîte, en compagnie de son chien, et, de l’autre côté, une nature-morte, probablement sur une table, avec deux pots.

Au cours de la dynastie Ming (1368–1644), le mot *pingfeng* est utilisé pour désigner un paravent ou un coupe-vent d’une seule feuille reposant sur une base (*zuopingfeng*) ; ceux qui se composaient d’un nombre variable de feuilles (trois à cinq) étaient nommés *weiping*. La première catégorie incluait des objets où l’on pouvait séparer le panneau de sa base (*chapingshi zuopingfeng*) et d’autres faits d’une seule pièce (*zuopingfeng*).

On trouve la représentation de versions miniatures, comme notre exemplaire, dans la peinture de la dynastie Song (960–1279). On les utilisait aussi à la période Ming, à côté du lit comme paravent de chevet (*zhenping*) ou sur la table de travail d’un érudit (*yanping* ou « paravent d’encre en pierre »). En plus d’être placés sur les tables de l’élite intellectuelle, ces derniers pouvaient servir à des fins purement décoratives, sur de longues tables, auprès de bronzes anciens, de pièces en jade taillé ou de formations rocheuses naturelles (appelées *gonshi*).<sup>1</sup> Les exemplaires de table en feuille de pierre, habituellement dans une sorte de marbre dont les variations des couleurs incitaient les intellectuels chinois à la contemplation de la nature, sont connus sous le nom de *xiaozuopingfeng*.

D’après ses dimensions, ses proportions et son iconographie, il semblerait que notre panneau ait servi de feuille indépendante d’un paravent de table, dont il manquerait la base typique, sans doute taillée et laquée. Il présente des marques d’usure sur les deux faces, qui portent atteinte à la lisibilité de l’image de l’envers – état qui s’explique par son ancienneté, mais aussi par l’usage intense dont il a certainement été l’objet.

La feuille de bois a tout d’abord été recouverte de laque sombre ou noire, pour ensuite recevoir la décoration en relief en or sur laque rouge et brune. Elle est encadrée par une frise en laque dorée, avec incrustations de nacre sur la face avant, probablement issue de la coquille du gastéropode marin *Haliotis spp.* ou *abalone*, si l’on en croit sa couleur et son chatoyement.





gown (*roupeta*), hoses and stockings, who walks towards the right holding in his hands a long rectangular box, probably containing a precious roll of Chinese silk, while being followed by his dog, depicted as a Buddhist lion.

The reverse is decorated with a composition that is both decorative and symbolic — probably auspicious, although, given the wear and tear of the plaque, it is difficult to interpret — where two vessels, raised on tall display bases, may be seen, following the shapes of Chinese archaic bronzes: a rectangular *ding* raised on four feet, a vessel for preparing meat dishes and one of the most important shapes in this repertoire of ritual vases, and a *gu* (here used to hold and display flowers), a trumpet-shaped vessel featuring a thin body divided by a central bulge and topped with an exaggerated flare, and one of the most characteristic wine vases of the archaic period. Next to, and above the *ding*, we see the silhouette of a sceptre or *ruyi*, with its characteristic head in the form of *lingzhi*, or mushroom of immortality (*Ganoderma lucidum*).

Used both as implement and table decoration of an educated Chinese scholar who, in the late Ming dynasty (1368–1644) preferred the use of flat precious hardwoods and complex, perfect joinery methods revealing the mastery of the cabinetmakers<sup>2</sup> —, it is clear that, given its iconography, the production of this rare and important piece of lacquered furniture, a *unicum* of great historiographical value, as a document, it follows the taste of the European clientele for which it was made, and a production probably centred on the coastal regions of Guangdong province. 🍷

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL

Sur celle-ci, on aperçoit une figure européenne masculine – probablement un marchand portugais, peut-être même un nouveau chrétien d'origine séfarade – portant chapeau à bords larges, pourpoint, veste, hauts-de-chausses et bas, et avançant vers la droite, tenant entre les mains une longue boîte rectangulaire, contenant sans doute un précieux rouleau de soie chinoise. Il est suivi par son chien, représenté ici comme un lion bouddhiste.

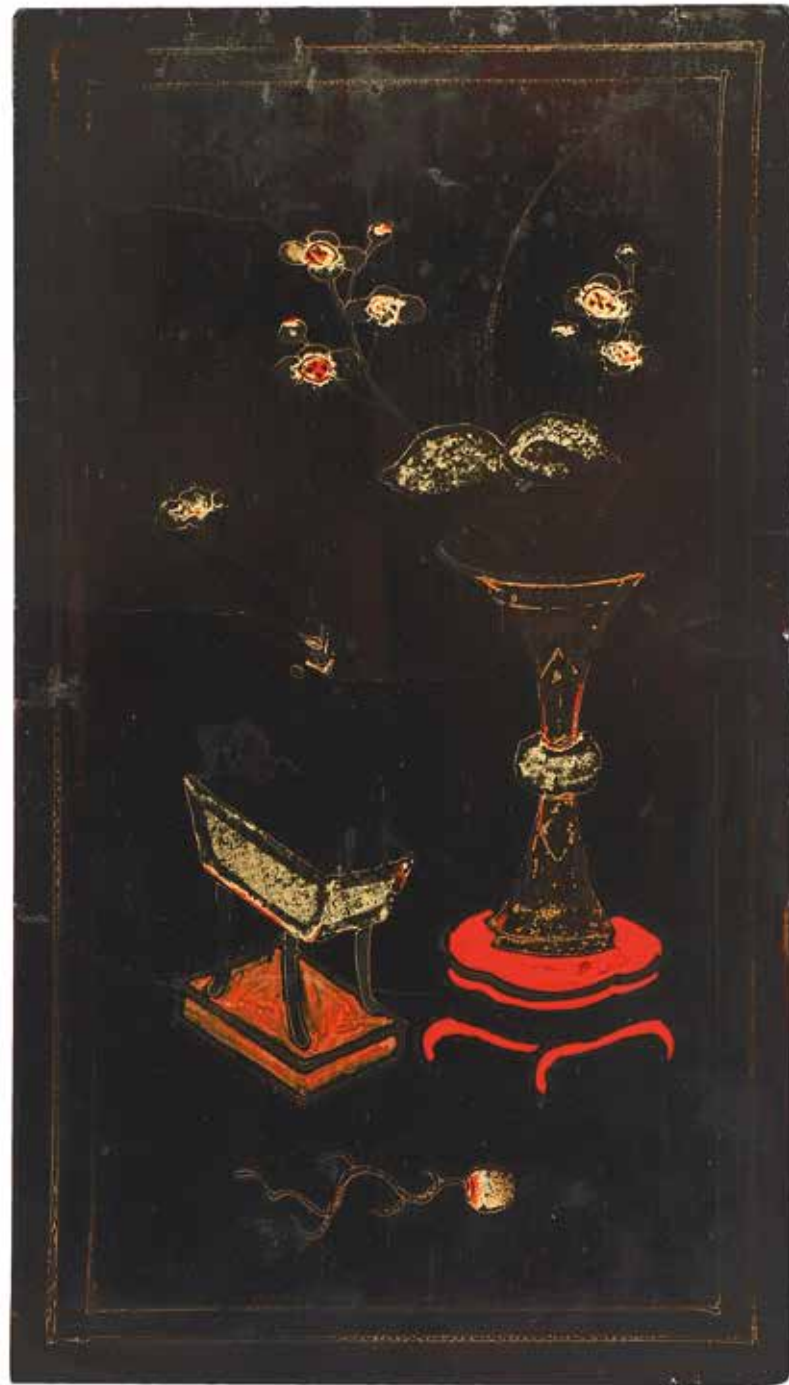
L'envers présente une composition à la fois décorative et symbolique, sans doute de bon augure, bien qu'il soit difficile de l'interpréter en raison de son état d'usure. On y voit deux pots reposant sur des bases élevées et reproduisant les formes des bronzes archaïques chinois : un chaudron *ding* à quatre pieds et de forme rectangulaire – récipient servant à la préparation des plats de viande, l'une des principales formes du répertoire de ces pots rituels – et un *gu*, à la forme tubulaire qui s'élargit à la base et au goulot, et doté d'un nœud central – l'un des gobelets à vin les plus typiques de la période archaïque – utilisé ici pour des fleurs. Près du *ding*, on aperçoit la silhouette d'un sceptre *ruyi*, avec sa tête caractéristique en forme de *lingzhi*, ou champignon de l'immortalité (*Ganoderma lucidum*).

Ces paravents étaient donc à la fois des ustensiles et des éléments décoratifs de la table de l'intellectuel chinois appartenant à l'élite cultivée. Celle-ci, à la fin de la dynastie Ming (1368–1644), préférait les pièces de mobilier en bois précieux et lisses avec des systèmes d'assemblage complexes révélant le savoir-faire de l'artisan.<sup>2</sup> L'iconographie de notre rare et importante pièce de mobilier laqué en fait un *unicum* à grande valeur historiographique, fruit probable du goût du commanditaire européen. On attribue sa fabrication aux régions côtières de la province de Guangdong, peut-être à Canton (ou Guangzhou). 🍷

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> On this type, see: / Sur ces typologies, voir: SHIXIANG, Wang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, pp. 89–92.

<sup>2</sup> On Chinese furniture of the period and the taste of the elite, see: / Sur le mobilier de cette période et les choix de l'élite chinoise, voir: BERLINER, Nancy, *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996.



**058. D. JOÃO V GAMES BOARD**

Ebony and ivory  
 China, 18th century – first half  
 Dim.: 22.0 × 33.0 × 1.5 cm  
 F1115

*Provenance: J. Lico collection, Lisbon*

Superb 18th century Sino-Portuguese ebony backgammon, chess and draughts board, ornamented in delicately engraved ivory inlays.

On the backgammon face, the four quadrants of six half-moon points are divided by an elegantly waved ebony on ivory receptacle, of engraved scrolls decoration, marking the bar. In the true centre, the crossing point for the diagonal lines joining opposite vertices of the rectangle, and exuberantly defining the whole composition, the Portuguese Royal Arms sided by two herald angels. In the corners, flaming torches in-between wing shaped elements densely decorated in arabesque scrolls, resembling butterflies, in an interpretation clearly not understood by the Chinese craftsman.

On the reverse, the chess and draughts checkered surface is framed by four asymmetric plant scroll motifs, emerging from each corner, interspersed with four eight-petalled flowers.

It is in the reign of king João V (1689–1750), ‘The Magnanimous’, that Portugal reaches its maximum splendour. In this period of political, economic and artistic affirmation, the Royal Arms spread out worldwide on the faces of the large gold ‘Dobras’ designed by the artist Vieira Lusitano (1689–1773), the heaviest coins ever minted in Portugal. Simultaneously the fashion for table and board games was growing amongst European kings and queens, soon becoming a major leisure pastime for monarchs, clergy and aristocracy alike. Fond of extravagant parties and board games, the King’s consort, Maria Anna of Austria (r.1708–1750), was known for organising parties in her private apartments in which “távola”<sup>1</sup>, backgammon, was played.

The Portuguese had established formal relations with China in the early 16th century, stimulated by the commercial exchange with local traders in such strategic outposts as Malacca, Canton or Fujian. Eventually, the permanent settlement in Macao (1554) facilitated the access to continental China, and it was through this port city that a characteristically Sino-Portuguese art production emerged. This artistic production, defined by a specific syncretism that blended

**058. PLATEAU DE JEU DOM JOÃO V**

Ébène et ivoire  
 Chine, XVIII<sup>e</sup> siècle (première moitié)  
 Dim. : 29,0 × 33,0 × 1,5 cm  
 F1115

*Provenance : collections J. Lico, Lisbonne*

Magnifique plateau sino-portugais du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la forme rectangulaire, en ébène et ivoire, orné d’incrustations à la décoration incisée et servant à jouer au backgammon, ainsi qu’aux échecs et aux dames.

Sur une des faces, celle du backgammon, les quatre quadrants ont chacun six cases représentées par des arcs en plein cintre. Ils sont séparés par une partition formée par une moulure en ébène découpé sur ivoire et décorée d’éléments végétaux, faisant office de barre. Se détache au centre du plateau, au croisement des diagonales tracées à partir des angles du rectangle et définissant les lignes de force du dessin, un exubérant écu portant les armes royales flanqué de chaque côté de deux anges messagers.

Chaque angle contient une torche flamboyante à double aile, ornée d’enroulements en arabesques, qui fait davantage penser à un papillon, en une interprétation quelque peu fantaisiste de l’artisan chinois.

Le centre de l’envers du plateau est occupé par le carré de l’échiquier. Il comporte une décoration végétale asymétrique, se déroulant à partir des angles et s’adaptant à l’espace en motifs séparés par des fleurs à huit pétales.

Sous le règne de Dom João V, dit « le Magnanime », le Portugal était à l’apogée de sa splendeur. L’écu armorié se diffuse à partir de 1724 sur les grandes «dobras», les plus grandes pièces d’or jamais frappées au Portugal, suivant les dessins du peintre Vieira Lusitano (1689–1773).

À l’époque, les jeux de table étaient courants chez les rois et les reines et occupaient une place de choix parmi les loisirs des monarques, des chanoines et des nobles. Amatrice de ce genre de divertissement, Marie-Anne d’Autriche (r. 1708–1750), épouse du roi Dom João V (r. 1706–1750), organisait dans ses appartements plusieurs passetemps dont faisait partie le backgammon connu sous le nom de « Távola Real »<sup>1</sup> en Italie.

Les relations luso-chinoises débutèrent au début du XVI<sup>e</sup> siècle, sous l’impulsion des échanges commerciaux entre les Portugais et les autochtones dans des ports stratégiques comme Malacca, Canton et Fujian. L’établissement des Portugais





techniques, styles and themes, resulted from the successful symbiosis between the two cultures.

In the context of D. João V mercantilist economy, suitable commercial and diplomatic relations were based on exchanges and contracts promoted by the King's ambassadors. The great embassy sent in 1725 to the Chinese Emperor Yongzheng (1722 – 1735), it's a good example of the prevalent international politics of ostentation and magnificence. In a letter to the King's Secretary of State, the Ambassador Alexandre de Metelo de Sousa e Menezes refers: 'I made my entry into the court in such a spectacular way that had never been seen in the whole of Asia'.<sup>2</sup> In return the Chinese emperor offered the Portuguese king '40 chests full of the most valuable things from that empire'.<sup>3</sup>

The iconography of this games board sustains the projection of the empire and its monarch, through the representation of the King's Arms. The craftsman evokes a European ornamental language, adopting a minimalist yet formal style, reflecting the inability to correctly interpret the model, atypical to his own culture.

The Armorial shield depicted follows the usual pattern for D. João V's reign, with a curvilinear arched lower border, five bezant escutcheons and a full band with seven castles. The whole composition, framed by a baroque scroll cartouche and surmounted by the four arch crown (replicating the fleurons but abdicating from the original stalks), is supported by two kneeling winged figures blowing the horn of fame.

In the development of this symbiosis between Portuguese and Chinese art, it is important to highlight the major role of engravings and print sets, major tools in the dissemination the Baroque style in the East, which would become the matrix for the international visual recognition of the 'Magnanimous King', as is evidenced by this games board produced by a Chinese artist.

The composition, most certainly copied from an engraving supplied by the client, is similar to that in Royal Band trumpet standards and drum aprons belonging to the Museu Nacional dos Coches collection (inv. IM40 and IM53), which are well identified and thoroughly researched. The Music Historian Garhard Doderer suggests that they were produced for the Royal Band, commissioned by king D. João V in 1721 – 1723, even though they are inscribed with the date 1761.

Ebony and ivory, the precious exotic raw materials selected for the making of this games board, originate from those faraway lands and it is possible to recognise in the chiselled incisions, similar to that of the engravers burin, distinctive

à Macao (1554) facilita leur accès à la Chine continentale et c'est à partir de ce port que surgit une production sino-portugaise marquée de syncrétismes associant techniques, styles et thèmes, fruits de la symbiose artistique entre les deux peuples.

Les relations commerciales et diplomatiques, découlant de l'économie mercantile du règne de Dom João V, reposaient essentiellement sur les échanges et les commandes faits par les ambassadeurs au service du roi. L'ambassade envoyée en 1725 à l'empereur chinois Yongzheng (1722 – 1735) constitue un bon exemple de la politique internationale du monarque portugais, basée sur l'ostentation et la magnificence. Dans une lettre au secrétaire d'État, l'ambassadeur Alexandre de Metelo de Sousa e Menezes raconte : « J'ai fait une entrée si éclatante à la cour que je crois qu'on n'aura jamais vu de moment aussi brillant dans toute l'Asie. »<sup>2</sup>. En retour, l'empereur chinois envoya des présents à Dom João V, sous forme de « 40 caisses remplies des choses les plus précieuses de l'empire ».<sup>3</sup>

L'iconographie de cet ouvrage illustre la projection de l'empire et de son monarque, à travers la représentation des armes royales portugaises de l'époque de Dom João V. L'artiste évoque le langage ornamental européen en faisant preuve d'un style minimaliste et calligraphique, sans toutefois parvenir à imiter parfaitement le modèle, étranger à sa culture.

La reproduction de cet écu correspond à l'esquisse des armes de ce souverain : on y retrouve la pointe inférieure terminée en arc en contre-courbe (dit « français »), les écussons portant chacun cinq besants et la bordure complète figurant sept châteaux ; il est surmonté de la couronne à quatre arcs, où l'on voit les fleurons mais pas les pédoncules originaux. Le drapeau personnel de Dom João V est inscrit dans une cartouche simulant des entrelacs baroques, tenue par deux lieutenants, les figures ailées symbolisant la renommée.

Les gravures et les collections d'estampes jouèrent un rôle prépondérant dans la symbiose entre l'art portugais et l'art local ; elles permirent la diffusion du style baroque en Orient, et notamment celle des directives pour la projection internationale du « Magnanime », comme l'illustre ce plateau de jeu fabriqué par un artisan chinois.

La composition est certainement inspirée d'une gravure fournie par le commanditaire, identique à celle qui servit de prototype à la réalisation des bannières des trompettes et du jupon de tambour du corps de trompettes Charamela Real (Prop. Museu Nacional dos Coches, inv. n.º IM 40 et n.º IM 53), des pièces dûment identifiées et étudiées. Le musicologue Gerhard Doderer a ainsi émis l'hypothèse de leur appartenance à cette ancienne formation royale, constituée en 1721 – 1723 à



local decorative elements, such as the black ink filled dots and lines<sup>4</sup> which, like and energetic brushstroke, are characteristic of Chinese painting.

On accounts of its quality and originality this games board is a most relevant example of successful artistic miscegenation in this 'Glorious' reign. 🇵🇹

la demande de Dom João V, bien qu'elles portent gravée sur le pavillon la date de 1761.

Les matériaux utilisés, l'ébène et l'ivoire, sont originaires de ces lointaines contrées et, dans la décoration incisée en arabesques végétaux au moyen d'un ciseau à bois identique au burin des graveurs, on reconnaît des mouvements de la calligraphie locale. Ainsi, les effets propres aux points et aux lignes recouverts d'encre noire<sup>4</sup> dénotent une utilisation du trait comme moyen d'expression qui, au même titre que le coup de pinceau, est caractéristique de la peinture chinoise.

L'originalité et la qualité font de cette pièce l'un des exemplaires les plus notoires et originaux des arts décoratifs métissés de ce glorieux souverain. 🇵🇹

<sup>1</sup> See: / Voir: Maria Beatriz Nizza da Silva, *D. João V*, Lisboa, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006, pp. 30 and / et 126 — This historian suggests that the game *távola* must refer to *gamão*, or backgammon in England, *tric-trac* in France, *tablas reales* in Spain and *tavola reale* in Italy. / Cet historien suggère que le jeu *távola* doit faire référence au *gamão*, ou backgammon en Angleterre, au *tric-trac* en France, aux *tablas reales* en Espagne et au *tavola reale* en Italie.

<sup>2</sup> See: / Voir: Maria Beatriz Nizza da Silva, *D. João V*, Lisboa, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006, p. 281.

<sup>3</sup> See: / Voir: IDEM, *Ibidem*.

<sup>4</sup> In Portugal these incisions were filled in darkened paste — bees wax coloured with iron gall ink. / Au Portugal, ces incisions étaient remplies de pâte de cire noircie et colorée avec de l'encre de fer. — See: / Voir: Fernanda Castro Freire, *Mobiliário II*, F.R.E.S.S., 2002, p. 43.

**059. CASKET**

Exotic wood, tortoiseshell and silver  
 China, Guangdong province (?), 17th century  
 Dim.: 8.2 × 15.5 × 7.0 cm  
 F631

*Provenance: M.H.R. collection, Lisbon*

*Exhibition: Jóias da Carreira da Índia*

*Fundação Oriente, Lisbon, 2014*

A small casket or rectangular box covered with translucent, orange tortoiseshell plaques set with silver mountings.<sup>1</sup>

Known as *xiang*, literally ‘chest’ or ‘box’, the smaller ones or *xiaoxiang* were used to store documents and other valuables, such as jewellery, being used in northern China to contain flowers made of silk used as hair ornaments, and known there as *huaxia* or ‘flower box’.<sup>2</sup> In fact, it is the silver mounts that betray the Chinese origin of the present box or miniature casket (*xiaoxiang*), since both the bands covering of the edges and the brackets, have the top side designed in the form of cloud motifs, while the escutcheon on the front, in the shape of a lotus flower is typical to these Chinese rectangular boxes, the latch also shaped as a cloud, reminiscent of the form of the head of the *ruyi* or sceptre; the casket would be kept close with a round crossbar. The mountings are completed by a handle on the top, hinges at the rear, and chains connecting the body to the lid at each side.

The simple form of these boxes or *xiang* is quintessential, from the smallest, miniature sizes, to the larger ones, used to contain clothes, such as for the bridal trousseau.

Even though the use of the tortoiseshell is rare in domestically used contemporary furniture — and hardly appreciated by the cultured elite of the late Ming Dynasty (1368–1644) who preferred the use of flat precious hardwoods and complex, perfect joinery methods<sup>3</sup> — it is beyond doubt that the choice of such material resulted from the taste of the European patrons for whom this type of furniture was produced, probably in the coastal regions of the Guangdong province,

**059. COFFRET**

Bois exotique, écaille de tortue et argent  
 Chine, province de Guangdong (?), XVII<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 8,2 × 15,5 × 7,0 cm  
 F631

*Provenance : collections M.H.R, Lisbonne*

*Expositions : Jóias da Carreira da Índia*

*Fundação Oriente, Lisbonne, 2014*

Petit coffret rectangulaire en bois exotique à couvercle plat, intégralement recouvert de plaques d’écaille de tortue translucide de couleur orangée et agrémenté de montures en argent.<sup>1</sup>

Connus sous le nom de « xiang », littéralement « coffre » ou « boîte », « xiaoxiang » pour les plus petits, ces objets servaient à contenir des documents et autres objets de valeur tels que des bijoux. Dans le nord de la Chine, on les utilisait pour ranger des fleurs de soie, employées comme ornements pour les cheveux – ils prenaient alors le nom de « huaxia » ou « boîte à fleurs ».<sup>2</sup>

Ce sont les ferrures en plaques d’argent découpées qui trahissent l’origine chinoise de ce coffret : en effet, ses arêtes sont revêtues de cornières découpées en forme de nuage et l’écusson de la serrure arbore la forme d’un lotus, décoration typique de ces boîtes rectangulaires chinoises. Le loquet découpé dessine, lui aussi, un nuage, évocation de la tête du sceptre *ruyi*, qui fermerait l’objet au moyen d’une petite barre transversale à section ronde. Les montures incluent aussi la poignée du couvercle, les charnières de la face arrière et des chaînes reliant le corps et le couvercle sur chacune des faces latérales.

La forme simple de ces boîtes est reprise aussi bien sur les modèles miniatures que sur ceux de grande dimension utilisés pour ranger des vêtements, comme le trousseau d’une mariée.

L’utilisation de l’écaille de tortue est rare dans le mobilier de l’époque destiné à la consommation interne – elle était peu appréciée par l’élite cultivée de la fin de la dynastie Ming (1368–1644) qui lui préférait les bois précieux et lisses et des systèmes d’assemblage complexes et parfaits<sup>3</sup>. On en conclut



namely around Canton (or Guangzhou). It is, nonetheless, a very expensive material, present only when combined with other materials.<sup>4</sup> 🍷

*Hugo Miguel Crespo*  
Art Historian, CH – FLUL

que le choix du matériau doit sans doute être imputé au commanditaire européen de l'objet, produit probablement dans les régions côtières de la province de Guangdong, peut-être à Canton (ou Guangzhou). Il s'agit en effet d'un matériau très coûteux, toujours associé à d'autres.<sup>4</sup> 🍷

*Hugo Miguel Crespo*  
Historien d'Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> Published by: / Publié dans: Hugo Miguel Crespo, *Jóias da Carreira da Índia* (cat.), Lisboa, Fundação Oriente, 2014, p. 198, cat. no. 186.

<sup>2</sup> On this type, see: / Sur ces typologies, voir: Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, p. 94.

<sup>3</sup> On furniture of this period and the taste of the Chinese elite, see: / Sur le mobilier de cette période et les choix de l'élite chinoise, voir: Nancy Berliner, *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996.

<sup>4</sup> On the use of tortoiseshell in Chinese furniture of this period, see: / Sur le mobilier de cette période et les choix de l'élite chinoise, voir: Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, p. 144.



**060. TWO-DOOR CABINET**

Lacquered and gilded exotic wood, ebony (zitan),  
tortoiseshell, silver and brass  
China, Guangdong province (?), 17th century  
Dim.: 14.5 × 18.0 × 13.0 cm  
F688

*Provenance: J.S. collection, Lisbon*

A small two-door counter in exotic wood covered by translucent, mottled tortoiseshell plaques (probably from the dorsal scutes of the hawksbill sea turtle or *Eretmochelys imbricata*), lacquered and gilded interior drawers, and set with silver mounts.

Known as *yaoxiang*, literally ‘*apothecary chest*’, characterized by the presence of differently sized interior drawers, having two or only one door, and used to store all type of objects.<sup>1</sup>

The mounts — in finely chased sheet silver decorated with stylized floral motifs over a ‘fish roe’ punched ground, a decoration typical of Chinese precious metalwork of the Tang dynasty (618–906) and a motif continuously revisited — include door brackets and hinges, side handles with stylized chrysanthemum-shaped plates, central escutcheon in the form of a cloud and the drawer pullers.

When open (the inner side of the doors constructed following the typical Chinese joinery called frame and panel, in ebony or *zitan*, with the central covered with tortoiseshell), the cabinet reveals four interior drawers distributed in three tiers, the centre having two drawers and the remaining only one, gilded and lacquered on a black ground with flowers.

Even though the use of the tortoiseshell is rare in domestically used contemporary furniture — and hardly appreciated by the cultured elite of the late Ming Dynasty (1368–1644) who preferred the use of flat precious hardwoods and complex, perfect joinery methods revealing the mastery of the cabinetmakers<sup>2</sup> — it is beyond doubt that the choice of such material resulted from the taste of the European patrons for whom this type of furniture was produced, probably in the coastal regions of the Guangdong province, namely around Canton (or Guangzhou).

It is, nonetheless, a very expensive material, present only when combined with other materials, for the clear purpose of ostentation, further highlighted by the sumptuousness of such imposing and large silver mounts.<sup>3</sup>

Made for export, the present piece is a rare Chinese example of a type of cabinet featuring two doors produced, in

**060. CABINETS À DEUX PORTES**

Bois exotique, ébène (zitan), laque, or,  
écaille de tortue et argent  
Chine, Guangdong (?), XVII<sup>e</sup> siècle  
Dim. : 14,5 × 18,0 × 13,0 cm  
F688

*Provenance : collections J.S., Lisbonne*

Petit cabinet chinois à deux portes en bois exotique intégralement revêtu de plaques en écaille de tortue mouchetée (probablement des plaques dorsales de la tortue imbriquée ou *Eretmochelys imbricata*), avec tiroirs laqués et dorés, agrémenté de montures d’argent.

Connus sous le nom de « *yaoxiang* », littéralement « boîte de pharmacie », ces meubles comportaient un nombre variable de tiroirs, une ou deux portes, et servaient à contenir divers objets.<sup>1</sup>

Les ferrures en plaques d’argent découpé et finement ciselé, ornées de motifs floraux stylisés sur fond gravé en « œufs de poisson », sont typiques de l’orfèvrerie chinoise depuis la dynastie Tang (618–906). Elles incluent les cornières, les poignées latérales basculantes avec platines en fleur de chrysanthème stylisée et les poignées de tiroirs, tandis que les portes présentent des applications d’argent sur les arêtes, des charnières et l’écusson central de la serrure en forme de nuage.

Ouvertes, les portes présentent un encadrement typique en ébène avec panneau central recouvert d’écaille de tortue. Le meuble comporte quatre tiroirs distribués en trois rangées : celle du milieu à deux tiroirs et les autres à tiroir unique. Ils sont ornés d’une décoration or à motifs de fleurs sur fond de laque noire.

L’utilisation de l’écaille de tortue est rare dans le mobilier de l’époque destiné à la consommation interne – elle était peu appréciée par l’élite cultivée de la fin de la dynastie Ming (1368–1644) qui lui préférait les bois précieux et lisses et des systèmes d’assemblage complexes révélant le savoir-faire de l’artisan<sup>2</sup>. On en conclut que le choix du matériau doit sans doute être imputé au commanditaire européen de l’objet, produit probablement dans les régions côtières de la province de Guangdong, peut-être à Canton (ou Guangzhou).

Destiné à l’exportation, notre objet est un rare exemplaire chinois des cabinets à deux portes fabriqués dans différentes parties d’Asie, comme dans le nord de l’Inde moghole et à Ceylan, pour le marché européen où ils étaient très en vogue, notamment ceux présentant une décoration complexe et



various regions of Asia, such as northern India under Mughal rule and Ceylon, for the European market, where this type of table cabinets were highly sought after, the examples featuring complex decoration and expensive materials being much appreciated. 🍵

*Hugo Miguel Crespo*  
Art Historian, CH – FLUL

fabriqués dans des matériaux précieux. Il s'agit ici d'un matériau très coûteux, toujours associé à d'autres, utilisé à des fins ostentatoires évidentes, comme le souligne la richesse des grandes montures en argent.<sup>3</sup> 🍵

*Hugo Miguel Crespo*  
Historien d'Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> On this type, see: / Sur ces typologies, voir: Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, p. 94–95.

<sup>2</sup> On furniture of this period and the taste of the Chinese elite, see: / Sur le mobilier de cette période et les choix de l'élite chinoise, voir: Nancy Berliner, *Beyond the Screen. Chinese Furniture of the 16th and 17th Centuries* (cat.), Boston, Museum of Fine Arts, 1996.

<sup>3</sup> On the use of tortoiseshell in Chinese furniture of this period, see: / Sur le mobilier de cette période et les choix de l'élite chinoise, voir: Wang Shixiang, *Connoisseurship of Chinese Furniture. Ming and early Qing Dynasties*, Vol. 1, Hong Kong, Art Media Resources, 1990, p. 144.

061. LARGE CHEST

South Asian Angelim timber (possibly black teak) with lacquered and gilt interior  
 Indo-Portuguese, Cochin, 16th century  
 Dim.: 65.0 × 168.0 × 86.5 cm  
 A430



Large 16th century parallelepiped and flat-topped Indo-Portuguese chest, built in dense Indian angelim wood.

The single plank overhanging lid is framed on the front and sides by a narrow lip that fits on and over the edge of the case, the angles joined by through dovetails as expected from a piece of this period. It is fixed to the back panel by six plain iron ring hinges, in a perfectly adjusted fit. The external decoration is restricted to ten large convex iron tacks that conceal the fasteners securing the hinges, and the lock latches, into place.

Made up of five, wide planks of wood, the case components are secured into place on all four vertical angles, by robust through dovetail joints, reinforced and decorated, on the front and sides, by circular convex flower shaped iron tacks.

The two “T” shaped lock latches are adorned with three prominent Mughal type nodules, while the cut-out escutcheons, alternating commas and fleurs-de-lis arranged in a cruciform pattern, are fixed to the structure by six, symmetrically applied pins. Similarly to the other metal components, the large extant key is also wrought iron made.

061. MALLE OU COFFRE INDO-PORTUGAIS

Bois Angelim, laqué et doré  
 Kochi (Cochin), XVI<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 65,0 × 168,0 × 86,5 cm  
 A430

Remarquable par ses grandes dimensions ce coffre ou malle en bois Angelim est de facture indo-portugais du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le couvercle qui s'emboîte dans le corps du coffre est formé par une seule planche de bois surmontée d'une règle latérale. Les bords orthogonaux sont assemblés à onglets comme de coutume à cette époque au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle. Il est articulé grâce à six gonds et pentures en fer assemblés en une coaptation parfaite. La décoration extérieure présente une ornementation élaborée composée par dix têtes de clous en forme de gros cabochons lisses et circulaires qui cachent les attaches des charnières et des anneaux du moraillon.

Le corps se compose aussi bien pour le fond que pour les quatre côtés d'une seule planche de bois. Elles sont jointes par un assemblage en queue d'aronde et par des clous en fer dont les têtes se terminent en forme de cabochon travaillé en forme de fleurs sur les bords avant et les côtés du coffre. Celles-ci diffèrent des têtes de clous du couvercle par leur taille et leur décoration qui forment des motifs floraux imitant des marguerites.

La serrure à secret se compose d'un moraillon en forme de “T”, comportant trois nœuds saillants, de type moghol. La platine, clouée sur le meuble au moyen de six clous, est dentelée, alternant des virgules et des fleurs de lis disposées en croix, la clé est en fer forgé.

Sur les côtés, de grandes poignées de forme ovale pivotent sur des bagues clouées.

La simplicité extérieure de ce coffre contraste avec l'extraordinaire richesse décorative de l'intérieur, entièrement







On each side panel, a solid ovoid shaped iron handle, turning on large hooped circular tacks.

Contrasting with this outer, almost austere, plainness, the chest's interior surprises by its exuberant, entirely gilded red lacquer decoration, following clearly Chinese stylistic prototypes.

On the inner lid, a central composition emerging from a mountainous outcrop, with deer, flowering peonies and grounded or flying rooks and birds-of-prey, is strengthened by flowering bushes that crop-up from each corner. The whole scene is framed by a double filleted band of waving and much stylised pamper ornaments.

Albeit following identical decorative models, the inner walls differ from the lid in the distribution of elements and relative sobriety: a single bush stalk with lotus flowers and flying phoenixes.

The extraordinary importance of this chest resides, not only on the exceptional condition of the lacquer and painted

peint à l'or fin sur un laqué rouge témoignant de l'influence des modèles chinois.

Au dos du couvercle, le motif central, figurant un paysage, jaillit d'une formation montagneuse, où les cervidés et les grandes pivoines fleuries foisonnent au milieu de corneilles et d'oiseaux de paradis, perchés ou en plein vol. Le centre est mis en évidence par les buissons qui se rejoignent depuis les quatre coins du couvercle. La composition est bordée d'une bande, entre deux filets, garnie de sinusoides de pampres très stylisés.

Les parois intérieures ont le même motif décoratif, mais avec des éléments positionnés différemment : un seul arbuste avec des fleurs de lotus et un phénix en plein vol.

L'importance de cette pièce repose non seulement sur l'excellent état de conservation de la laque et de la peinture, mais aussi sur ses particularités spécifiques : coffre de grandes dimensions, en bois Angelim du XVI<sup>e</sup> siècle, originaire de Kochi (Cochin).



decoration, but also on its rather unique formal characteristics; a very large, 16th century Indian Angelim timber chest, from Cochin.

Other similar chests have been researched overtime by various art historians. However, their oriental lacquer decoration diverges considerably from this typology, pointing instead to a Southern China origin. The chest here described, and considering its specific characteristics, was most certainly made in Cochin and decorated locally, quite possibly in an area where Asian artists had settled, an unsurprising assumption considering the obvious artistic miscegenation arising from the Portuguese administered territories. One other option that cannot be excluded, is the possibility that this chest was decorated by a Chinese artist based in Cochin. 🌿

Des exemplaires semblables ont été abondamment étudiés par d'éminents historiens de l'art qui ont cherché à comprendre le processus créatif de ces meubles. La décoration intérieure, en laque du sud asiatique, ne correspond pas à la facture du coffre qui lui est fabriqué à Cochin. Par conséquent monté en Inde ce meuble a très probablement voyagé en Chine où il a été par la suite décoré. Autre hypothèse plus vraisemblable, il aurait été peint par des artistes chinois présents à Cochin, ce qui ne serait pas étonnant étant donné l'incroyable métissage existant à cette époque dans les territoires portugais d'outre-mer. 🌿

## — Chinese Porcelain

Chinese porcelain was amongst the most valuable and admired exotic goods carried by the Portuguese, on returning from their great sea voyage to India in 1499. The interest in this precious material would immediately prompt the first direct European commissions to China, specifically intended for the internal Portuguese market, of which several examples survive to this day as testimony to that new and profitable trade.

Porcelain imports were already known to European markets but, before the early 16th century, that trade was rare, goods being carried overland through the Arabian trade routes via the Middle East and North Africa, where Venetian and Genoese merchants would gather to source and acquire the various Eastern wares.

The arrival of the Portuguese in China, in the reign of emperor Zhengde (1506–1521), opens up the trade in, amongst other products, the desirable and precious porcelain objects, a trade that will prosper until 1521 when emperor Jiajing (1521–1566), Zhengde's successor, decrees the suspension of commercial relations with Japan and other foreign countries, including Portugal.

It was however from the success of this early maritime enterprise, that the Portuguese would become the first Westerners to source and directly import the prized blue and white porcelain of Ming (1368–1644) decorative grammar. These rare objects, produced in the reigns of emperors Jiajing (1521–1566), Wanli (1573–1619) and Chongzhen (1628–1644), are defined by distinctive decorative elements, such as vegetal motifs, landscapes, real or fantastic animals,

often associated to Portuguese heraldry such as the 'sphaera mundi', insignia of the Portuguese king D. Manuel I (1495–1521) — later interpreted as a signal of his reign's divine intentionality — inscriptions in Latin and Portuguese, religious symbols or mottoes such as IHS (*Jesus Hominum Salvator*), aristocratic armorials and monograms.

A readily available commodity, porcelain's use would fast become generalized in continental Portugal and in its overseas territories, namely in Goa, the main 16th and 17th century commercial outpost in the East, which claimed centre stage in this highly profitable crown and private trading exchange between China and Lisbon, and from there to the whole of Europe. The Portuguese humanist Damião de Góis, writes in a letter to a correspondent in Lovain in 1541, that 'the exorbitant price of porcelain is calculated at approximately 50, 60 and 100 ducats'.

At the 'Rua Nova dos Mercadores', Lisbon's main trading thoroughfare and the most cosmopolitan of European streets, shops and warehouses competed in the sale of the various exotic eastern goods, amongst which could be found large quantities of Chinese porcelains, 'very fine and of many shapes', as described by the knights Tron and Lippomani on visiting the city in 1581. At the height of the 'Indian Trade Route' and of 'Expansion Euphoria' all these commodities would become of widespread daily use in Portuguese aristocratic homes, becoming milestones for sophisticated taste and setting fashions throughout Europe.

By the second half of the 16th century, the Portuguese elites had fashionably replaced their silver tableware, still

favoured in most European courts, by large Chinese porcelain sets, silver being reserved for important display pieces. In 1563, attesting to this fashion, the Portuguese Dominican Bartolomeu dos Mártires, later Archbishop of Braga, comments to the Pope that 'Chinese porcelain ware is finer and more translucent, more interesting and cleaner than silverware', advising the pontiff to adopt it for His table. The pope, curious about the archbishop eulogy, would soon commission his own set from Lisbon.

Shortly other European countries would recognise the financial potential of this trade route, and porcelain's desirability in the West, a point reinforced by the success of public sales of thousands of porcelain pieces hauled by the Portuguese ships 'São Tiago' and 'Santa Catarina', both captured by the Dutch East India Company (V.O.C.) in 1602 and 1603.

These extraordinary sales, in Middelburg and Amsterdam, attracted the attention of various European high profile buyers and collectors such as Kings James I of England and Henri IV of France. Indeed the sales' financial success will motivate Holland to obtain permission from the Chinese authorities to deal directly in China. Settling in Formosa (present day Taiwan), where the Chinese merchants were allowed to trade, the Dutch will import thousands of blue and white pieces, known as *kraaksporselein*, flooding the European markets in the first half of the 17th century.

However, following the death of emperor Wanli (1619) and the instability, rebellion and civil war that ensued, causing

the destruction of the main Jingdezhen kilns, porcelain becomes difficult to acquire.

It will be emperor Kangxi (1662 – 1722), the second ruler of the new Qing Dynasty that will eventually decree the reopening of the kilns, focusing on the reestablishment of the imperial manufactures at Jingdezhen, known as the 'Porcelain City', in a new production style that will combine the free and eclectic Chinese and European tastes.

The mastery of the blue pigment achieved by the Ming potters will now reach a pure and bright sapphire shade, combined with more watery tones added for depth and volume, under a fine and translucent glaze, particularly in top quality pieces. From 1675, in addition to the traditional blue and white production, a new polychrome decoration will become readily available; the 'Famille Vert' group that includes an enamel palette in a range of greens, red iron, blue, aubergine yellow, and black; a decorative process subsidiary of the earlier Ming technique known as *Wucai* (five colours), also defined by green, red, yellow, blue and purple shades.

In this new age, the decorative and eclectic Chinese themes will combine with western motifs and shapes, both in polychrome and blue and white pieces, often commissioned for the aristocracy and the church hierarchy.

Within a strictly Portuguese context, heraldic pieces occupy the largest and more varied group within the commissions to the Chinese potteries. The oldest and more emblematic are, undoubtedly, the extremely rare objects associating Portuguese heraldry and insignia to a Chinese



decorative grammar, particularly those produced throughout the 16th century. Portugal emerged therefore as the first European country immortalising familial heraldry and religious insignia in porcelain ware. Many such examples, in a variety of typologies, can still be admired in museum and private collections worldwide.

Throughout history, Portuguese aristocratic families have relocated and resettled abroad, their descendants proudly maintaining surnames and heraldic. Many existing Chinese porcelain pieces decorated with Portuguese armorials, were in fact commissioned by emigrant families and their descendants, in Europe and elsewhere, in a continuity that survived the decline of the India Trade Route, and sustained their leading position as buyers and collectors at the forefront of this fashionable trade.

In this ever demanding market, Chinese potters became highly experienced in copying models to the taste of their European clientele and, throughout the 17th and early 18th century, some Jingdezhen potteries would specialize in the production of western typologies, such as plates, trays, bowls, tea, coffee and chocolate sets, basins and ewers, copied from metal or glass prototypes.

The completion of an order however, was a lengthy process that involved sending the chosen pattern from Europe, which could arrive in China damaged or discoloured after a long, often troubled sea and overland journey, usually via Macao, that could last up to two years. Upon arrival the order could take several more years to fulfill, being sometimes delivered

after the death of the original client. Production would not start before payment, in gold or silver, was received.

It is not until 1699, when emperor Kangxi opens the Port of Canton to foreigners, that Portuguese trading competitors will develop a regular and direct relation with China, establishing commercial outposts along that port city. Only then will the English and French East Indias Trading Companies establish direct and regular trade links with that port.

In this emerging new trading age, the heraldic porcelain pieces produced in the 16th and 17th centuries for Portuguese kings, clergy and aristocracy, will become the models that other European nations — English, French, Flemish, Dutch, etc. — will rapidly adopt on settling in Canton. 🍷

## — Porcelaine Chinoise

La porcelaine chinoise se trouvait parmi les produits exotiques ramenés par les Portugais à Lisbonne lors du premier voyage de découverte du chemin maritime pour l'Inde par Vasco de Gama en 1499. Le goût qu'ils avaient pour ces produits les incitèrent à passer leurs premières commandes occidentales à la Chine, comme l'illustrent les ensembles originaux de porcelaines destinées expressément au marché portugais, et qui constituent les plus anciennes commandes faites par des Européens à des artisans chinois.

L'importation de porcelaine n'était pas une nouveauté en Europe, mais, jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, elle était plutôt rare et arrivait à destination par le biais du commerce arabe au Proche-Orient ou en Afrique du Nord, où les Vénitiens et les Génois venaient chercher différents produits orientaux. C'est durant le règne de Zhengde (1506 – 1521) que les Portugais accostèrent pour la première fois en Chine et y acquirent, entre autres objets, ces fameuses faïences. Ce commerce se maintint jusqu'en 1521, année où le nouvel empereur Jiajing (1522 – 1566) décréta la rupture des relations commerciales avec le Japon et les autres nations étrangères, dont le Portugal.

Grâce au succès de l'épopée maritime, les Portugais furent les premiers Occidentaux à importer directement en Europe les pièces de porcelaine bleu et blanc, ornées de motifs chinois inclus dans la grammaire décorative de la dynastie Ming (1368 – 1644), dont la majeure partie fut produite au cours du règne des empereurs Jiajing (1522 – 1566), Wanli (1573 – 1619) et Chongzhen (1628 – 1644). La décoration de ces pièces se déclinait en motifs végétaux, en paysages, en animaux réels et

mythologiques, très souvent associés à des éléments portugais, comme la sphère armillaire [portant l'expression « Spera Mundi » et formant la devise du roi Dom Manuel I (1495 – 1521), interprétée par la suite comme un signe de la mission divine attribuée à son règne], des inscriptions en portugais et en latin, le monogramme religieux IHS (*Iesus Hominum Salvator*) ou des symboles héraldiques religieux et de la noblesse portugaise.

L'usage de la porcelaine se banalisa au Portugal et devint assez fréquent en Inde portugaise, notamment à Goa qui, au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, fonctionnait comme capitale commerciale de l'Empire portugais d'Orient, plaque tournante de l'énorme commerce motivé par la Couronne et les particuliers entre la métropole et l'Orient. Ces produits étaient acheminés vers Lisbonne, puis vers toute l'Europe. En 1541, Damião de Góis écrivit une lettre à Nanio de Lovania dans laquelle il mentionnait que le prix exorbitant de la porcelaine s'élevait à environ 50, 60 et 100 ducats.

Dans la Rua Nova dos Mercadores, à l'époque l'une des artères lisboètes les plus cosmopolites d'Europe, les magasins spécialisés en produits orientaux se multipliaient, proposant des « porcelaines très fines de différentes formes », pour citer la description des chevaliers Tron et Lippomani qui visitèrent la ville en 1581. Pendant les triomphales années de la Route des Indes et de l'euphorie de l'expansion, tous les produits exotiques, y compris les porcelaines, faisaient l'objet d'un usage quotidien sous les yeux du reste de l'Europe ; au Portugal, il n'y avait aucun noble, de la Cour ou de province, qui ne possédât de la porcelaine chinoise.

Au cours de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, la porcelaine devint de plus en plus courante, remplaçant la vaisselle en argent. Préférée des cours européennes, celle-ci devenait progressivement réservée au Portugal à des pièces d'apparat. Illustrant le succès de cette mode, citons l'éloge fait par le dominicain portugais, Frei Bartolomeu dos Mártires, s'adressant au Pape à Rome (1563), quand il considère que la porcelaine chinoise est plus fine et transparente et bien plus attrayante et propre que le service en argent (in Frei Luís de Sousa) et conseille au souverain pontife de l'adopter pour sa table. Le Pape aurait montré un tel enthousiasme qu'il se serait alors dépêché de passer commande à Lisbonne.

Les autres pays européens saisirent rapidement le potentiel de cette route et du commerce de la porcelaine en Occident. Ainsi s'explique le succès de la vente publique à Middelbourg et Amsterdam de milliers de pièces en porcelaine ramenées par les nefes portugaises São Tiago et Santa Catarina, capturées par la V.O.C. (Compagnie néerlandaise des Indes Orientales) sur l'île de Sainte-Hélène en 1602 et pendant sa traversée de Macao à Malacca en 1603, respectivement – la vente attira notamment d'importantes figures politiques comme Jacques I d'Angleterre et Henri IV de France.

Le succès et les profits obtenus par la vente de ces produits conduisirent la Hollande à tenter par tous les moyens d'obtenir la permission des autorités chinoises pour négocier sur leur territoire. Installés à Formose, où les marchands chinois avaient le droit de commercer, les Hollandais passèrent des milliers de commandes de pièces de porcelaine, communément connues sous le nom de *Kraakporselein* (porcelaine de caraque),

qui s'écoulèrent abondamment en Europe pendant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Après la mort de l'empereur Wanli (1619), la porcelaine devint plus rare et plus difficile à acquérir, en raison des rebellions et de la guerre civile qui provoqua la destruction des principaux fours installés à Jingdezhen. C'est sous Kangxi (1662–1722), le deuxième empereur de la dynastie Qing, qu'ils reprirent leur activité à grande échelle, grâce au rétablissement d'une période de paix instaurée par ce dirigeant qui remit en vigueur le système traditionnel de manufactures impériales à Jingdezhen, connue comme la ville de la porcelaine. En découla une production originale qui associait la tradition chinoise, où régnaient la liberté et l'éclectisme des époques précédentes, au goût européen. Le pigment bleu, dont se servaient savamment les artisans de la dynastie Ming, adopte désormais la couleur pure et brillante du saphir, associé à des dégradés de la même couleur suggérant profondeur et volume, sur une glaçure fine et brillante particulièrement soignée sur les pièces de plus grande qualité. En plus des pièces bleu et blanc se développèrent, surtout à partir de 1675, des objets à la décoration polychrome : c'est la nouvelle « famille verte », qui comprend une palette incluant des émaux de différents tons de vert associés au rouge tiré du fer, au bleu, au jaune, au violet et au noir, une variante de l'ancienne technique Ming connue sous le nom de *Wucai* (cinq couleurs), qui présentait, elle aussi, une dominante de tons verts, rouges, jaunes, bleus et violets.

Les thèmes décoratifs, essentiellement dans le goût chinois, sont combinés aux motifs occidentaux, fruits de

commandes spécifiques de la part de la noblesse et du clergé, aussi bien sur les pièces bleu et blanc que sur les porcelaines polychromes. La porcelaine armoriée occupe ainsi, sans aucun doute, la première place en termes de quantité et de diversité au sein des commandes portugaises faites à la Chine. Les plus anciennes et les plus emblématiques sont celles qui associent la grammaire décorative chinoise et les symboles héraldiques lusitains, réalisées au début du XVI<sup>e</sup> siècle pour devenir de plus en plus courantes au cours des années suivantes. Le Portugal apparaît ainsi comme le premier pays d'Europe à vouloir éterniser des blasons de familles et des insignes d'Ordres religieux sur ces pièces.

On en trouve plusieurs exemplaires conservés dans des musées ou intégrant la collection de particuliers portugais ou étrangers. Certains nobles possédant des titres et des blasons de la noblesse portugaise émigrèrent et leurs descendants conservèrent leur nom et leurs armes. Il existe de nombreux exemples de pièces de services d'apparat, décoratifs ou utilitaires portant les armoiries de ces Portugais ayant émigré en Europe ou en Orient : bien qu'ils ne dominassent plus les mers et la Route des Indes, ils continuaient d'importer de la vaisselle et se maintenaient à l'avant-garde de l'esthétique occidentale et parmi les principaux acheteurs.

Les potiers chinois étaient habitués à copier les modèles selon les goûts et les besoins des clients étrangers. Au XVII<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant, la demande de formes européennes était si importante que plusieurs fours de Jingdezhen se spécialisèrent dans les pièces occidentales, avec

différents types d'assiettes, de plats, de coupes, de services à thé, à café et à chocolat, d'aiguières et de cruches inspirés d'ouvrages en métal et en verre.

La réalisation de la commande prenait beaucoup de temps, car il fallait envoyer le dessin avec le thème ou le blason dont les couleurs s'altéraient pendant le long voyage de près de deux ans jusqu'en Chine, par mer ou par terre, et les pièces arrivaient souvent après la mort de leur commanditaire. Par ailleurs, le dessin était accompagné du paiement de la commande sous forme de barres d'or ou d'argent, sans quoi les ateliers chinois ne l'effectuaient pas en raison de son caractère spécifique. Celles qui prenaient le plus de temps étaient faites à la Chine via Macao.

Ce n'est qu'en 1699, lorsque l'empereur Kangxi autorisa l'ouverture du port de Canton aux étrangers que l'on permit aux Portugais et à leurs concurrents de mettre en place des contacts commerciaux directs avec la Chine, qui se matérialisèrent avec l'installation progressive d'entrepôts tout au long du port de Canton. C'est alors que les compagnies des Indes orientales, anglaise et française, initièrent un commerce régulier et direct avec ce port.

Les premiers exemplaires de porcelaine armoriée faits pour des rois, des membres du clergé et de la noblesse portugaise, exécutés pendant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, sont ainsi les précurseurs d'un thème rapidement adopté par les autres peuples d'Europe – Anglais, Français, Flamands, Hollandais, etc. – dès leur installation à Canton. 🍷



**062. A PAIR OF 'PINTO' ARMORIAL PLATES**

Glazed porcelain  
 China, Qing dynasty, c. 1690  
 Kangxi period (1662–1722)  
 Diam.: 26.8 cm  
 C595+C595a

*Provenance: M.F.C. collection, Cascais*

Rare Kangxi period plates of rounded well, fluted lip and waved rim, decorated in cobalt-blue and white underglaze with 'Pinto' family heraldry.

In the centre of each plate, framed by a Greek key pattern ring, the Arms of the 'Pinto' family from The Hague. On the rim, ten equal canopied ogive panels densely decorated with naturalistic flower stem motifs, the whole composition encircled by an arrangement of geometric grid motifs. On the reverse of the larger plates a decorative detail of three cobalt-blue floral stems and an Artemisia leaf (*Ai-Yeh* — a symbol for good fortune). The smaller plates with only two similarly arranged motifs.

The armorial is unquestionably that of the 'Pinto' family from The Hague and depicts the crest attributed to Manuel Álvaro Pinto (1629–?), a Portuguese Jew, forcibly converted to Catholicism, that emigrated to Holland with his family. His grandson Isaac Pinto (1717–1787), a renowned philosopher, would become shareholder and director at the Dutch East India Company (V.O.C.).

For a variety of reasons the correct identification of Chinese porcelain armorials can be challenging. It can sometimes happen that the Chinese painter wasn't able to replicate the correct original colours, or that the pattern supplied by the client has been unwittingly fantasized, or even that the correct interpretation was impossible because the pattern arrived damaged or discoloured after the long voyage.

In the present examples it is noticeable that the supposedly silvered crescents have been replaced by the brilliant white of the porcelain, and even inverted in one of the smaller plates,

**062. PAIRE DE PLATS PORTANT LES ARMOIRIES « PINTO »**

Porcelaine glaçurée  
 Chine, dynastie Qing  
 Règne de Kangxi (1662–1722)  
 Diam : 26,8 cm  
 C595+C595a

*Provenance : collection M.F.C., Cascais*

Rares plats en porcelaine de Chine de la période Kangxi, peints en bleu de cobalt et blanc sur glaçure, et décorés des armoiries « Pinto », à bassin rond, aile droite et rebord découpé, moulé en cannelures.

Au centre du bassin, délimité par une frise de grecques, sont représentées les armoiries de la famille « Pinto » de La Haie. La descente et l'aile sont occupés par une décoration dense, divisée en panneaux ogivaux en accolade. Ces registres sont remplis de branches fleuries et surmontés dans l'aile de motifs géométriques. L'envers des plus grands plats présente, en bleu de cobalt, trois branchages fleuris et une feuille d'armoise au centre (*ai-yeh* : symbole de bon augure), et seulement deux branchages fleuris sur les autres plats.

Les armoiries sont clairement celles des « Pinto » de La Haie, dont le blason est attribué à Manuel Álvaro Pinto (1629–?), un Marrane – juif portugais converti au Christianisme – ayant émigré avec sa famille en Hollande. Son petit-fils, Isaac Pinto (1717–1787), célèbre philosophe, deviendrait actionnaire et administrateur de la Compagnie néerlandaise des Indes Orientales (V.O.C.).

L'identification des armes n'est pas toujours aisée, car il arrivait que l'artisan chinois n'utilise pas les bonnes couleurs ou qu'il transforme le dessin fourni par le client – comme nous l'avons vu, les images lui parvenaient souvent fortement dénaturées par la durée du voyage. On en trouve l'illustration dans les plats que nous examinons ici : les croissants d'argent sont remplacés par le fond blanc de la porcelaine, et sont même disposés à l'envers sur l'un des plats, tandis que le heaume,



while the helmets, mantling and crest of three ostrich feathers, were freely reinterpreted by the Chinese artist.

Independently of the rarity of this extraordinary group of five plates we emphasize the larger pair, for their size, for the exceptional quality of the paste and for the mastery of the painted details.

Identical plates are known in public and private Portuguese and overseas collections such as at the Museu Nacional de Arte Antiga (formerly from in the Alpoim Calvão Collection) and at the Foundation Carmona e Costa (Inv. CER 54A e 54B) both in Lisbon, and at the former Mottahedeh Collection (Cf. Howard and Ayers, p. 63, fig. 17). 🇵🇹

le lambrequin et le timbre à trois plumes d'autruche sont interprétés par l'artisan chinois à sa manière.

Ces plats présentent ainsi dans leur ensemble une décoration rare ; la plus grande paire offre par ailleurs une pâte de qualité très élevée et une peinture démontrant un savoir-faire exceptionnel.

D'autres exemplaires identiques existent dans des collections publiques et privées, portugaises et étrangères, notamment au Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne, provenant de la collection d'Alpoim Calvão, à la fondation Carmona e Costa (inv. CER 54A et 54B) et dans l'ancienne collection Mottahedeh (Cf. HOWARD et AYERS, p. 63, fig 17). 🇵🇹







063. THREE 'PINTO' ARMORIAL PLATES

Glazed porcelain  
China, Qing dynasty, c. 1690  
Kangxi period (1662–1722)  
Diam.: 21.3 cm  
C596

*Provenance: M.F.C. collection, Cascais – one with inventory label for  
the Rafi Y. Mottahedeh collection*

063. TROIS PLATS PORTANT LES ARMOIRIES « PINTO »

Porcelaine glaçurée  
Chine, dynastie Qing  
Règne de Kangxi (1662–1722)  
Diam : 21,3 cm  
C596

*Provenance : collection M.F.C., Cascais, – un avec étiquette  
d'inventaire pour la collection Rafi Y. Mottahedeh*



## — The China Trade

The trade between China and the West evolved steadily through the centuries, first along the Silk Road that took the Turk merchants to Asia via Persia, and later by sea.

The slow but continuous disintegration of that overland trade route, in the 14th and 15th centuries, forced Europeans to search for an alternative access to the Far East and to its valuable silks, porcelains, tea and various other luxury goods.

The Portuguese would be the first to attain this aim, arriving in India in 1498 and settling in Macao in 1557, a small but valuable territory that would soon become the most important platform for accessing the Chinese Empire and its products, eventually growing to be one of the great trading outposts in the whole of Asia.

As pioneers and privileged intermediaries, the Portuguese became intensely involved in the profitable international trade routes between China and other Eastern and European ports, contributing to the development of the important cultural exchanges that ensued.

However, this Portuguese monopoly would cease in 1685, when Emperor Kangxi (r. 1661 – 1722) decrees the opening of the Port of Canton to other European powers. Later, in 1757, during the reign of Emperor Qianlong, the closure of all other Chinese ports to international trade turned Canton into the only Chinese market available to foreign merchants. Conveniently located close to the mouth of the Pearl River, by the Island of Honam, Canton became the most important city in southern China, and the place where western traders were welcome, albeit within certain clearly defined parameters. The western settlers were accommodated in an area outside the city walls and expected to follow a set of rules designed to ensure racial segregation, and obstructing any contacts between them and the indigenous Chinese population.

Various western countries would install their own trading outposts, or 'hong', in Canton, eventually growing to thirteen, amongst them England, Holland, France, Denmark, Sweden and the United States, keeping a strong international presence until the first Opium War of the late 1830s.

The opening of Canton had an immediate effect, substantially increasing traffic in the strategic port of Macao, located on the Pearl River delta, by the unavoidable pass into Whampoa Island, the last stronghold before Guangzhou (Canton).

Contrary to initial expectations, the presence of European merchants was by no means consensual and trade was only allowed under very specific conditions. Emperor Qianlong imposed the *Canton System* as a means to controlling trade with westerners, by forbidding any direct commercial exchanges. It was only possible to trade with Chinese authorised dealers (*Cohong*) who belonged to the guild of city merchants, the *hong*, that was under the jurisdiction of the governor-general and of the customs supervisor (*hoppo*), both responsible for establishing product quotas and tax rates.

There were however, very few western products with significant markets in China, an unavoidable fact that made trade difficult. In an attempt at counterbalancing this deficit, by the late 18th century both Britain and the United States turned to opium as a trade currency. In 1830 England was granted exclusivity in commerce to and from the port of Canton, but the ever-increasing raw-materials deficit promoted the growth of the Indian opium traffic, eventually forcing the Beijing government into acting by prohibiting it. In protest, the English send their navy ships in, in a demonstration of military power, to force the Emperor into changing his position, but eventually causing the closure of Canton to all foreign trade in 1839.

### PAINTING

European influence over Chinese art was only felt by the late 18th century, with the arrival of English and French merchants, which promoted commissions destined to wealthy European clients.

Beyond the well-established porcelain orders, they commissioned paintings, lacquer work, ivory carvings and

furniture pieces in the European taste, which the Chinese artists produced with remarkable skill. This trade promoted the spreading of Chinese art as well as the development of its imitations, the *chinoiseries*.

In its paintings, the *China Trade* portrayed favoured export goods (tea, silk and porcelain), indigenous flora and fauna, quotidian scenes, portraits and landscapes, particularly views of the places most visited by foreigners. In fact, these paintings assumed the role of postcards and souvenirs sold to visitors, which became important historical sources.

Produced by Chinese artists in the western manner, sometimes under the supervision of resident European masters based in Macao, these works are often studio productions involving various hands, in response to a wide and constant demand. The result was a hybrid style, of careful detail, refined precision and bright and luminous colour palette, albeit of rather flat perspective and lacking the rigour of western art. These paintings were often sold from small local boats, directly on to the arriving European ship's passengers and crews.

Within this *China Trade* production we will focus specifically on the group depicting marine scenes, particularly those referring to trade between European and Chinese. These bustling scenes have survived in considerable numbers in the artworks purchased by Europeans, as souvenirs of their passage through China. Today, their charm residing not only on the beauty of the landscapes and on their technical quality, but also on the history and documentary evidence they enclose, becoming extraordinary windows into 19th century world history.

Often produced in sets, the most common are composed of four paintings with views of the final sequential journey of the European ships; Macao, the first urban mass on approaching China, *Bocca Tigris* the impressive entry into the Pearl River, Whampoa Island, the final ship's anchorage and Canton, the final destination.

The paintings described herewith correspond to the first three stages in this sequence, fitting seamlessly within the

*China Trade* parameters. As period testimonies they allow for the perception of the geography, the architecture and the daily existences in Macao's Praia Grande, *Bocca Tigris* and Whampoa Island, assuming a documentary precision that surprises by the detailed information they provide on these early 19th century ports. 🌟



## — China Trade

L'histoire du commerce entre la Chine et l'Occident fut foisonnante, empruntant d'abord la Route de la Soie, puis, plus tard, la voie maritime.

Avec la fermeture de la Route de la Soie au XIV<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle, utilisée jusqu'alors par les commerçants turcs pour se rendre en Asie via la Perse, les Européens se mirent en quête de voies alternatives pour parvenir en Extrême-Orient et accéder à ses soies, ses thés, ses porcelaines et autres objets de luxe tant convoités.

Les Portugais furent les premiers à remplir cet objectif en découvrant le chemin maritime pour l'Inde et en s'installant à Macao (1557), qui devint la principale plateforme d'accès de la civilisation occidentale au Céleste Empire et l'un des plus importants comptoirs de l'Asie maritime.

Devenus des intermédiaires privilégiés, les navires portugais participèrent intensivement aux grandes routes commerciales internationales entre la Chine et d'autres contrées asiatiques et l'Europe, donnant naissance à des échanges culturels entre l'Orient et l'Occident.

En 1685, l'empereur Kangshi décréta, par un édit impérial, l'ouverture du port de Canton à d'autres puissances européennes, mettant fin au monopole portugais. Puis, en 1757, l'empereur Qianlong ordonna la fermeture de tous les ports chinois, à l'exception de Canton qui devint le seul port de la région ouvert au commerce international.

Stratégiquement situé à l'embouchure de la rivière des Perles, à proximité des îles de Hainan, Canton se transforma bientôt en la plus importante ville du Sud de la Chine, accueillant fastueusement les commerçants occidentaux. Y fut établie une zone réservée aux étrangers, en dehors des murs de la ville, dotée d'un ensemble de règles visant à empêcher le contact entre la population chinoise et les Occidentaux.

Les principales compagnies européennes s'y installèrent et y formèrent 13 comptoirs (« hong » en chinois). L'Angleterre, la Hollande, la France, le Danemark, la Suède et l'Amérique, entre autres, firent là des affaires jusqu'à la première guerre de l'opium (1839–1842).

Ces échanges eurent pour conséquence immédiate l'augmentation du trafic à Macao, qui jouissait d'une position cruciale dans le delta de la Rivière des Perles sur la route de Canton. De là, les navigateurs poursuivaient ensuite leur route jusqu'à l'île de Whampoa, dernière étape avant Guangzhou (Canton).

Toutefois, la présence des pays occidentaux était loin d'être pacifique et les échanges commerciaux devaient se soumettre à certaines conditions. L'empereur Qianlong avait instauré le « système cantonais » pour contrôler les Occidentaux, interdisant la vente directe de leurs produits. Ils pouvaient négocier avec les marchands, qui appartenaient au monopole appelé Cohong – une guilde de commerçants chinois locaux, soumis à la juridiction d'un gouverneur et d'un superviseur des douanes (*hoppo*). Ceux-ci fixaient les cotes des produits et les taxes à collecter.

Cependant, peu de biens occidentaux circulaient sur le marché chinois en quantité suffisante pour servir de monnaie d'échange ; le commerce était donc difficile et, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Britanniques et Américains se mirent à utiliser l'opium pour parvenir à équilibrer leurs affaires.

En 1830, les Anglais obtinrent l'exclusivité des opérations commerciales dans le port de Canton. Le grand déficit de matière-première entraîna l'augmentation du trafic de l'opium indien vers l'Empire du Milieu (la Chine), conduisant le gouvernement de Pékin à l'interdire. La couronne britannique finit par faire appel à ses forces militaires et ses relations commerciales avec Canton prirent fin en 1839.

### PEINTURE

L'influence européenne dans l'art chinois ne se fit sentir qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'arrivée des Anglais et des Français qui stimulèrent la quantité de commande à destination de l'Europe. Outre la porcelaine, les Européens importaient des peintures, des laques, des ivoires et du mobilier dans le goût européen, parfaitement exécutés par les

Orientaux. Ce commerce permit la diffusion de l'art chinois et donna également naissance à son imitation, la *chinoiserie*.

La peinture *China Trade* prenait pour thèmes des produits d'exportation (thé, soie, porcelaine), la flore et la faune locale, des scènes de la vie quotidienne, des portraits et des paysages, notamment ceux des sites les plus visités par les étrangers – d'authentiques cartes postales et souvenirs très convoités par ceux qui visitaient ces contrées et qui constituent aujourd'hui une importante source historique.

Peintes par des artistes chinois ayant appris le style occidental, certains sous la tutelle d'artistes occidentaux résidant dans les ports chinois, notamment à Macao, ces œuvres étaient issues d'atelier et réalisées par plusieurs artistes pour répondre à la grande demande qui se faisait sentir. En résulta un style hybride, qui dénote le savoir-faire et l'élégance de la réalisation, descriptive et minutieuse, mais à la perspective plus plane, sans la rigueur de la peinture occidentale, et utilisant une palette de couleurs vives et lumineuses.

Plus tard, ces artistes se rendraient dans leur petite barque jusqu'aux navires nouvellement arrivés dans l'espoir de leur vendre leurs travaux.

Au sein des peintures *China trade*, concentrons-nous sur celles qui reproduisaient des motifs maritimes et, en particulier, celles qui illustraient le commerce entre Européens et Chinois. Ainsi, des images de cette effervescence nous sont parvenues à travers les peintures acquises en souvenir par les commerçants; leur charme réside non seulement dans la beauté des paysages, mais aussi dans la qualité du dessin et dans leur caractère d'archive qui en fait de merveilleuses fenêtres sur l'histoire mondiale du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'un de ces ensembles classiques est formé par quatre volets représentant le parcours séquentiel des navires européens : Macao, *Bocca Tigris*, Whampoa (Pazhou) et Canton – Macao, le premier lieu chinois en terre ferme qui leur apparaissait; *Bocca Tigris*, l'impressionnante entrée dans la Rivière des Perles; Whampoa, où les navires jetaient l'ancre, et Canton, la destination finale.

Les peintures que nous présentons ici correspondent à trois de ces étapes et s'inscrivent dans les paramètres du *China Trade*. Relations de la géographie, des architectures et des coutumes de Praia Grande de Macao, de *Bocca Tigris* et de l'île de Whampoa, elles font preuve d'un sens documentaire à ce point minutieux qu'il en est surprenant, fournissant au spectateur de précieuses informations sur les activités commerciales et portuaires mouvementées qui avaient lieu à l'époque dans ces ports. 🌊

**064. MACAO — PRAYA GRANDE**

Oil on canvas  
 Chinese school, c. 1830  
 Dim.: 27,0 × 45,0 cm  
 D1274

Impressive view, taken from the *Bom Parto* Fortress, of the Praia Grande Bay on the mouth of the Pearl River Delta, the first stop on the upriver trip to Canton.

The European looking buildings extend all the way down to the beach. In the centre the Church of the Mother of God (*Madre de Deus*) next to the Jesuit College of Saint Paul. On the hilltops, two fortresses; Our Lady of Guidance (*Nossa Senhora da Guia*) and, to the right, Saint Paul on the Hill (*São Paulo do Monte*). Three Chinese figures walk in the beach, while the bay is dotted by numerous small junks and sampan. On the foreground two large Chinese cargo vessels.

Portuguese traders were allowed to settle in Macao in 1557, building a city in the European fashion. Truly a postcard view, this painting depicts some of the city's better-known buildings, such as the *Madre de Deus* Church, *São Paulo* College and Monte Fortress — the first Portuguese governors residence. The church, built in 1565, was followed by the neighbouring Jesuit College, founded by Alexandro Valignano in 1594, which would become the most important Christian centre in Asia and a pioneer in the training of catholic missionaries. Destroyed by fire in 1595, the whole complex was rebuilt around a magnificent basilica. In 1762, following the abolition of the Society of Jesus by Pope Clement XIV, and the expulsion of the Jesuits by the Portuguese authorities the college was fully abandoned.

In 1835 the whole compound is, once again, ravaged by fire, the ruined basilica facade becoming the iconic symbol of the city.

The restrictions imposed on the 'Trading Season' in Canton, which stipulated that traders could not remain in the city after the beginning of monsoon, had a significant impact on the development of Macao, as various international merchants would settle in the city for the remaining part of the year, often with their families, contributing to the cosmopolitan environment for which the city was renowned.

Depicting the original pre-fire compound, the present painting can be safely dated to before 1835. 🏰

**064. MACAO – PRAYA GRANDE**

Huile sur toile  
 École chinoise, vers 1830  
 Dim. : 27,0 × 45,0 cm  
 D1274

Magnifique panoramique de la baie de Praia Grande à partir du fort de Bom Parto, premier poste d'amarrage du voyage vers Canton, situé à l'entrée du delta de la Rivière des Perles.

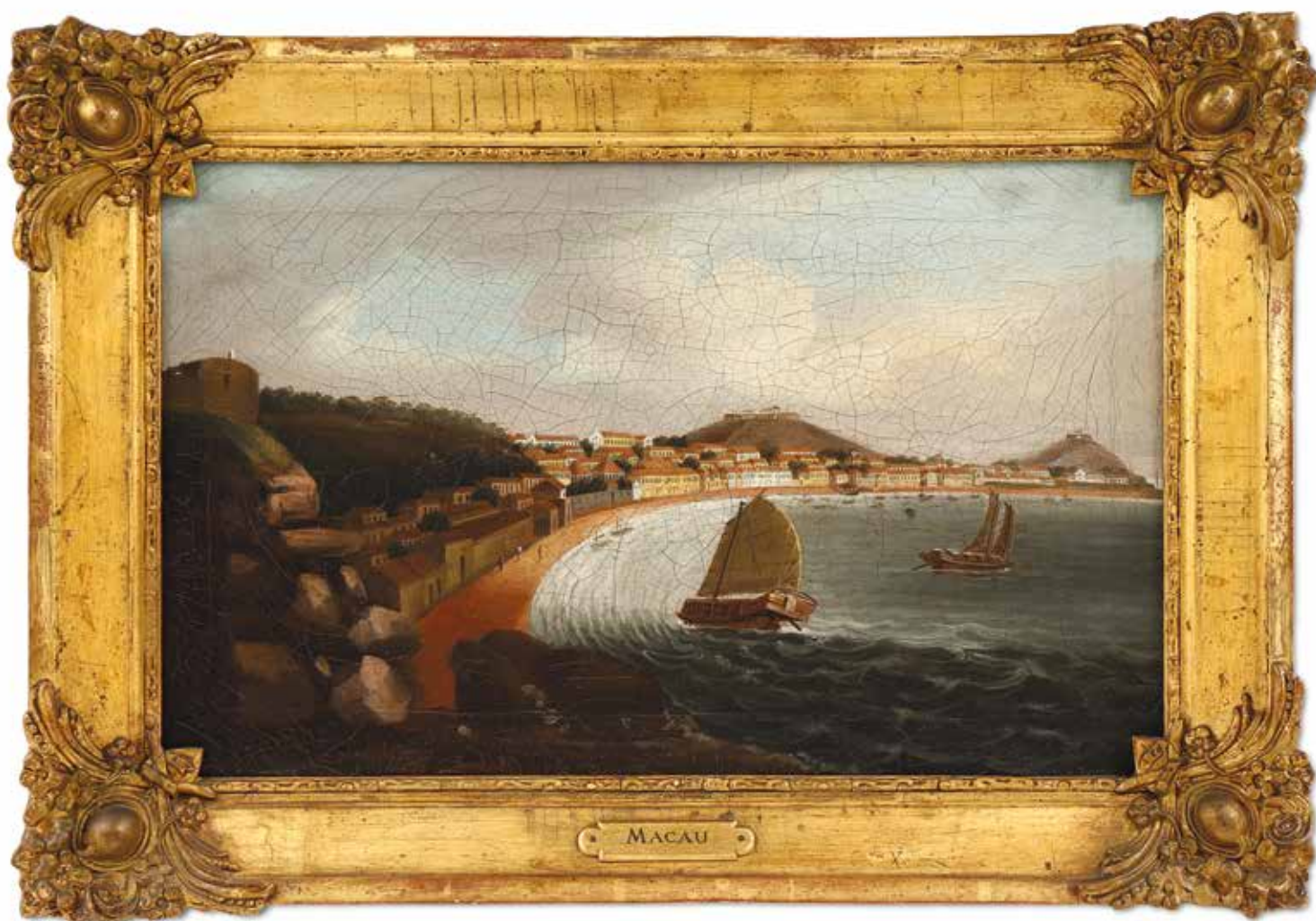
Des constructions européennes s'étendent jusqu'au bord de la plage. Au centre se détache l'église de la Mère-de-Dieu et le collège Saint-Paul et, en hauteur, deux forteresses, celle de la Guia et, plus loin, celle du Mont Saint-Paul. Sur la plage, on aperçoit la silhouette de trois Chinois se promenant sur le sable; sur l'eau de la baie, une série de petites jonques et de sampans dans le fond et, au premier plan, deux bateaux de transport chinois.

Les commerçants portugais furent autorisés à s'établir à Macao, où ils construisirent une ville dans le goût européen, comme en atteste cette peinture. Il s'agit d'une véritable carte postale illustrée, dont on signale trois monuments : l'Igreja Madre de Deus (église de la Mère-de-Dieu), le Collège Saint-Paul et la Forteresse du Mont, résidence des premiers gouverneurs de Macao.

À côté de l'église, construite en 1565, ce Collège jésuite, fondé par Alessandro Valignano en 1594, devint le plus important centre chrétien d'Asie, pionnier dans la formation des missionnaires catholiques en culture et langues orientales. En 1595, un incendie entraîna la reconstruction du complexe : on érigea une grandiose basilique dont nous identifions aujourd'hui le tracé sur cette peinture. Expulsés par les autorités portugaises après l'extinction de la Compagnie de Jésus par le Pape Clément XIV, les Jésuites abandonnèrent le Collège en 1762.

En 1835, cet ensemble d'édifices fut entièrement détruit par un violent incendie. Seule survécut la belle façade de l'église, actuellement considérée comme l'un des principaux emblèmes de la ville de Macao. Nous savons ainsi avec certitude que cette peinture date d'avant 1835 – toute représentation postérieure figurerait des ruines.

Les règlements de commerce instaurés par les autorités chinoises décrétaient que les marchands occidentaux ne pouvaient demeurer à Canton quand venait la fin de la saison du commerce, marquée par l'arrivée des moussons. Au lieu de faire



le long voyage de retour chez eux, ils prirent l'habitude de passer le reste de l'année à Macao, souvent auprès de leur famille qui les avait accompagnés et qui s'y était installée de façon permanente – une population qui contribuait à transformer Macao en un centre cosmopolite. 🌿



**065. BOCCA TIGRIS**

Oil on canvas  
 Chinese school, c. 1830  
 Dim.: 27.0 × 45.0 cm  
 D1274a

Interesting view of “Bocca Tigris”, a European named section in the Pearl River Delta, approximately 60 km upriver from Macao, well known for its dramatic narrow paths and dangerous shallow waters that made it into the first line of defence for the city of Canton.

A narrow point in the river, therefore easily defensible, it had its coastline robustly fortified close to shore. In the foreground a Chinese ocean fleet ship, most certainly built in ironwood, a very dense and resistant timber, and two cargo junks. In the distance a western ship, an *East Indiaman*<sup>1</sup> flying a Danish flag, is crossing the straight. To the right the Anunghoy and Wantong Island forts, solid stone structures armed with artillery pieces aiming at the canal. 🗡️

**065. BOCCA TIGRIS**

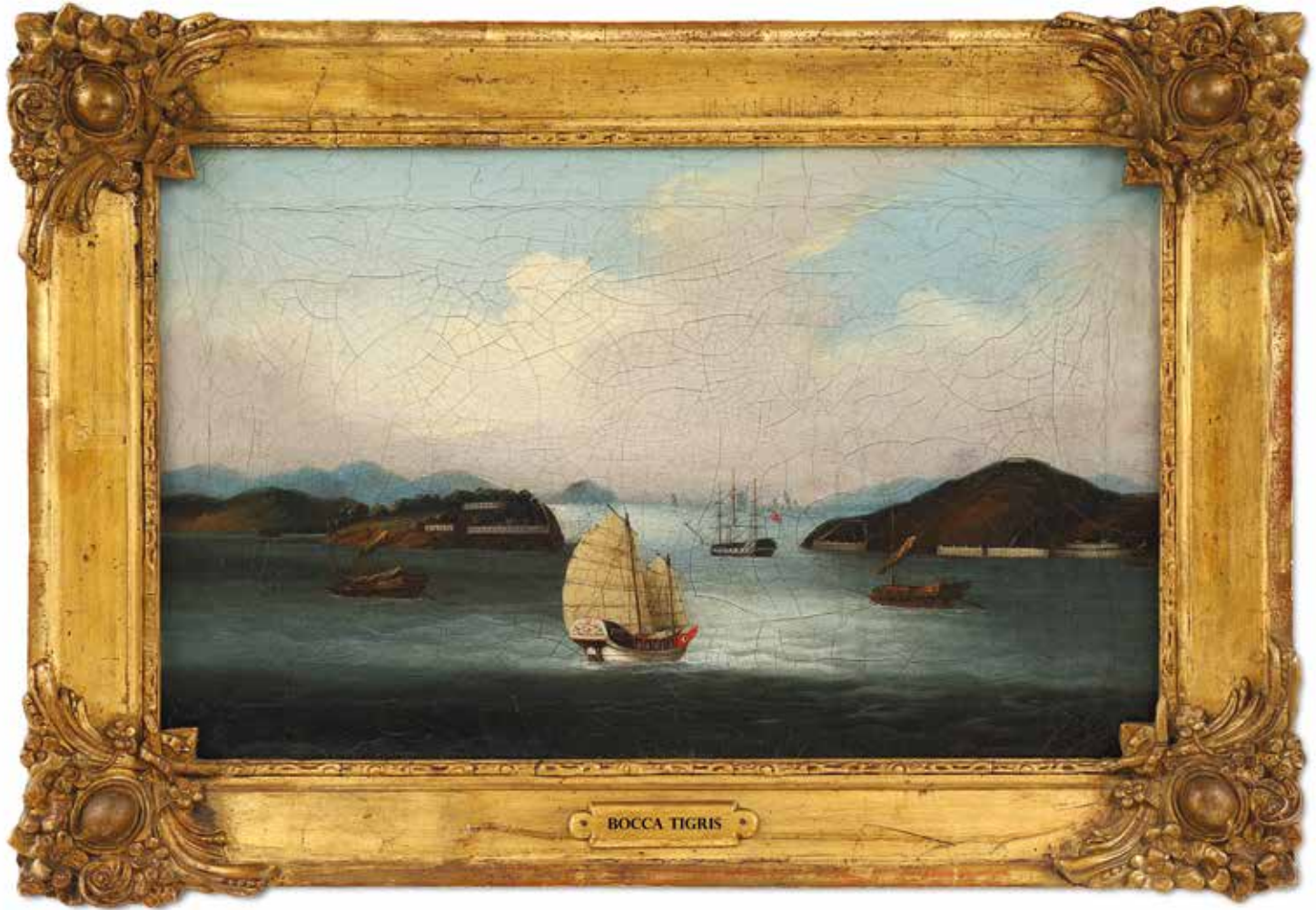
Huile sur toile  
 École chinoise, vers 1830  
 Dim. : 27,0 × 45,0 cm  
 D1274a

Remarquable illustration de la « Bouche du Tigre », nom donné par les Occidentaux à l'endroit du delta de la Rivière des Perles où l'estuaire se resserre drastiquement, à soixante kilomètres de Macao dans la direction de Canton. Lieu stratégique pour se défendre contre les visiteurs indésirables en raison de l'étroitesse de la rivière et de ses eaux peu profondes, ses rives furent tapissées de remparts.

Sur les eaux calmes de la rivière, on aperçoit au premier plan une embarcation chinoise adaptée à la navigation en haute mer – dont la quille était fabriquée en un bois très résistant, la Casuarina, appelée « bois de fer » (*ironwood*) – ainsi que deux jonques de transport.

Plus au fond, un navire occidental (*East Indiaman*)<sup>1</sup> affrété par la Compagnie des Indes Orientales et portant le drapeau du Danemark, traverse le détroit. On distingue clairement, à droite, les forteresses de l'île d'Anunghoy et, à gauche, celles des îles Wantong, de solides structures en pierre avec casemates et canons surplombant le canal. 🗡️

<sup>1</sup> *East Indiaman* was a generic name for the sailing ships that operated under licence from any of the thirteen East Indies Companies, based in Canton. / *East Indiaman* était le nom générique donné aux voiliers autorisés à négocier avec les comptoirs de Canton pour l'une des treize entreprises des Indes Orientales.



066. WHAMPOA

Oil on canvas  
 Chinese school, c. 1830  
 Dim.: 27.0 × 45.0 cm  
 D1274b

A view of the Whampoa Island bay, present day Pazhou. Anchored offshore with their sails rolled, the various European trading ships are clearly identified by the flags flying on their masts. Chinese vessels, junks and sampan, move amongst the larger ships, possibly carrying passengers and cargo ashore or offering other logistic services such as cleaning and laundering.

On departing *Bocca Tigris*, ships would sail upriver for another 35 km, crossing dangerously narrow rocky paths and sandbanks, guided by small Chinese boats in exchange for a fee, eventually reaching Whampoa Bay, a deep-water port in the wide Pearl River estuary.

Foreign ships weren't permitted to sail all the way up to Canton where the factories were located. They therefore anchored at Whampoa, and had their cargo transferred to the smaller Chinese junks, which in turn carried it to the Hong (trading factories) in Canton. 🌊

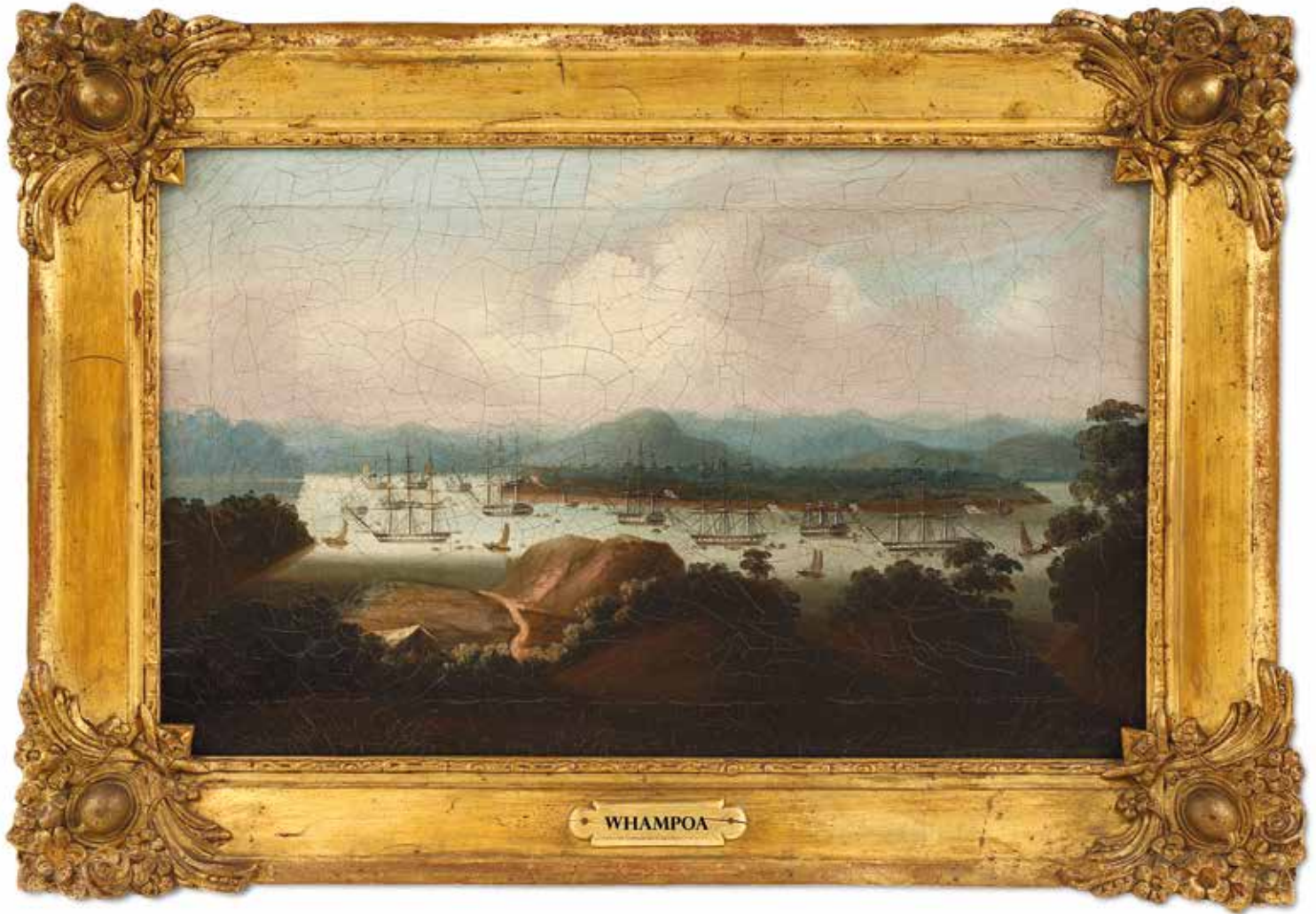
066. WHAMPOA

Huile sur toile  
 École chinoise, vers 1830  
 Dim. : 27,0 × 45,0 cm  
 D1274b

Vue de la baie de l'île de Whampoa (au centre), actuelle Pazhou. Au large, on distingue, voiles baissées et ancre jetée, de nombreux voiliers des différentes puissances commerciales européennes, identifiables grâce aux drapeaux hissés sur leurs mâts. Des bateaux chinois, jonques et sampans, se distribuent entre les navires occidentaux. Ils étaient destinés à transporter passagers et marchandises et à toutes sortes de fins pratiques utiles aux équipages des *East Indiaman* (ménage, lessive et autres tâches quotidiennes).

Après le passage par *Bocca Tigris*, les navires voguaient sur près de trente-cinq kilomètres, passant par des rochers et des bancs de sable qui exigeaient un calcul attentif des marées ; ils étaient guidés par de petites embarcations chinoises payées pour le service, jusqu'à rejoindre la baie de Whampoa, port en eaux profondes de la Rivière des Perles.

N'étant pas autorisés à remonter la rivière jusqu'à Canton, où se situaient les comptoirs, les navires étrangers devaient y jeter l'ancre. Leur cargaison était alors habituellement emmenée par des jonques chinoise jusqu'aux Hong (comptoirs) de Canton. 🌊





## — JAPAN

# Lacquerware and Namban Art

The Portuguese or *namban-jin* (Southern Barbarians as the Japanese called them) were the first Europeans to reach the Japanese archipelago. The two countries established an intense cultural and artistic relationship between 1543 and 1639, until the expulsion of the Portuguese. Namban art was thus born, a style which, in the strict aesthetic level, reflects the contacts between these two peoples and the resulting artistic exchange, an artform where the Southern Barbarians are often portrayed as theme and motif.

Trade and Christianity are inextricably linked. The commissioning of luxurious objects by Europeans and the adherence of Japanese society to Christianity, which gave rise more specifically to *kirishitan* (Christian) art – an extension of Namban art itself –, contributed to the prosperity achieved by the so-called ‘Japan Run’.

It was during the Momoyama period (1573–1603), that the Jesuits had one of their greatest successes in Japan. Skilfully, they began to convert the elites: they knew that by convincing the *daimyos* (warlords and rich landowners) to embrace Christianity, all of their subjects would soon follow. To reach greater acceptance, the Jesuits strive to adapt the needs of the Christian cult to Japanese traditions, a flexibility that contributed fruitfully to the further strengthening of the connections between the two peoples.

The symbiosis between the objects brought by the Portuguese, some very different from the ones used in Japanese households, and in reverse, the Japanese objects, shapes and materials, such as lacquerware and their

sophisticated decorations, which the Portuguese admired, gave rise to very particular artworks, which stem from an artisanal production circumscribed to the Japanese archipelago.

The millenary art of Japanese painted and lacquered screens would soon adopt the representation of the *namban-jin*, while Japanese-style painting became deeply influenced by the modes and representation as seen from European prints. Liturgical implements and devotional statuettes – such as Japanese-Portuguese (in the so-called ‘Nippo-Portuguese’ style) carved ivory figurines of Christ such as the one discussed here – include caskets, chests, the well-known lecterns and pyxes, European in design and Japanese in decoration, coated in lacquer and featuring Japanese decorative schemes, with some featuring the emblem of the religious orders which commissioned them, all highlight the artistic and cultural links between these two cultures. 🍷

## — JAPON

# L'art Namban et Laques

Les Portugais – ou *Namban-jin* (« Barbares du Sud »), comme les appelaient les Japonais – furent les premiers Européens à arriver à l'archipel du Japon. Les deux pays établirent d'intenses relations culturelles et artistiques entre 1543 et 1639, date de l'expulsion des Portugais. Ainsi naquit l'art *Namban* dont l'esthétique reflète les contacts entre les deux peuples et le dialogue artistique conséquent, donnant lieu à des ouvrages où les « Barbares du Sud » sont fréquemment représentés.

L'activité commerciale et la christianisation étaient intrinsèquement liées. Les commandes de luxueux objets faites par les Européens et l'implantation du Christianisme dans la société japonaise, qui donna notamment naissance à l'art *Kirishitan* (chrétien) – une extension de l'art *Namban* –, participèrent à l'essor de la « Route du Japon ».

C'est à l'époque Momoyama (1573–1603) que les Jésuites connurent au Japon un de leur plus grands succès. Ingénieusement, ils commencèrent par convertir les élites, sachant qu'une fois les *daimyos* (grands seigneurs de la guerre et propriétaires terriens) convaincus d'embrasser le Christianisme, les autres sujets suivraient tous l'exemple. Afin de garantir l'adhésion des autochtones, les prêtres de la Compagnie de Jésus adaptèrent les nécessités du culte aux traditions japonaises. Cette perméabilité contribua fructueusement au resserrement des liens entre les deux peuples.

La symbiose entre les pièces amenées par les Portugais, bien différentes de ce qui existait jusque-là au Japon, et,

inversement, les objets, les formes et les matériaux nippons, comme la laque et les décorations raffinées très admirées des Portugais, engendra des œuvres très particulières, fruits d'une production artisanale circonscrite à l'archipel du Japon.

Ainsi, l'art millénaire japonais de la peinture des paravents laqués se mit à inclure la représentation des *Namban-jin*, tandis que la peinture nipponne assimilait les modes de représentations des gravures européennes. Cet étroit dialogue entre les deux cultures surgit également sur les instruments de culte, qu'il s'agisse de statuettes d'ivoire – comme le Christ nippo-portugais que nous présentons ici –, de coffrets ou des fameux lutrins d'autel et boîtes à hosties au dessin européen et à la décoration japonaise comprenant laques et ornements nippons, et souvent pourvus de l'emblème des ordres commanditaires. 🇯🇵

**067. NAMBAN CHEST**

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold  
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1615)  
Dim.: 67.0 × 127.0 × 52.0 cm  
F1094

*Provenance: Vincent L'Herrou collection, Paris*

Important arched top Namban chest, of *Cryptomeria japonica* (Japanese cedar) structure, coated in black *urushi* lacquer decorated in gold (*maki-e*) with mother-of-pearl inlays, and gilt, cut-out and chiseled metal mounts.

Additionally to its exceptional size, it is essential to highlight the decorative iconography and the crowned lock escutcheons, most certainly suggesting a commission by a European aristocratic family, which contribute to its indisputable rarity and relevance within the small group of similar known chests.

The square ornamental panels are separated by bands of geometric mother-of-pearl inlays, simulating the iron straps of 15th century Portuguese leather caskets and chests, highlighting the naturalistic character of the vegetal and zoomorphic decoration, with sections framed by geometric elements characteristic of Momoyama period decorations.

The lid and the front panels follow a rectangular carpet-like decorative scheme with a geometric belt of continuous pearls (*shippou-tsunagi*), separated from the main decorative field by narrow band of mother-of-pearl and black lacquer, framing a checkered background, which in turn encases three lobulated cartouches within a mother-of-pearl and golden lacquer frieze.

On the front a *minogame* turtle, amongst *momiji* (Japanese maple tree) and Japanese shrub *yama-hagi* (*Lespedeza bicolor*), a pair of pheasants on superimposing gourd vine branches (*hyotan* or *hisago*), and two water-buffalo surrounded by Japanese Camellia shrubs (*tsubaki*). On the lid the imperial cart (*gosho guruma*) in a field of bell-flowers, two *shishi* (Japanese protector lion/dog) amongst chrysanthemums and peonies and a *O-Washi*, the Great Eagle, holding its prey in a field of bell-flowers and Japanese cherry trees (*sakura*). The back, following the same decorative scheme, is composed of three cartouches with Arrowroot (*kuzu*), Peonies (*botan*) and bell-flowers (*kikyo*).

The lateral sections, centrally divided by mother-of-pearl bands encased within a geometric composition, follow an identical decorative scheme, with camellias and gourd vines on

**067. COFFRE NAMBAN**

Cèdre du Japon, laque, nacre, or et cuivre doré  
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)  
Dim.: 67,0 × 127,0 × 52,0 cm  
F1094

*Provenance: collection Vincent L'Herrou, Paris*

Important coffre Namban en Cryptomérida du Japon, à la forme rectangulaire et comportant un couvercle articulé et bombé, recouvert de laque noire (*urushi*) et de décorations en or (*maki-e*) et en nacre (*raden*). Les ferrures sont en métal doré découpé et ciselé.

Outre son exceptionnelle dimension, soulignons l'iconographie de la décoration et les entrées de serrure couronnées qui l'embellissent. Il s'agit certainement d'une commande d'une famille de la noblesse européenne, ce qui en fait un exemplaire rare dans l'ensemble des ouvrages similaires connus.

L'ornementation est séparée par des bandes présentant une décoration géométrique en nacre, rappelant les modèles portugais de coffrets et coffres recouverts de cuir et sanglés de fer du XVI<sup>e</sup> siècle. Le caractère naturaliste des scènes, végétales et zoomorphiques, est ainsi accentué. Elles se situent à l'intérieur de cadres ornés d'éléments géométriques, habituels dans les décorations de la période Momoyama.

La face avant et le couvercle présentent une décoration en tapis rectangulaire, entouré d'une frise géométrique composée de motifs circulaires continus (*shippotsunagi*), délimitée par une bande de nacre et de laque noire. L'intérieur du tapis est rempli par un fond en échiquier où sont insérés trois registres lobés, circonscrits par une bande de nacre inscrite entre des filaments de laque dorée.

Sur la face avant se détache une tortue (*minogame*) entre des branches d'érable (*momiji*) et de *lespedeza* (*hagi* ou *yamahagi*), un couple de faisans sur des branches superposées de calebassier (*hyotan* ou *hisago*) et deux buffles environnés d'un camélia du Japon (*tsubaki* ou *asagaro*). Sur le couvercle, on distingue le carrosse impérial (*gosho guruma*) dans un champ de campanules, deux *shishi* (chiens-lions japonais) au milieu des chrysanthèmes et des pivoines, ainsi que l'*o-washi*, le grand aigle agrippant sa proie dans un champ de campanules et cerisiers du Japon (*sakura*). Sur la face arrière, suivant le même schéma décoratif, sont figurés successivement des tableaux représentant des plantes grimpantes vivaces japonaises (*kuzu*), des pivoines (*botan*) et des campanules (*kikyo*).





the right panel, and orange (*tachibana*) and maple leaves (*momiji*) on the left. The chest interior is lined in plain black lacquer, the inner lid decorated with a pair of gilt flying cranes (*tsuru*) amongst branches of peonies and bell-flowers.

A Japanese interpretation of clearly European models, the large lock escutcheons crowned by marquess coronets, are exuberantly decorated with dragon cut-out edges and engraved with face-to-face birds within a field of vegetal scrolls. The hanging locking bolt ending in a stylized lotus flower. The chest's angles are protected and reinforced by delicately cut-out, gilt and engraved metal corner pieces.

The Japanese have for centuries elected nature as their main source of symbolic associations for their beliefs, choices and daily existence, the seasonality of plants and flowers defining nature's behaviours. As such, cherry trees entail the arrival of spring or early summer, while peonies, chrysanthemums or wisteria allude to summer and autumn. Animals and objects, also interpreted locally, complete the artistic narrative and represent the main supply source for symbols.

The iconographic reading of this particular piece, according to ancient Japanese symbolic languages allows for the interpretation of possible origins and intentions of the commission.

Standing out on the lid the Imperial Carriage (*Gosho guruma*), a vehicle for exclusive use of the Imperial Family and high ranking aristocrats, an image often repeated throughout the centuries, namely in the *Genji Monogatari* (ch. 42) written in the Heian Period (794–1185), or the pair of *shishi*, mythic and mysterious guardians, the embodiment of courage and justice protecting the chest's contents; one depicted openmouthed, keeping evil spirits out, the other closemouthed, keeping good spirits in. These fantastic animals are often represented in other important contemporary objects, such as a screen painted by Kano Eitoku, a famous Momoyama period artist.

On the third panel a Steller's sea eagle — the *O-washi*, the Great Eagle — one of the largest known birds of prey, with its characteristic white and brown wing feathers. Monogamous, these impressive birds return to the same nesting sites year on year, their favoured prey being fish and water fowl, such as the duck it is attacking on this chest.

Depicted left to right on the front panel, the *Minogame*, the turtle with a long seaweed tale hanging from its shell, a symbol of longevity, happiness and knowledge, often represented by craftsmen in traditional Japanese wedding ceremonies as a token of good fortune; a pair of pheasants, divine messengers of

Les faces latérales, divisées au milieu par des bandes de nacre encadrant une composition géométrique, reprennent les mêmes motifs décoratifs, avec un camélia et des branches de calebassier à droite, et un oranger (*tachibana*) et un érable du Japon (*momizi*) à gauche.

L'intérieur du coffre est en laque noire et présente une magnifique décoration sur l'envers du couvercle, avec un couple de grues (*tsurus*) volant entre des branches de pivoines et de campanules.

Les entrées de serrure sont le fruit de l'interprétation du modèle européen par l'artiste local : elles présentent un écusson décoré de deux oiseaux se faisant face et entourés de motifs végétaux et bords en forme de dragon ; l'écusson est surmonté d'une simple couronne de noble ou de marquis. Le loquet pendant se termine en fleur de lotus stylisée. Les coins de l'ouvrage sont renforcés par des cornières découpées et creusées.

La tradition japonaise puise dans la nature les principales représentations symboliques de ses croyances, choix et expériences de vie. Les plantes et les fleurs définissent le cours de la nature par leur caractère transitoire. C'est le cas du cerisier, qui suggère l'arrivée du printemps ou le début de l'été, ou de la pivoine, du chrysanthème et de la glycine qui évoquent l'été et l'automne. Les animaux et les objets complètent ici le récit artistique en fournissant les symboles à interpréter selon la tradition locale.

La lecture iconographique de cet ouvrage, selon les caractéristiques de l'ancienne symbologie japonaise, nous permet de déduire qu'il s'agit probablement d'une commande. Le carrosse impérial (*gosho guruma*) servait à l'usage exclusif de la famille impériale et des aristocrates les plus éminents. On en trouve la reproduction en peinture au long des siècles, ainsi que dans la littérature, notamment dans l'œuvre *Genji monogatari* (*Le Dit du Genji*, chap. 42) écrite à la période Heian (794–1185).

Outre le carrosse, soulignons la paire de *shishi*, chiens-lions – mythiques et mystérieux gardiens, symboles de force, de courage et de justice, dont le rôle ici est de protéger le contenu du coffre. L'un est représenté la gueule ouverte pour faire fuir les esprits malins et l'autre, la gueule fermée pour conserver les bons. Ces animaux sont représentés sur d'autres pièces importantes, comme sur un paravent peint par Kano Eitoku, artiste de renom de la période Momoyama. La décoration du couvercle est complétée par la représentation de l'un des plus grands rapaces du monde, le pygargue de Steller – connu au Japon sous le nom d'*o-washi*, le grand aigle –, doté de ses plumes caractéristiques, blanches sur les ailes et brunes ou noires sur le corps. Habituellement monogames, ces rapaces réutilisent tous



Amaterasu, the sun goddess in the *Shinto* pantheon, alluding to grandeur, abundance and hope; and two water buffalos, symbols of audacity, happiness and prosperity.

Completing the dense symbolic allusions, the pair of flying, courting cranes on the inside of the lid, implying fidelity and matrimony.

This outstanding chest, most certainly a European commissioned marriage chest, is a superb example of cultural miscegenation. The intention of its original owner, as suggested by its shape and the presence of the crowned heraldic, pairs with the iconographic and decorative options of the Japanese artist that selected good fortune symbols emblematic of traditional marriage ceremonies, albeit highlighting the aristocratic character of the object.

Considering its unusual dimensions, excellent condition and sophisticated decorative grammar this Namban chest is amongst the most important so far recorded. 🍵

ans le même nid. Leurs proies favorites sont des poissons et des oiseaux aquatiques, comme le montre la scène du coffre, où chasse un canard sur un étang.

Sur la face avant, le *minogame*, tortue à queue d'algues tachées à sa carapace, symbole de longévité, de bonheur et de sagesse, est très souvent représenté par les artisans lors des cérémonies de mariage traditionnel japonais pour être de bon augure. Le couple de faisans, symboles de noblesse, d'abondance et de promesse, sont des messagers divins d'Amaterasu, déesse du Soleil dans le panthéon shintoïste. Pour finir, les deux buffles représentent la bravoure, le bonheur et la prospérité.

Toute cette symbolique est complétée, à l'intérieur du couvercle, par le couple de grues (*tsurus*) qui se courtisent en plein vol entre des branches de campanules et de camélias, en signe de fidélité et de mariage.

Ce coffre de fiançailles, certainement le fruit d'une commande européenne, présente un remarquable métissage des cultures. L'origine du commanditaire transparait dans la forme de l'objet et dans l'introduction de son blason couronné sur les entrées de serrure. Elle est associée au choix iconographique de l'artisan japonais qui a sélectionné comme éléments décoratifs des symboles traditionnels de bon augure, abondamment utilisés lors des cérémonies de mariage japonais, complétés par une touche impériale et noble.

Par sa dimension, son état de conservation exceptionnel et les caractéristiques de sa décoration, ce coffre Namban constitue l'un des plus importants exemplaires connus à ce jour. 🍵

#### 068. NAMBAN WRITING CABINET

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold  
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1615)  
Dim.: 54.0 × 78.0 × 41.7 cm  
F1142

*Provenance: Vincent L'Herrou collection*

A Namban fall-front cabinet in lacquered wood (*urushi*) modelled after an Iberian prototype, called *contador* in Portuguese and *vargeño* in Spanish.

Fitted in the interior with many drawers of diverse shapes, cabinets of this size were intended for the safe keep of important documents and letters, jewellery and small precious objects, and ranked among the most essential pieces of furniture in early modern European domestic interiors. The hinged front drops down to form a surface for writing.

This type of furniture was essential for European officials, merchants and traders living in Asia, being made with exotic and expensive materials such as tortoiseshell, ivory and delicate lacquer decorated in gold, the latter much admired and avidly sought after in Europe due not only to their appealing design but also to their technical perfection.

When open, this very rare and important cabinet, gives access to twenty drawers arranged in six tiers: the first and second tier, with two square drawers at the ends occupying the total height, have four long drawers; a central drawer, with an arch reminiscent of contemporary European cabinets, occupies the total height of the three central tiers, and is flanked by five drawers superimposed on each side, two in the upper tiers and one long in the middle, on each side; and three drawers in the lower tier, two square at the ends and a central drawer which, like the drawer with the arch in the centre, has a lock.

While the decoration of the central drawer consists of a heavily loaded branch of *tachibana* orange (*Citrus tachibana*), the bottom drawer features Japanese arrowroot coiling vines or *kuzu* (*Pueraria lobata*), a species that is also depicted, in an almost omnipresent way, in the decoration of the lacquered back and in the inner side of the fall front. Among the botanical species present in the decoration of this important cabinet mention should also be made to lotus flowers (*Nelumbo nucifera*), emerging from lake scenes in the square drawers at the corners.

Not unlike other Namban lacquered pieces of furniture, with flat exterior sides and protruding edges in keeping with Chinese furniture, this cabinet's decoration consists on central

#### 068. COFFRET-ÉCRITOIRE NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre, or et cuivre doré  
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)  
Dim.: 54,0 × 78,0 × 41,7 cm  
F1142

*Provenance: collection Vincent L'Herrou*

Cabinet Namban en bois laqué (*urushi*), avec couvercle à rabattre, reproduisant un modèle ibérique de meuble de rangement connu à l'époque sous le nom de « contador » en portugais ou de « vargeño » en espagnol.

Comportant plusieurs tiroirs de différentes formes et dimensions, ces cabinets – ou boîtes-écrivains quand ils étaient de plus petite taille – étaient conçus pour conserver des documents importants, des lettres, des bijoux et de petits objets précieux, devenant l'une des pièces de mobilier les plus indispensables dans les intérieurs domestiques européens de l'époque moderne. Le couvercle à rabattre articulé compose, lorsqu'il est ouvert, une surface plane idéale pour écrire.

Des meubles comme celui que nous présentons ici étaient d'usage quasi obligatoire pour les officiers, les nobles et les marchands européens installés en Asie. Ils étaient produits dans de très nombreux matériaux exotiques et précieux, comme l'écaille de tortue, l'ivoire ou la laque délicate décorée d'or, très appréciée et convoitée en Europe, non seulement pour son aspect attrayant comme pour sa perfection technique.

Lorsqu'il est ouvert, ce très rare et important cabinet présente vingt tiroirs disposés en six rangées : la première et la deuxième ont chacune deux tiroirs centraux, encadrés de chaque côté par un tiroir unique quadrangulaire occupant la hauteur des deux rangées ; en dessous, un tiroir central, orné d'une arcade à la façon des cabinets européens de l'époque, couvrant toute la hauteur des trois rangées centrales, encadré de chaque côté par cinq tiroirs superposés – deux au-dessus, un long au milieu et deux en dessous ; enfin, la rangée du bas comporte deux tiroirs quadrangulaires aux extrémités et, au milieu, un gros tiroir avec serrure, accessoire que l'on retrouve sur le tiroir à arcade du centre de la pièce.

Alors que le tiroir central est décoré d'un pied chargé de fruits d'oranger *tachibana* (*Citrus tachibana*), le grand tiroir du bas arbore des enroulements des branches grimpantes de la plante vivace japonaise appelée *kuzu* (*Pueraria lobata*), espèce qui occupe intégralement la décoration de la face arrière laquée et de la face intérieure du couvercle à rabattre. Parmi les espèces







panels with geometric borders (chequered pattern or *ishitatami*) combining the gold decoration with the mother of pearl (*raden*).

Nevertheless, and with the exception of the back which, as we have seen, is decorated by a large and continuous panel of Japanese arrowroot coiling vines, the remaining surfaces are covered by gilded copper plaques — whole plaques on the sides and two at the top and the exterior side of the fall front — decorated with a black lacquered (*urushi*) pattern of fish scales (facing upwards), with ball-shaped gilded copper nails set in the centre of each scale.

Made in a much more expensive and difficult to work material, the plaques and the fish scale pattern of the present cabinet is similar to the decoration of a rare group of Namban lacquered pieces furniture covered with mother-of-pearl (*raden*) featuring the same pattern of scales and pinned with similar round gilded copper nails. In fact, this pattern follows a taste and mode of production foreign to Japan, and one which arrived with the Portuguese, since it copy the fish scale pattern of the objects — among which pieces of furniture such as caskets and tabletops —, produced with mother-of-pearl tesserae in Gujarat, some commissioned under direct European influence and copying prototypes brought by the Portuguese.<sup>1</sup> Few examples of this Namban group of pieces are known, such as a large (45.5 × 76 × 36.5 cm) chest (curiously decorated solely with Japanese arrowroot coiling vines) in a private collection, a large table cabinet in a private collection in Lisbon, and another large chest in the Victoria and Albert Museum, London (inv. no. FE.33-1983).<sup>2</sup>

While there is no doubt about the work, difficulty and time involved in cutting and carefully setting the mother-of-pearl tesserae to the lacquered wood surface of the examples of this rare group, the manufacture of the gilded copper sheets used on the present cabinet is certainly more complex, since the knowledge used to make them belongs to metallurgy. In fact, for the manufacture of such thin and regular copper sheets it is necessary to cast a ingot which is then flattened by hammering until the desired thickness is obtained (hammering which is interrupted whenever the metal loses its ductility and becomes necessary to anneal it, bring it to the fire repeatedly), with the subsequent and time-consuming elimination of the hammer marks, resulting in an flawlessly smooth, flat surface.

This surface was later gilded, probably by the dissolution of the gold in mercury, resulting, after it evaporates, in a gilded surface which is then burnished for greater brightness, lacquered in black with the fish scaled pattern, and further decorated with the ball-shaped nails (with the drilling stages which precedes it) placed at the centre of each scale.

botaniques qui décorent ce cabinet, on reconnaît également la fleur de lotus (*Nelumbo nucifera*), jaillissant des scènes lacustres des tiroirs quadrangulaires des angles.

À l'image d'autres meubles laqués Namban aux faces extérieures planes et arêtes saillantes à la manière du mobilier chinois, la décoration de ce cabinet est formée d'un tapis encadré de bordures décoratives (en échiquier, ou *ishitatami*) conjuguant l'or et la nacre (*raden*).

Cependant, à l'exception de la face arrière qui, comme nous l'avons vu, est décorée par un large panneau continu de *kuzu*, les autres surfaces sont recouvertes de plaques – uniformément sur les faces latérales et séparées en deux volets au sommet et sur la face extérieure du couvercle – en cuivre doré et laquées de noir (*urushi*) dessinant un motif en écailles (tournées vers le haut), agrémentées de clous décoratifs en cuivre doré au centre de chacune d'entre elles.

Bien que dans un matériau différent, beaucoup plus cher et difficile à travailler, ces plaques en motif d'écaille associent notre cabinet à un rare groupe de pièces de mobilier laqué Namban intégralement revêtues de nacre (*raden*) dessinant le même motif en écaille et fixées par des clous décoratifs à tête ronde et aplatie en cuivre doré similaires à ceux-ci. Il s'agit en effet de la transposition d'un goût et d'un mode de production méconnus au Japon, arrivés par le biais des Portugais, qui reprend le motif en écaille des objets – parmi lesquels on compte des pièces de mobilier comme des coffrets ou même des plateaux de table – produits au Gujarat en tesselles de nacre, copiant des modèles amenés par les Portugais et répondant, pour certains, à des commandes européennes.<sup>1</sup> De cette production Namban, on ne connaît que de rares exemplaires, comme un bahut (curieusement lui aussi décoré uniquement de la même plante grimpante japonaise) de grande dimension (45,5 × 76 × 36,5 cm) appartenant à une collection particulière, un grand cabinet de table conservé dans une collection particulière lisboète et un autre bahut, également de grande dimension, exposé au Victoria and Albert Museum, à Londres (inv. n.° FE.33-1983).<sup>2</sup>

Malgré le laborieux travail du découpage et de l'application des tesselles de nacre sur la surface en bois laqué des exemplaires de ce rare groupe, il va sans dire que la production des plaques en cuivre doré de notre cabinet est de loin plus complexe, relevant cette fois du domaine de la métallurgie. En effet, pour fabriquer des feuilles de cuivre aussi fines et régulières, il était nécessaire de fondre un lingot, de l'aplatir ensuite au marteau jusqu'à obtention de l'épaisseur désirée (une opération devant être renouvelée chaque fois que l'on perdait la ductilité du métal, que l'on devait alors refondre en le portant



Complex and lengthy stages of manufacture in the field of metallurgy, which results in an absolutely extraordinary surface, literally covered with gold, one of the most expensive materials, alongside with silk, and thus much appreciated.

It is, therefore, not a decorative option that could have resulted from any scarcity of mother-of-pearl, but a conscious preference on the part of the patron, since gilded furniture was then regarded as the most luxurious, and reserved to the elite. It should be underscored that the excessive use of gilded furniture led to its prohibition in the kingdom of Portugal — along with enamelled gold pieces or the unregulated use of silk attire — by means of special laws known as sumptuary laws.<sup>3</sup>

The gilded copper decoration of the present cabinet, which is also present in the copper bands (chased in order to imitate the adjacent chequered lacquered borders) that cover the joints of the double plaques at the top and front, also extends to the fittings, which includes drawer pullers (with chrysanthemum-shaped escutcheons), brackets, side handles, hinges, and the large escutcheon in the shape of a crowned coat of arms decorated with a chased Japanese apricot or *Prunus mume*.

The refined gold decoration applied to this large fall-front cabinet called *maki-e*, literally ‘sprinkled picture’, was common in Momoyama Period (1568–1600) and early Edo Japan.<sup>4</sup>

During this period, a special lacquerware made for export, which mixed mother-of-pearl inlay with *hiramaki-e*, was called *nanban makie* or *nanban shitsugei*. *Nanban*, also spelled *Namban*, or *Nanban-jin* (literally, ‘Southern Barbarian’) is a Japanese term derived from Chinese that refers to the Portuguese and Spanish merchants, missionaries and sailors who arrived in Japan in the sixteenth and seventeenth centuries.

*Nanban* has also become synonymous with the types of lacquerware and other products that were commissioned in Japan for the home market or for export and reflected western taste and were modelled after European prototypes such as the present cabinet. *Nanban*-style products, which were strictly made for export only, commonly combine Japanese techniques,

sur le feu à de nombreuses reprises), puis de patiemment éliminer les marques du martelage jusqu’à produire une surface immaculée, lisse et plane.

Cette surface était par la suite dorée, probablement par dissolution de l’or dans un amalgame de mercure qui, après évaporation du mercure, donnait une surface dorée qu’il fallait alors brunir pour lui conférer plus d’éclat. Elle était ensuite laquée de noir pour dessiner le motif en écailles. L’étape finale consistait à percer les écailles et à introduire au centre de chacune un clou décoratif.

Ces opérations complexes et lentes de métallurgie donnent lieu à une surface absolument extraordinaire, littéralement recouverte d’or – l’un des matériaux, avec la soie, les plus chers de l’époque et donc extrêmement apprécié.

Il s’agit ainsi, non pas d’une option décorative résultant d’un manque de nacre, mais d’un choix tout à fait conscient du commanditaire, dès lors que le mobilier recouvert d’or était considéré comme le summum du luxe, réservé à l’élite. L’usage excessif de ces pièces de mobilier recouvertes d’or finit par conduire à son interdiction dans le royaume de Portugal – de même qu’à celle d’objets en or émaillé ou celle de l’étalage démesuré de vêtements de soie – à travers une législation spéciale connue sous le nom de lois pragmatiques contre le luxe.<sup>3</sup>

La décoration en cuivre doré, que l’on retrouve également sur les sangles en cuivre (décorées d’incisions imitant les bordures en échiquier de la décoration laquée) qui recouvrent les joints des plaques au sommet et à l’avant de l’objet, s’étend aussi aux ferrures : poignées des tiroirs (avec platines en fleur de chrysanthème), cornières, poignées latérales, charnières et grande serrure extérieure, dont la platine découpée est en forme d’écusson couronné et orné d’un abricotier du Japon ou *Prunus mume*.

L’élégante décoration d’or appliquée sur ce cabinet de grande dimension, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « peinture saupoudrée », était courante à la période Momoyama

materials and motifs with European styles and shapes, the present object being a valuable testimony of such production.

At present, no other Namban piece is known with gilded copper sheets decorated with a lacquered fish scale pattern such as the present piece, thus being a remarkable document of a taste at the same time refined yet overly ostentatious, a choice which in fact perfectly depicts the manners of the Portuguese in Asia during this period of the so-called Maritime Discoveries and Expansion. 🍱

Hugo Miguel Crespo  
Art Historian, CH – FLUL

(1568–1600), ainsi qu'au début de la période Edo qui lui succéda.<sup>4</sup>

C'est à cette époque et dans ce contexte d'acculturation mutuelle que surgit une sorte particulière de laque appelée *nanban makie* ou *nanban shitsugei*; destinée à l'exportation, elle associait incrustations de nacre et un type de décoration nommé *hiramaki-e*.

Le terme « Namban » – que l'on peut également écrire « Namban » –, ou « Namban-jin », (littéralement « Barbares du Sud »), d'origine chinoise, fait son apparition pour désigner les marchands, missionnaires et marins portugais et espagnols débarqués au Japon aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles; son acception fut élargie à un groupe d'objets laqués et autres produits fabriqués au Japon destinés aux marchés intérieurs et extérieurs, reflétant un goût occidental et inspirés de modèles européens – comme c'est le cas de notre cabinet.

Il s'agit donc de l'un de ces objets de style Namban, produits exclusivement pour l'exportation et associant des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais avec des styles et des formes européens. On ne connaît actuellement aucune autre pièce de mobilier Namban présentant cette décoration en feuilles de cuivre doré et laqué dessinant un motif en écailles.

C'est donc un exemplaire exceptionnel, dont le goût est marqué par un certain raffinement, mais aussi par l'ostentation excessive et effrénée – tout compte fait, bien représentative de la présence des Portugais en Asie à l'époque des Découvertes maritimes et de l'expansion portugaise. 🍱

Hugo Miguel Crespo  
Historien d'Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> See: / Voir: José Jordão Felgueiras, *Uma Família de Objectos Preciosos do Guzarate. A Family of Precious Gujurati Works*, in Nuno Vassallo e Silva (ed.), *A Herança de Rauluchantim* (cat.), Lisboa, Museu de S. Roque — Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996, pp. 128–155; Hugo Miguel Crespo, *Choices* (cat.), Lisboa, AR-PAB, 2016, pp. 114–121, cat. no. 12; and, in what regards a tabletop recently surfaced in the antiques market, see: / et, au sujet d'une table ayant récemment surgi sur le marché des antiquités, Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 240–245, cat. no. 32.

<sup>2</sup> See: / Voir: Luísa Vinhais, Jorge Welsh (eds.), *After the Barbarians. An exceptional group of Namban works of art. Depois dos Bárbaros. Um exceptional conjunto de obras Namban*, London – Lisboa, Jorge Welsh, Porcelana Oriental e Obras de Arte, 2007, pp. 60–65, cat. no. 8.

<sup>3</sup> On gilded furniture (mostly of Asian manufacture) and its presence on sumptuary laws, see: / Sur le mobilier doré (fabriqué en grande partie en Asie) et sa présence dans les lois pragmatiques, voir: Celina Bastos, *Das cousas da China: comércio, divulgação e apropriação do mobiliário chinês em Portugal. Séculos XVI a XVIII. Things from China: trading, disclosure and ownership of Chinese Furniture in Portugal 16th to 18th century*, in Alexandra Curvelo (ed.), 'O Exótico nunca está em casa? A China na faiança e no azulejo portugueses (séculos XVII – XVIII). The Exotic is never at home? The presence of China in the Portuguese faience and azulejo (17th – 18th centuries)' (cat.), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 2013, pp. 145–61.

<sup>4</sup> See: / Voir: Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and / et Alexandra Curvelo, *Nanban Art: what's past is prologue*, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.







069. NAMBAN WRITING CABINET

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold  
Nippo-Portuguese, Momoyama Period (1573–1615)  
Dim.: 25.1 × 29.3 × 23.6 cm  
F1119

*Provenance: A.H.O. collection, Lisbon*

Extraordinary, early 17th century Momoyama, table top writing cabinet in urushi lacquered wood, mother-of-pearl (*raden*) inlay and gold (*maki-e*) decoration with gilt copper mounts and hardware.

Of parallelepiped shape, the drop-front hiding a set of various sized drawers, its shape replicates an Iberian writing cabinet prototype, known at the time as 'escrivaninha' or 'escritório'. These small cabinets, designed to store important documentation, correspondence, jewels and small precious objects, became a constant in European domestic interiors during the 1500s.

The hinged drop-front, that when lowered provides a flat writing surface, encloses a set of eight drawers arranged over four tiers; one single long drawer on the top, two tiers defined by a central double height lockable drawer of arched decoration, sided by pairs of overlapping smaller drawers, and a lower tier of two identically sized drawers.

This type of portable writing furniture was an essential work tool for European officials, aristocrats and traders settled in the Far-East. Produced in a variety of exotic and precious materials such as tortoiseshell, ivory or delicate gilt lacquer, they were also very fashionable in Europe, not only for the attractive and exotic design but also for their technical quality and detail.

The unusual shape of the present portable cabinet is inspired by a Japanese model known as 'vento', a parallelepiped carcass with a hinged door on its narrower side, opening to the right. In this example, one of the 'vento' larger sides has become the drop-front face, while what would have been the front and back, are now the lateral fixed panels.

Similarly to other Namban furniture pieces, of plain outer surfaces and prominent edges, in the manner of Chinese furniture, it follows a well-known decorative model, large fields of flower and vegetal motifs, framed by wide chequered bands (*ishitatami*), combining gold and mother-of-pearl (*raden*), on all sides excepting the reverse. For the left side panel the artist chose a decorative pattern of bellflowers or *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*), favouring wisteria or *huzi* (*Wisteria floribunda*)

069. COFFRET-ÉCRITOIRE NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre, or et cuivre doré  
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)  
Dim. : 25,1 × 29,3 × 23,6 cm  
F1142

*Provenance : collection A.H.O., Lisbonne*

Magnifique coffret-écritoire Namban, de la période Momoyama, du début du XVII<sup>e</sup> siècle, en bois laqué noir (*urushi*), incrusté de nacre (*raden*), décoré d'or (*maki-e*) et avec des ferrures en cuivre doré.

De format parallélépipédique, il possède un abattant qui copie le prototype ibérique du meuble écritoire, connu à l'époque sous le nom de secrétaire ou bureau / cabinet à écrire, s'ouvrant sur un ensemble de tiroirs de formes différentes. Ces coffrets-écritoire étaient conçus pour garder des documents importants, des lettres, des bijoux et des petits objets précieux, et étaient indispensables dans les intérieurs domestiques européens du XVI<sup>e</sup> siècle.

Ouvert, l'abattant articulé forme une surface d'écriture ; il comporte huit tiroirs disposés en quatre rangées, la première formée par un seul tiroir sur toute la longueur du meuble. La centrale a sa propre serrure et arcade, suivant la mode des cabinets européens de l'époque, et est flanquée de deux tiroirs superposés de chaque côté. La rangée inférieure est composée de deux tiroirs.

Les meubles écritoire, comme celui-ci, étaient systématiquement utilisés par les fonctionnaires européens, les nobles et les marchands établis en Asie. Fabriqués à partir d'une diversité de matériaux exotiques et précieux, tels que les écailles de tortue, l'ivoire ou la fragile laque décorée à la poudre d'or, ils étaient très prisés et très recherchés en Europe, non seulement pour leur beauté mais aussi pour leur perfection technique.

La forme rare de ce coffret écritoire s'inspire d'un modèle d'origine japonaise, de forme presque cubique connu sous le nom de ventó et équipé d'une porte frontale avec ouverture vers la droite. Dans ce meuble, comme dans d'autres modèles connus, il semblerait que l'une des faces les plus grandes du ventó ait été utilisée comme abattant, les faces avant et arrière devenant ainsi les faces latérales.

Comme d'autres meubles laqués Namban aux faces extérieures planes et aux arêtes saillantes, à la manière du mobilier chinois, il possède une décoration dite en « tapis », avec des champs remplis de motifs floraux et végétaux et de



for the right. On the top panel, a composition of camellia bushes or *tsubaki* (*Camellia japonica*), *tachibana* orange trees (*Citrus tachibana*) and birds. The back and inner lid surfaces are decorated with Japanese bean plants *kuzu* (*Pueraria lobata*), while the main, front outer panel, exhibits a dense and sophisticated arrangement of orange dream or *momizi* (*Acer palmatum*), bellflowers and a hen and cockerel, in a symbolic allusion to the marriage purpose of this commission.

The refined gilt decoration that has been applied to this cabinet, known as *maki-e*, literally 'sprinkled painted', was a technique commonly used in Japan throughout the Momoyama period (1573 – 1603), as well as in the early part of the Edo period that followed.<sup>1</sup> It is in fact in this later period, in a context of mutual acculturation, that a new specific export lacquer is developed, combining mother-of-pearl inlays with a type of decoration mostly known as *hiramaki-e*, but also as *nanban-makie* or *nanban shitsugei*.

The term *Nanban*, of Chinese origin, also spelt *Namban* or *Namban-jin* (literally "Southern Barbarians"), is specifically created to refer to the Portuguese and Spanish traders, missionaries and sailors arrived in Japan in the 16th and 17th centuries, but also to define a group of lacquered objects made in Japan, for both the internal market and for export, that reflect a western taste and adopt European models, such as this particular portable writing-cabinet.

Namban export objects, combine typically Japanese techniques, materials and decorative grammars with European styles and typologies. A similar cabinet of identical dating can be seen at Museu Nacional Soares dos Reis, at Oporto.<sup>2</sup> 📍

larges encadrements décoratifs (échiqueté ou *ishitatami*), les deux conjuguant l'ornementation d'or avec la nacre (*raden*), à l'exception de la face arrière. Alors que la face gauche présente des platycodons ou *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*), et que la droite arbore des glycines ou *huzi* (*Wisteria floribunda*), la face du dessus est décorée de camélias ou *tsubaki* (*Camellia japonica*) et d'orangers *tachibana* (*Citrus tachibana*) et d'oiseaux. La face arrière et l'intérieur de l'abattant sont décorés de vigne japonaise ou *kuzu* (*Pueraria lobata*). Sur la face avant, ornée de branches fleuries d'érable japonais ou *momizi* (*Acer palmatum*) et de platycodons, on peut distinguer une poule et un coq symbolisant certainement le caractère nuptial de ce coffret-écritoire.

L'exquise décoration d'or appliquée à ce coffret-écritoire connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « peinture saupoudrée », était courante durant la période Momoyama (1568 – 1600) au Japon, et au début de la période Edo qui suivit<sup>1</sup>. Ce fut pendant cette période et dans ce contexte d'acculturation mutuelle qu'un genre spécial de laque d'exportation apparut, le *nanban makie* ou *nanban shitsugei* qui alliait les incrustations de nacre avec un type de décoration connue sous le nom de *hiramaki-e*. Le terme *Nanban*, également orthographié *Namban* ou *Namban-jin* (littéralement « barbares du sud »), d'origine chinoise, apparut pour identifier les marchands, les missionnaires et les marins portugais et espagnols après leur arrivée au Japon entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Le terme servit aussi à désigner un groupe d'objets laqués et d'autres produits fabriqués au Japon, destinés à la consommation intérieure ou à l'exportation, reflétant un goût occidental, façonnés sur des prototypes européens, comme pour ce coffret-écritoire.

Les objets de style *Namban*, fabriqués exclusivement pour l'exportation, associent des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais, à des styles et des formes européennes. Le Musée National de Soares dos Reis, à Porto, possède un modèle similaire à ce coffret-écritoire et de même date (seul diffère le tiroir central).<sup>2</sup> 📍

<sup>1</sup> See: / Voir: Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and: / et: Alexandra Curvelo, *Nanban Art: what's past is prologue*, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–178.

<sup>2</sup> See: / Voir: Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990, pp. 84–188.







070. NAMBAN TWO DOOR CABINET

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl,  
ray skin, gold and gilt copper  
Japan, Edo Period, c. 1630–1640  
Dim.: 31.0 × 42.0 × 28.3 cm  
F1113

*Provenance: private collection, Brussels*

Rare Edo Period (c. 1630–1640) *urushi* lacquered and gilt (*maki-e*) two door Namban table cabinet, sprinkled in ray skin (*same*) denticles, with gilt copper mounts and hardware.

Following an Iberian prototype, when opened this cabinet reveals an arrangement of eight drawers organized over four tiers. One single top drawer with two identical smaller drawers below and, on the two lower tiers, a central double height arch decorated drawer, as in European cabinets, sided by pairs of overlapping smaller drawers.

This cabinet typology, designed to store small precious objects, jewellery, documentation and correspondence, was common in 16th century European domestic interiors, and a mandatory piece of utilitarian furniture for traders and officials based in the Far East. Produced in a variety of precious exotic materials such as tortoiseshell, ivory or gilt lacquer, they were admired and coveted in Europe, for their aesthetic appeal and manufacturing quality.

Similarly to other Namban pieces produced after the banishment of the Portuguese, the decoration of this cabinet alludes to a textile or rug pattern, with a central field sprinkled in ray skin denticles (*samegawa* or *samekawa*) framed by a wide decorative border. On the front panel, a large lacquer lozenge decorated with a pheasant within vegetation, occupies the centre of the ray skin field. Persimmon (*Diospyros kaki*) shaped lacquered roundels occupy the centres of both side panels, with decorative compositions of bellflowers or *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*) on the left hand side and a large

070. CABINET À DEUX PORTES NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre,  
peau de raie saupoudrée, or et cuivre doré  
Japon, période Edo, ca. 1630–1640  
Dim. : 31,0 × 42,0 × 28,3 cm  
F1113

*Provenance : collection privée, Bruxelles*

Rare cabinet à deux portes Namban, de la période Edo (ca. 1630–1640), en bois laqué en noir (*urushi*), et galuchat (*same*) et décoré d'or (*maki-e*). Ferrures en cuivre doré.

Suivant le prototype ibérique du meuble « à contenir », dit « contador » en portugais, ce cabinet à deux portes offre plusieurs tiroirs de formes différentes. Ouvert, il permet l'accès à un ensemble de huit tiroirs, disposés en quatre rangées, dont la première est constituée d'un long tiroir unique, la deuxième en est composée de deux, puis un tiroir central à arcade flanqué de deux autres tiroirs superposés de chaque côté à la manière des cabinets européens de l'époque. Ce genre de cabinets était conçu pour garder des documents importants, des lettres, des bijoux et de petits objets précieux. Ils étaient indispensables dans les intérieurs européens du XVI<sup>e</sup> siècle et incontournables pour le travail des officiels, des nobles et des marchands résidant en Asie. Ces meubles étaient fabriqués à partir d'une diversité de matériaux exotiques et précieux, tels que les écailles de tortue, l'ivoire ou la fragile laque décorée à la poudre d'or, très prisée et très recherchée en Europe, non seulement pour son attrait esthétique mais aussi pour la perfection technique de son exécution.

Comme dans d'autres meubles laqués Namban, fabriqués après l'expulsion des Portugais du Japon, la décoration de ce cabinet est dite « en tapis », avec des champs recouverts de denticules de peau de raie, (*samegawa* ou *samekawa*), et de larges encadrements décoratifs. Le panneau en façade (avec les deux portes) présente un médaillon en forme de losange





flower, probably a magnolia or *mokuren* (*Magnolia liliiflora*), on the right.

Pieces characterised by the decorative use of ray skin in their manufacture are defined as *samegawa nanban*, a specific group within the Japanese furniture production. Only the hard grains or denticles (*same*), extracted from the decomposed fish skin, are used in this technique known as *samegawa-nuri*. These denticles are sprinkled on to the selected surface, fixed and hardened by an *urushi* lacquering process and pumice polished to obtain the desired finish.

Although the term ‘*same*’ is mentioned as early as 1603 in the Japanese – Portuguese Dictionary ‘Vocabulário da Lingoa de Iapam’, published by Jesuit Missionaries, where it is defined as ray skin used in lining sword handles and scabbards, the earliest references to this type of furniture are made in c.1635 – 1645, in ‘facturen’, the cargo manifests from the Dutch East Indies Company (V.O.C.), in which they are highly praised.<sup>1</sup>

The refined gilt decoration applied to this cabinet, known as *maki-e*, literally ‘sprinkled painting’, was a technique common throughout the Momoyama (1568 – 1600) and early Edo periods.<sup>2</sup> It is at this time of cultural miscegenation that a specific export lacquer is developed, combining mother-of-pearl inlay with a type of decoration known as *hiramaki-e*, and referred to as *nanban makie* or *nanban shitsugei*. The term *nanban*, also written *namban* or *namban-jin* (literally “southern barbarians”), of Chinese origin, refers not only to the Portuguese or Spanish traders, missionaries and sailors that arrived in Japan in the

ou de diamant (décoré d’un faisan et de végétation), celui des faces latérales dispose de médaillons en forme de *kaki* (fruit du plaqueminer ou *Diospyros kaki*), la face gauche arborant des campanules ou *kikyo* (*Platycodon grandiflorum*), et celle de droite une grande fleur, sans doute un magnolia ou *mokuren* (*Magnolia liliiflora*).

Ce cabinet appartient au mobilier laqué que l’on appelle *samegawa nanban*, catégorie particulière de la production Namban, caractérisée par l’utilisation du galuchat (peau de raie) dans sa fabrication. Seuls les grains durs ou denticules dermiques de la raie (*same*) étaient utilisés. Ils étaient extraits après la décomposition de la matière organique les liant au derme de l’animal, puis saupoudrés sur la surface à décorer, recouverts de laque (*urushi*) et enfin polis à la pierre ponce. Cette technique d’application de la laque est connue sous le nom *samegawa-nuri*.

Bien que nous trouvions, dès 1603, dans le *Vocabulario da Lingoa de Iapam* écrit par des missionnaires jésuites résidant au Japon, le terme *same* défini comme étant « la peau de raie utilisée pour la décoration des manches et des fourreaux des épées », les premières références à ce mobilier laqué Namban avec du galuchat figurent dans les facturen (documents de transport maritime) de 1635 – 1645 de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales ou V.O.C., et il y décrit dans les termes les plus élogieux.<sup>1</sup>

L’exquise décoration d’or appliquée à ce cabinet, connue sous le nom de *maki-e*, littéralement « peinture saupoudrée », était courante durant la période Momoyama (1568 – 1600) au Japon, et au début de la période Edo qui suivit.<sup>2</sup> Ce fut pendant cette période et dans ce contexte d’acculturation mutuelle qu’un genre spécial de laque d’exportation apparut qui alliait les incrustations de nacre avec un type de décoration connue sous le nom de *hiramaki-e* : on l’appelle *nanban makie* ou *nanban shitsugei*. Le terme Namban, également orthographié *Namban* ou *Namban-jin* (littéralement « barbares du sud »), d’origine chinoise, apparut pour identifier les marchands, les missionnaires et les marins portugais et espagnols après leur





16th and 17th centuries, but also to a group of lacquered objects and others produced in Japan, for the internal market and for export, reflecting a Western taste and following European prototypes, such as the present two door cabinet that hints at Dutch models.

Export Namban objects combine Japanese techniques, materials and languages with European styles and typologies. A table cabinet of similar production, sprinkled in ray skin denticles but with mother-of pearl inlays, was recorded in the former collection Francisco Hipólito Raposo in Lisbon.<sup>3</sup>

arrivée au Japon entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Le terme servit aussi à désigner un groupe d'objets laqués et d'autres produits fabriqués au Japon, destinés à la consommation intérieure ou à l'exportation, reflétant un goût occidental, façonnés sur des prototypes européens, comme pour ce cabinet à deux portes, indiquant déjà l'adoption de modèles néerlandais.

Les objets de style Namban, fabriqués exclusivement pour l'exportation, associaient des techniques, des matériaux et des motifs décoratifs japonais, à des styles et des formes européennes. De fabrication similaire, avec du galuchat (bien qu'avec l'ajout de la nacre à sa décoration), signalons un coffret-écritoire qui fit partie de la collection de Francisco Hipólito Raposo, Lisbonne.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> See: / Voir: Oliver Impey, Christiaan J. A. Jörg, *Japanese Export Lacquer, 1580–1850*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2005, pp. 245–247.

<sup>2</sup> See: / Voir: Teresa Canepa, *Silk, Porcelain and Lacquer. China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World, 1500–1644*, London, Paul Holberton publishing, 2016; and / et: Alexandra Curvelo, *Nanban Art: what's past is prologue*, in Victoria Weston (ed.), *Portugal, Jesuits and Japan. Spiritual Beliefs and Earthly Goods* (cat.), Chestnut Hill, MA, McMullen of Art, 2013, pp. 71–78.

<sup>3</sup> See: / Voir: Maria Helena Mendes Pinto, *Lacas Namban em Portugal. Presença portuguesa no Japão*, Lisboa, Edições Inapa, 1990, p. 92.



## — *Inrō*

The *kimono* is the quintessential traditional Japanese dress. This piece of clothing, which means *ki* – ‘to dress’ and *mono* – ‘thing’, lacked any pockets. The need to transport personal items was solved through boxes or bags, called *sagemono* which suspended from the *obi*, a waist sash or band.

Several types of *sagemono* were developed, considering the specific objects or materials they contained. The *inrō*, used only by men, emerged at the end of the sixteenth century and is one such type of *sagemono*. Initially created to store a stamp and its ink pad, they were also used for the transportation of therapeutic herbs.

They consist of small overlapping compartments which fit together perfectly, creating a homogeneous whole and are held together by a textile cord or *himo* of which ends are joined by a bead or *ojime* that allows the various compartments to be kept tightly closed.

A *netsuke*, which functions as a toggle and is fitted with a hole (*himotoshi*) where the ends of the cord are joined, allowing it to be suspended from the *obi*, the waist sash which fastens the kimono.

The *inrō* quickly became an accessory for highlighting social rank, which lead patrons to commission them from the most creative and ingenious craftsmen, as to obtain the most precious and unique *inrō*, both in terms of materials, types, decoration and iconography. Usually coated with lacquer, they become more precious with gold and mother-of-pearl decoration. Regardless of their excessive price, the wealthiest

aristocrats would have several *inrō*, chosen according to the time of year and the occasion.

*Netsuke*, not unlike the *ojime* and the *inrō*, evolved over time. From their decoration, we may recognize some important aspects of Japanese daily-life, which adds a significant documentary and historical value to them. The production of *inrō* and *netsuke* was enormous during the Edo period (1615–1868) and, with the westernization of clothing during the twentieth century, became attractive objects to the most attentive collectors, reaching high prices in the art market. 🍡

## — Inrō

Le costume traditionnel japonais est principalement incarné par le kimono. Ce vêtement, dont le mot signifie « ki » – s’habiller et « mono » – chose, ne comportait pas de poches. Le besoin de transporter des objets personnels a entraîné le recours à des boîtes ou des bourses, appelées *sagemono*, que l’on accrochait à l’obi – la ceinture ou bande de tissu.

Il existe plusieurs sortes de *sagemono* en fonction des objets ou des matières spécifiques qu’ils contenaient. L’une d’elles est constituée par les *inrō*, apparus à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et utilisés uniquement par les hommes. Originellement créés pour garder le sceau et le coussin à encre, ils furent aussi utilisés pour transporter des herbes thérapeutiques.

Les *inrō* sont constitués de petits compartiments superposés, qui s’emboîtent parfaitement les uns dans les autres pour former un ensemble homogène. Ils sont assemblés par une cordelette (*himo*) dont les extrémités sont fermées par une perle (*ojime*) qui permet de garder les différents compartiments bien fermés.

Le tout est complété par une sorte de taquet, le *netsuke*, percé d’un orifice (*himotoshi*) au travers duquel s’unissent les pointes du cordon, permettant de suspendre le *sagemono* à l’obi qui ceint le kimono.

L’*inrō* est rapidement devenu un accessoire important lié au statut social : les riches clients recherchaient les artisans les plus créatifs et les plus géniaux pour produire des objets de qualité élevée, tant au niveau des matériaux que des modèles, de l’ornementation et de l’iconographie. Habituellement

recouverts de laque, les *inrō* se sont mis à afficher un aspect de plus en plus précieux, avec l’utilisation ponctuelle d’or et de nacre. Malgré leur coût prohibitif, les seigneurs les plus fortunés pouvaient en posséder plusieurs, qu’ils arboraient en fonction de la saison et de l’occasion.

Le *netsuke*, de même que l’*ojime* et l’*inrō*, a évolué au fil du temps. La décoration de ces pièces figure des moments essentiels de la vie quotidienne japonaise, leur conférant une importante valeur documentaire et historique. Leur production a connu un développement considérable durant la période Edo (1615–1868) et, avec l’occidentalisation du vêtement au XX<sup>e</sup> siècle, ils sont devenus d’autant plus attrayants aux yeux des collectionneurs les plus curieux, pouvant atteindre des prix assez élevés. 🎎

## 071. NAMBAN INRŌ

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

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

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

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

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

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

## 071. INRŌ NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre et or  
Nippo-portugais, période Momoyama (1573–1603)  
Hauteur : 10,0 cm  
F965

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

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

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

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

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





072. *KAGAMIBUTA NAMBAN*

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold  
 Nippo-Portuguese  
 Diameter: 4.0 cm  
 F983

Complementing the previous *inrō* we have a very rare and important Namban *netsuke*. From its shape, we may identify it as *kagamibuta*, literally ‘mirror cover’, reminiscent of a traditional round-shaped *manju* or sweet, since the upper part, usually in metal, resembles a mirror.

Made from lacquered wood, the upper ‘mirror’ of the present *kagamibuta* depicts an European in low-relief *maki-e*, with sprinkled silver powder for the skin and gold powder for the garments. The physical appearance of the figure, a venerable old man, his pose and, above all, the presence of a crucifix in *aogai* mother-of-pearl hanging from his neck, strongly suggest the depiction of a Jesuit from the so-called ‘Christian century of Japan’. The highest technical achievement as seen from lacquer decoration adds to its rarity, its uniqueness. 🍡

072. *KAGAMIBUTA NAMBAN*

Cèdre du Japon, laque, nacre et or  
 Nippo-portugais  
 Diametre : 4,0 cm  
 F983

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

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



073. NAMBAN INRŌ

Japanese cedar, lacquer, mother-of-pearl and gold  
 Japan, 19th century  
 Height: 7.5 cm  
 F969

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

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

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

073. INRŌ NAMBAN

Cèdre du Japon, laque, nacre et or  
 Japon, XIX<sup>e</sup> siècle  
 Hauteur : 7,5 cm  
 F969

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

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

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





## 074. NAMBAN YATATE

Copper, gold and silver  
Nippo-Portuguese, 17th century  
Length: 19,5 cm  
F1049

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

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

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

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

Legend has it that in a small village in the Tango province of ancient Japan lived a fisherman named Urashima Taro. One day he rescued a turtle that was being abused by a group of children on the beach, freeing and restoring the turtle to the sea, saving her from its evildoers. Later in the story, another sea turtle approached him and told him that he had indeed saved the daughter of the Emperor of the Sea, who, feeling

## 074. YATATE NAMBAN

Cuivre, or et argent  
Nippo-portugais, XVII<sup>e</sup> siècle  
Longueur : 19,5 cm  
F1049

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

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

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

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

La légende raconte que, dans un petit village de la Province de Tango de l'ancien Japon, vivait un pêcheur

<sup>1</sup> The *Karakusa* are typical interlacings of Namban art. / Les *Karakusa* sont des entrelacs typiques de l'art *Namban*.



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

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

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

One of such animals is the giant clam, the monstrous mollusc (*shen*). The Chinese texts use the word *shen* to identify these large bivalve molluscs, including oysters, clams or mussels, believed to possess a charming spirit, produce large magical pearls, and capable of creating imposing and fantastic cities set with countless illusory landscapes.

The act and technology of writing in Japan led to the creation of this portable object, which replaced the traditional set, better suited for transport and fully mobile in character. According to Tsuchida, scholar and curator of the Japan Stationary Museum in Tokyo, during the first half of the Kamakura period (1185–1333), this new portable set, the *yatate*, was carried mainly by shoguns and samurai, tucked in the

nommé Urashima Tarō. Un jour, il sauva une tortue qui se faisait malmener par un groupe d’enfants. Il la libéra et la rendit à la mer, la sauvant ainsi des mains de ses malfaiteurs. Plus tard, une deuxième tortue vint à sa rencontre et lui apprit qu’en réalité il avait sauvé la fille de l’Empereur de la Mer, qui lui était très reconnaissant et voulait le remercier. On amena Urashima devant le roi qui habitait dans un palais au fond de la mer. Le pêcheur y vécut pendant de longues années, jusqu’à ce qu’un jour il se mette à souffrir du mal du pays et demande d’y revenir. Malgré sa tristesse, la princesse lui offrit un coffre, lui faisant promettre de ne l’ouvrir que lorsqu’il serait très âgé. Quand Urashima arriva à son pays natal, il ne reconnut plus rien ni personne, et comprit qu’une longue période de temps s’était écoulée – près de trois cents ans. Le cœur lourd, il revint vers la mer dans l’espoir d’y retrouver la tortue. Confronté à sa solitude, il décida d’ouvrir le coffre que la princesse lui avait offert. Soudain, son corps se transforma en celui d’un vieil homme ridé : en effet, l’objet renfermait toutes ses années, « l’éternelle jeunesse » d’Urashima Tarō, le pêcheur.

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

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

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



attire of these warrior chieftains, either in the *obi* (waist sash) as is the case for both the *inrō* and the *netsuke*, becoming the most preferred and more convenient writing set.

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

créer d'imposantes et fantastiques cités emplies de paysages imaginaires.

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

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



### 075. RECLINING BABY JESUS

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

*Provenance: A. Miranda collection, Lisbon*

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

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

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

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

Both in these small and exquisite miniature carvings and on Chinese carved pieces of coral, tree trunks are depicted in a way which is very similar to the present figurine; their small size and high carving quality are very much in the line of *netsuke* carving.

Although wood was preferred over ivory for the carving of such a small sculpture, as was the norm for Luso-Oriental figurines, where wood is more commonly used for the carving of larger pieces, this feature helps us posit for a Japanese origin for our carving, given that elephant is not part of the local Japanese fauna.

Clearly Far Eastern in origin, and while some features would point to a Chinese manufacture, the overall characteristics of the present figurine strongly suggest a

### 075. ENFANT JÉSUS COUCHÉ

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

*Provenance : collection A. Miranda, Lisbonne*

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

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

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

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

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

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

Il s'agit donc d'une sculpture originaire d'Extrême-Orient. Bien que certains facteurs semblent suggérer le travail d'un



Japanese origin and a Momoyama period timeframe, a period when Jesuit missionaries were trying to find a way to encourage the conversion of local populations to Christianity, while paving the way for a more complete evangelization, enabling the construction of two hundred new churches to serve the *kirishitan* in Japan. 🌟

artisan chinois, elle serait plutôt une œuvre issue de la période japonaise Momoyama – une époque où les missionnaires jésuites cherchaient à convertir les populations locales au Christianisme, ouvrant la voie à l'évangélisation et entraînant la construction de deux cents églises en territoire japonais par la communauté des *kirishitan*. 🌟

**076. CRUCIFIED CHRIST**

Ivory and rosewood  
Nippo-Portuguese, 16th – 17th century  
Dim.: 80.0 × 55.0 cm  
F1041

*Provenance: Spanish private collection*

A Nippo-Portuguese (i.e. Japanese-Portuguese) carved ivory Crucified Christ from late 16th to early 17th centuries set on a wooden cross decorated with the symbols of the Passion.

The figure conveys a well-defined mystical expression and a certain emotional intensity. The carving offers great anatomical detail, with convincing veins and musculature while betraying specific characteristics which reveal a Nippo-Portuguese origin.

The head is bald in the frontal region with wide wavy loose hair covering the remaining skull falling to the back of the head, a traditional Japanese hairstyle, usually tied and bound in *chonmage* and mainly used by Edo-period shoguns and samurais. On each side of the face hangs a braided hair strand reminiscent of the *shimenawa*, (literally ‘rolled rope’) which, in the Shinto religion, symbolizes the border between mundane and sacred space, thus highlighting the divinity of Christ.

The oval-shaped face has a strong Japanese character, slightly triangular and highlighted by the hair and the large beard, marked by incised, parallel cuts, which develops into two faced curls. The Christ’s forehead is high and rounded, while the half-closed eyes are large and almond-shaped with highly marked eyelids and thin elongated slits. The nose is well outlined with rounded and perfectly demarcated nostrils, the closed mouth is depicted with tight lips, while the ears are rendered with great anatomical care.

The inert, naked body of Christ, with well-defined ribs, exhibits a sore with blood dripping from his chest. It has a pleated, draped loincloth around its waist with side folds unlike the ones found in Chinese or even Sinhalese carved Crucified Christs, but similar to a Japanese example from the Asian Civilizations Museum in Singapore (2012–00383). The Christ’s hands and feet, with perfect and well-defined fingers, are pierced with protruding nails.

The rosewood cross, decorated with a running double-fillet in ivory, features several symbols allusive to the Passion of Christ inlaid in ivory, some depicted in a way reminiscent of Shinto symbols. We may observe the crown of thorns

**076. CHRIST CRUCIFIÉ**

Ivoire et palissandre de Rio, dit « pau-santo »  
Nippo-portugais, XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècle  
Dim. : 80,0 cm × 55,0 cm  
F1041

*Provenance : collection privée espagnole*

Christ nippo-portugais en ivoire, datant de la transition entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, crucifié sur une croix de bois décorée des symboles de la Passion.

La figure a le visage empreint d’une expression mystique et d’une certaine intensité émotionnelle. Il révèle de nombreux détails anatomiques – avec des veines et une musculature bien rendues – ainsi que d’autres caractéristiques typiques du modèle nippo-portugais.

La tête présente un front chauve, une chevelure relâchée en larges boucles couvrant le reste de la calotte crânienne à l’arrière, évoquant la coiffure traditionnelle japonaise, arborée principalement par les shoguns et les samourais de l’époque Edo qui avaient coutume de s’attacher ainsi les cheveux, en *chonmage*. De chaque côté du visage, une mèche torsadée, imitant une *shimenawa* (littéralement « corde enroulée ») qui, dans la religion shintoïste, symbolise la frontière entre le profane et le sacré – sans doute une manière de chercher à signifier ici la divinité du Christ.

Le visage du Christ, rehaussé par la chevelure et une grande barbe incisée de traits parallèles, accuse une physionomie nettement japonaise, de forme ovale et légèrement triangulaire. La barbe s’achève par deux boucles en vis-à-vis. Le front est haut et arrondi, les yeux sont mi-clos et allongés en amande, les paupières bien soulignées et les fentes oculaires fines et oblongues. Le nez, aux narines arrondies et parfaitement définies, est bien dessiné, tandis que la bouche présente des lèvres serrées. L’anatomie des oreilles semble très naturelle.

Le corps inerte et dénudé, aux côtes bien définies, dévoile une plaie d’où suintent des gouttes de sang coulant sur la poitrine. Il porte un drap fin accroché à la taille, avec des plis et des nœuds latéraux, qui se distingue des drapés chinois ou cinghalais, mais est identique à l’exemplaire japonais du Asian Civilisations Museum à Singapour (2012–00383). Les mains et les pieds aux doigts parfaitement définis sont traversés par un clou saillant.

La croix, en bois de palissandre de Rio, circonscrite par deux filets d’ivoire parallèles, est incrustée de plusieurs







(braided), the column where Jesus was whipped, the cock that crowed after Peter's third denial of Jesus, the ladder used for the Deposition, the reeds used for sacrifice, and to hold the sponge with vinegar, dice with which the soldiers cast lots for Christ's seamless robe, and the three nails used for the Crucifixion.

Beside the head of the carved Christ we may see the hammer, used to nail Christ's hands and feet to the Cross, and the pincers for the Deposition, depicted in the shape of the roman numeral '8', which in Eastern religions, including Shinto, is considered a sacred number, the Japanese *hachi*. This numeral symbolises the mediation between the circle and the square, between Earth and Heaven, of balance, which in Christian thought corresponds to the New Testament, announcing the prosperity and the bliss of a New World.

Some symbols of the Passion of Christ are also used in Shinto, whose spiritual dimension develops around the natural elements of the Cosmos, the place where the main deities (*kamis*) may be found: *Amaterasu-ōmikami*, represented by the goddess of the Sun, and *Tsukiyomi-no-Mikoto*, the goddess of the Moon.

On the vertical arm of the Cross an ivory cartouche with the inscription "INRI" bordered by fleurs-de-lis is pinned. The three remaining ends are decorated with plaques of the same material carved with lotus flowers, symbols of purity and perfection and among the most sacred flowers of Japan, which the carver depicted as eight-petalled flowers. 🌸

Taking account of the creation by the Jesuits of a local art academy in 1583, where Christians and non-Christians would be trained in painting and metal work, sculpture became inseparable from this art school, called the 'Seminar of Painters', namely during the lifetime of Giovanni Niccolò (1603–1614), a Neapolitan Jesuit painter, engraver and sculptor. The students began by copying European models but soon developed a native style, and while most of the works were exported to Europe, many belonged in fact to Japanese Christian converts.

symboles faisant allusion à la Passion du Christ, dont certains sont représentés à la manière des signes shintoïstes. On y reconnaît la couronne d'épines, ronde et tressée, la colonne de la flagellation, le coq – symbole du Reniement de Pierre –, l'échelle utilisée lors de la Descente de Croix, les roseaux ayant servi au sacrifice et à porter l'éponge imprégnée de vinaigre, les dés avec lesquels les soldats tirèrent au sort la tunique du Christ et les trois clous utilisés pour Le crucifier.

La tête de la sculpture est flanquée, d'une part, du marteau utilisé pour clouer les mains et les pieds du Christ sur la croix et, d'autre part, de la tenaille de la Descente de Croix, représentée par le sculpteur sous la forme du chiffre huit, le chiffre parfait, le *hachi* japonais, sacré dans les religions orientales, y compris dans le Shintoïsme. Ce chiffre possède une valeur d'intermédiaire entre le cercle et le carré, entre la Terre et le Ciel, symbole d'équilibre, que l'on pourrait associer, dans le Christianisme, au Nouveau Testament qui annonce la prospérité et la béatitude d'un Monde Nouveau.

La Crucifixion, en tant que symbole de la Passion du Christ, est également utilisée sous un angle symboliste et animiste dans le Shintoïsme, dont la dimension spirituelle se développe autour des éléments naturels du Cosmos, lieu qui abrite les principales divinités (les *Kami*) : Amaterasu-ōmikami, la déesse du Soleil, et Tsukuyomi-no-Mikoto, le dieu de la Lune.

Sur le montant vertical de la Croix est posée une cartouche d'ivoire portant l'inscription « I.N.R.I. » bordée de fleurs de lys. Les trois angles restants de la croix sont soulignés par des plaquettes du même matériau décorées de fleurs de lotus – symbole de pureté et de perfection, elle est la fleur la plus sacrée du Japon. Le sculpteur les a ici représentées en leur associant, une fois de plus, le chiffre sacré de huit pétales. 🌸

En 1583, les Jésuites fondèrent une académie d'art local, où chrétiens et non chrétiens pouvaient s'exercer à la peinture et au travail du métal. Cette école, dénommée le « Séminaire des Peintres » est indissociablement liée au travail de la sculpture, et notamment sous la direction de Giovanni Niccolò (1603–1614), un jésuite napolitain, peintre, graveur et sculpteur. Les étudiants commencèrent par copier des modèles européens, mais développèrent assez vite un style propre. Si la majeure partie de leurs œuvres fut exportée vers l'Europe, certaines d'entre elles auraient appartenu à des Japonais convertis au Christianisme.



## — Namban *Tsuba*

The *tsuba*, or sword hand guard, is a metal disk that protects the warrior's hands against the enemy's sword. The earliest known examples date from the 6th century, becoming in the early Edo Period (1600–1868) an integral part of the elaborate artistic traditions associated to the warrior class weaponry and armour. Usually made in iron, such as the examples here described, they are often encrusted in precious materials (F1109 and F1110) and decorated with historic and symbolic motives.

Early examples, tear shaped and of merely practical defensive use, were characterized by a single central opening, maintained in their evolution into a simple circle. From the 17th century onwards, with the development of wrought ironwork, other shapes appear that favour a decorative potential for elaborate aesthetics, appealing to warriors and samurai and turning these objects into power symbols and indicators of the social status of their owner.

In the making of these *tsuba* it was necessary to define a solid central area (the *seppa-dai*) surrounding the wedge shaped opening that fits the sword handle (*nakago*). In more elaborate pieces there are also one (F1110 e F1111) or two (F1109) additional orifices that fit respectively a knife (*Kogatana*), a type of small katana for practical use, and a *kogai*, a spike that could be used as a weapon, a tool or a hair pin.

Armour and weaponry makers were highly considered in Japan and the craftsmen responsible for the various components of an armour suit — up to twenty including



swords, body protectors and helmets — ensured that they left some of their personality in the pieces they produced.

The most famous production of Japanese swords was that of the Gotō School, founded by Gotō Yūjō (1440–1512) and sponsored by the daimyo unifier of Japan, Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), the shogun Tokugawa Ieyasu (1543–1616) and their successors. It remained active for the length of this shogunate and in the same family for approximately 400 years.

At the end of the 16th century (1588), Hideyoshi decided to disarm the whole of the population with the exception of the samurai warriors, experts in handling these objects (*Kenjutsu*).

The *tsuba*, similarly to other samurai armour elements, allied the purely utilitarian role to an aesthetic quest, creating a homogenous work of art that defined the social standing of its owner, as well as his ideals and convictions. Until 1613, when Tokugawa Ieyasu forbids Catholicism, *tsuba* often depicted Christian symbols or European figures, this latter imagery forbidden in 1639 by the promulgation of the *sakoku*, the edicts that isolated Japan from the World.

The three *tsuba* described here are characteristic of Namban Art, a style relating to the *Namban-jin* or ‘Southern Barbarians’, the definition assigned to the Portuguese on their arrival in Japan, and have survived in excellent condition due to the uniform brown patina applied to the iron surface, contrary to other, namely Chinese examples. Their shape (*gata*) is normally rounded (*maru-gata*) and slightly elongated (*naga maru-gata*), with a protruding edge (*mimi*); the frame (*seppa-*

*dai*) that surrounds the central, wedge shaped orifice adopts a decorative language of European and Japanese motifs.

In addition to the *namban-jin* figurative decoration, the master crafter also included Japanese symbolic details and European and Chinese inspired floral elements, such as *karakusa* scrolls (F1109). This well-known pattern of spiraled vines and other natural, stylized and abstract, forms is a paradigm of the Namban Art developed by Japanese craftsmen.

These rare *tsuba*, masterly adding quality, beauty and symbolic meaning to their practical function, have certainly served important daimyo and samurai, becoming relevant examples of fusion between Portuguese and Japanese cultures. 🌸



## — Tsuba Namban

Le *tsuba* ou garde du sabre japonais protège la main du guerrier en l'empêchant de glisser sur la lame et en assurant un contrepoids pour mieux lutter contre l'épée de son adversaire. Les premiers exemplaires remontent au VI<sup>e</sup> siècle et deviennent l'objet, au début de la période Edo (1600–1868), de traditions artistiques élaborées s'attachant aux armes et aux armures des classes guerrières. Généralement en fer – comme les exemplaires que nous présentons ici –, ils sont souvent incrustés de matériaux nobles (F1109 et F1110) et décorés de différents motifs emblématiques et symboliques.

Les premiers modèles n'avaient qu'une fonction défensive. Ils étaient en forme de goutte et comportaient une seule ouverture centrale – caractéristique conservée au cours de son évolution vers un simple cercle de métal. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, avec les débuts du travail du fer forgé, surgissent d'autres configurations privilégiant l'aspect décoratif et arborant une esthétique élaborée et bien façonnée qui attira l'attention des guerriers et des samourais. Les *tsubas* se transforment alors en symboles de pouvoir, susceptibles d'indiquer le rang social de leur propriétaire.

La fabrication de ces gardes prévoit une zone centrale, importante (*seppa-dai*), entourant l'ouverture plus ou moins triangulaire qui servait à passer la soie (*nakago*) de la lame du sabre. Sur les pièces plus élaborées, il existe une (F1110 et F1111) ou deux (F1109) fentes supplémentaires, destinées à passer respectivement la pointe (*kozuka*) d'un petit poignard (*kogatana*) – similaire à un petit *katana* – qui servait à tous

les usages courant des samourais, et celle du *kogai*, sorte de pointe à usages multiples – arme blanche, outil pour armure ou épingle à cheveux.

Les artisans voués à la fabrication des armures, des épées et des *tsubas* étaient très respectés ; les spécialistes chargés de la production des différentes composantes d'une armure – qui pouvaient compter jusqu'à une vingtaine de pièces, dont épées, protections et casques – apposaient leur signature sur l'ouvrage accompli.

On doit à l'école de Gotō, fondée par Gotō Yūjō (1440–1512), la plus célèbre production de sabres japonais. Elle évolua sous l'égide du Daimyo unificateur du Japon, Toyotomi Hideyoshi (1543–1598), du Shogun Ieyasu (1603–1616), fondateur de la dynastie Tokugawa, et de ses successeurs. Elle fut active tout au long de ce shogunat et demeura aux mains de la même famille pendant près de quatre cents ans. À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (1588), Hideyoshi décida de recueillir tous les sabres, s'étant fixé la mission de désarmer la population à l'exception des guerriers samourais, experts dans l'art de manier ces objets (*kenjutsu*).

Le *tsuba*, tout comme tous les autres éléments d'attaque et de défense du samourai, alliait à sa fonction purement utilitaire une recherche esthétique : en découle une œuvre d'art homogène, marque de l'appartenance sociale de son possesseur, ainsi que de ses idéaux et convictions. On y trouvait des symboles chrétiens – qui disparaissent à partir de 1613, quand Tokugawa Ieyasu interdit la religion chrétienne

au Japon – et la représentation d’Européens, possible jusqu’en 1639, date à laquelle le Shogun Tokugawa Iemitsu (règne 1623–1651) promulgua le *Sakoku*, la politique d’isolation qui coupa le Japon du reste du monde.

Les trois objets que nous allons examiner appartiennent à l’art Namban – de *Namban-jin* (« Barbares du Sud »), comme étaient désignés les Portugais à leur arrivée à l’archipel du Japon. Ces tsubas présentent un certain nombre de particularités qui permettent de les regrouper sous cette étiquette. Leur principale caractéristique réside dans l’application uniforme d’une patine brune sur le fer, à laquelle on doit l’excellent état de conservation des pièces jusqu’à aujourd’hui, contrairement à ses congénères d’origine chinoise. Ils sont généralement de forme (*gata*) ronde (*maru-gata*), légèrement allongée (*naga maru-gata*), et à rebord saillant (*mimi*). Le cadre (*seppa-dai*) qui entoure l’orifice central et la décoration présentent des motifs européens mêlés d’éléments japonais.

Outre les figures de Namban-jin, la décoration de ces ouvrages a recours à des motifs emblématiques et symboliques de la culture japonaise, ainsi qu’à des éléments végétaux, inspirés d’Europe et de Chine, comme les entrelacs *karakusa* (F1109). Ce motif décoratif développé par les artisans japonais à partir des entrelacs européens et chinois, formé de spirales de branches de vigne et autres éléments végétaux stylisés et abstraits, constitue une figure emblématique de l’art Namban.

Ces rares et importants *tsuba*, qui associent habilement la fonction pratique à la qualité artistique, à la beauté et à la symbolique de l’ouvrage, furent utilisés par d’influents Daimyos et Samourais, et sont un exemple remarquable de fusion entre les cultures portugaise et japonaise. 🍵

077. NAMBAN TSUBA

Wrought iron, gold and silver

Japan, 17th century

Dim.: 7.0 × 6.6 cm

F1109

Provenance: R. Quintela collection, Lisbon

077. TSUBA NAMBAN

Fer fondu, or et argent

Japon, XVII<sup>e</sup> siècle

Dim. : 7,0 × 6,6 cm

F1109

Provenance : collection R. Quintela, Lisbonne



17th century wrought iron (*tetsu*) Namban *tsuba*, shaped as a jagged edge elongated disc (*naga maru-gata*), and decorated in sophisticated gold and silver inlays. On the centre of the composition three aligned orifices framed in raised gold fillets, for fitting the Japanese sword (*nihontō*) in the centre (*nakago hitsu*), the *Kogai* on the right and the *Kozuka* on the left.

The central oval raised frame (*seppa-dai*) decorated with delicately chiseled interlacing waves, having to the right an elegant long tailed dragon and to the left a clearly European dancing figure within a field of Namban floral *Karakusa* scrolls. On the reverse three similar dancing figures on an identical background.

The iconography of this *tsuba* alludes to the 'Dance of the Golden Dragon', an important aspect of Japanese culture inherited from the Chinese tradition. The Japanese dragon, although physiognomically different from other oriental dragons, has maintained the attributes and symbolism of its Chinese counterparts. 🐉

Tsuba Namban du XVII<sup>e</sup> siècle en fer forgé (*tetsu*) de forme circulaire allongée (*naga maru-gata*) avec anneau denté et motifs incrustés en or et en argent. Il présente trois ouvertures fonctionnelles, délimitées par des filets d'or, destinées à recevoir, au centre (*nakago hitsu*), le sabre japonais (*nihontō*), à droite le *kogai* et à gauche le *kozuka*.

Le cadre (*seppa-dai*) de l'orifice central est décoré et ciselé de vagues entrelacées. À gauche, un dragon à grande queue et, de l'autre côté, un personnage dansant européen surmonté d'un nuage. Ces motifs sont entourés d'entrelacs végétaux Namban *karakusa* formés d'enroulements de branches de différentes plantes. Sur l'envers de la garde, trois danseurs, également vêtus à l'européenne, sont insérés dans une ornementation identique.

Du point de vue iconographique, les motifs qui forment la décoration de ce *tsuba* rappellent la « Danse du dragon doré », héritée de la tradition chinoise et occupant un rôle important dans la culture japonaise. Le dragon japonais, bien qu'arborant une physionomie différente des autres dragons orientaux, s'inscrit dans une symbolique fortement similaire à celle de la tradition chinoise. 🐉





078. NAMBAN TSUBA

Wrought iron and gold

Japan, 17th century

Dim.: 7.3×6.9 cm

F1110

Provenance: R. Quintela collection, Lisbon

078. TSUBA NAMBAN

Fer fondu et or

Japon, XVII<sup>e</sup> siècle

Dim. : 7,3 × 6,9 cm

F1110

Provenance : collection R. Quintela, Lisbonne



Important, early 17th century wrought iron (*tetsu*), sword guard or *tsuba* Namban, depicting two European figures holding a fan and a sword. Circular in shape (*hira maru-gata*), the complex low-relief design is framed by a plain ring edge. The figures on either side of the central (*nakago hitsu*) oval and raised (*seppa-dai*) orifice wearing traditional Portuguese pantaloons and pleated ruffs.

The *seppa-dai* shows clear wear and tear on the frontal surface (*omote*), due to handle spike friction. To the left, following the line defined by the figure's arm and torso, the oval shaped orifice for the *kogatana* or the *kogai*. A lotus flower and a tree trunk, placed vertically, join the *seppa-dai* to the frame (*mimi*). 🌸

Tsuba Namban en fer forgé (*tetsu*) du XVII<sup>e</sup> siècle, présentant des traces de revêtement en fil d'or. Orné des deux côtés au moyen de vides et de pleins, de découpages et de gravures en bas-relief, ce tsuba présente une décoration qui remplit toute la forme circulaire allongée (*naga maru-gata*) divisée en lignes parallèles horizontales où est magnifiquement représentée une embarcation européenne (navire noir portugais desservant Macao, désigné sous le nom de *kurofune*), dotée de quelques éléments orientaux (toit et corniches).

Ce navire enserre l'orifice central (*nakago hitsu*) et son encadrement (*seppa-dai*) ainsi que l'ouverture destinée à recevoir la pointe (*kogai*), surmontée de trois poignards (*kogatana*) enfoncés parallèlement. L'artiste a pris soin de signaler l'origine du bateau en représentant, sur la plateforme supérieure de l'embarcation, des membres de l'équipage vêtus à l'européenne, avec des chapeaux à bords larges.

Les vagues de la mer et la coque affublée de rames obliques indiquent que le bateau est en mouvement. Sur la proue, bien en vue, surgit un dragon japonais (*ryu*) qui protège le navire – divinité mythique qui, selon les nombreuses légendes, veille principalement sur la mer ; maître du royaume des mers, il symbolise le pouvoir de l'océan. Cette association entre le dragon (*Ryu tatsu*), l'institution impériale et le bouddhisme fut empruntée par les Japonais à la tradition chinoise. 🌸



079. NAMBAN TSUBA

Wrought iron  
Japan, 17th century  
Dim.: 7,5×7,5 cm  
F1111

079. TSUBA NAMBAN

Fer fondu  
Japon, XVII<sup>e</sup> siècle  
Dim. : 7,5×7,5 cm  
F1111



Important, early 17th century wrought iron (*tetsu*), sword guard or *tsuba* Namban, depicting two European figures holding a fan and a sword. Circular in shape (*hira maru-gata*), the complex low-relief design is framed by a plain ring edge. The figures on either side of the central (*nakago hitsu*) oval and raised (*seppa-dai*) orifice wearing traditional Portuguese pantaloons and pleated ruffs.

The *seppa-dai* shows clear wear and tear on the frontal surface (*omote*), due to handle spike friction. To the left, following the line defined by the figure's arm and torso, the oval shaped orifice for the *kogatana* or the *kogai*. A lotus flower and a tree trunk, placed vertically, join the *seppa-dai* to the frame (*mimi*). 🌸

Importante garde de sabre, ou *tsuba* Namban, du début du XVII<sup>e</sup> siècle, en fer forgé (*tetsu*) décoré de deux soldats européens empoignant un éventail et une épée.

Le *tsuba* au corps circulaire (*hira maru-gata*) présente un travail de gravure complexe en bas-relief, entouré d'un anneau lisse. Il est décoré de deux figures Namban, revêtues des traditionnels pantalons larges et collerettes plissées, de chaque côté de l'orifice central (*nakago hitsu*) entouré d'une forme ovale élevée (*seppa-dai*), au centre de la garde.

Le *seppa-dai* est plus usé sur sa face avant (*omote*) que de l'autre côté, en raison du frottement de la poignée du sabre sur la garde. Du côté gauche, l'espace ouvert entre le bras de la figure qui soulève l'éventail et son tronc présente une forme ovoïdale destinée à recevoir un petit poignard (ou pointe – *kogai*) qui accompagnait généralement le sabre. Une fleur de lotus et un tronc relie le *seppa-dai* à l'anneau (*mimi*). 🌸







## — PORTUGAL ON THE 17<sup>TH</sup> AND 18<sup>TH</sup> CENTURIES

Following the succession crisis of 1580, triggered by the disappearance of King D. Sebastião (1557–1578) in the battle of El-Ksar el Kebir in Morocco, Philip II of Spain was recognized by the 'Cortes de Tomar' in 1581 as King of Portugal, being as he was the closest legitimate relative of the young Sebastião, becoming Filipe I of Portugal (r. 1581–1598).

During the so-called Iberian Union (1580–1640), the domains of this new empire became one of the largest in all of history, comprising territories scattered all over the world. However, the Portuguese Empire suffered a considerable economic decline, being involved in Spanish conflicts that had been going on since 1568 and the Eighty Years' War, with England, France and the Netherlands. After the defeat of the so-called 'Invincible Armada' in 1588, a considerable growth of a more global maritime trade takes place, with the Dutch taking a local conflict to the Spanish seafaring domains.

The Portuguese Empire, lacking autonomy and mainly consisting on coastal occupation vulnerable to conquest, became an easy target, leading to the loss of territories in Asia and Brazil, and to military confrontations at the trading posts on the West African coast.

From 1630 onwards, during the reign of Philip III, the situation led to a growing displeasure with the Spanish authorities in Portugal. The recent, numerous wars promoted by the Habsburgs against the Netherlands (Thirty Years War) and England, for example, with very significant losses to Portuguese colonial possessions, led to the Restoration of the Portuguese Independence in 1640 and to the restitution of the old alliance between Portugal and England.

After the Restoration, and while some territories had been recovered, the Portuguese Empire was heavily diminished, not unlike the commerce with Asia. Portugal then turned its attentions to his Atlantic domains, increasing the maritime and commercial connections between Europe, Africa and America, turning Brazil into the main source of wealth of the realm, with sugar reaching the top position in Portuguese economy.

In the first decades of the eighteenth century, gold and diamonds were at the base of the various Brazilian expeditions organized by so-called 'Bandeirantes' (Portuguese settlers and fortune hunters mostly from São Paulo). Its success allowed for a considerable enrichment of the Portuguese crown, which charged a fifth of all the wealth extracted from the earth, fomenting the colonization and development of the Brazilian hinterland.

Portugal once again experienced a period of great prosperity, as may be seen from the extreme opulence of the court of João V (1706–1750), who ruled as absolute king at the head of a monarchy based on a univocal, strong character of royal power.

The riches that poured into Portugal allowed the king to surround himself with his court and to elevate it to one of the richest in Europe. Descriptions of banquets are known where the novelties of the time were all present, from coffee and chocolate to tobacco snuff, which took place at the court, alongside poetry sessions, music, theatrical representations and public spectacles such as opera or the much-celebrated bullfights. Thanks to Brazilian gold and diamonds, and also to the commerce in tobacco, sugar, slaves, wine and salt, D. João V was able to attract foreign artists to his court, mainly Italians, and build monuments in the Baroque style of the time such as the Library of the University of Coimbra, the Royal Building of Mafra (convent, basilica and palace), the Patriarchal Church in Lisbon or the famous Chapel of St. John the Baptist, with which the king enriched the Church of São Roque, both major symbols of the significant relationships which he re-established with the Holy See, enriching the patrimony of the churches and other institutions under royal patronage. 🇵🇹

## — LE PORTUGAL DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

La disparition de Dom Sebastião (r. 1557–1578) lors de la bataille de Ksar El Kébir sans laisser de descendant entraîna en 1580 une crise de succession. Felipe II d'Espagne, parent légitime le plus proche du souverain, fut reconnu roi de Portugal par les Cortes de Tomar et prit le nom de Filipe I de Portugal (r. 1581–1598).

Durant la période que l'on désigna comme l'Union Ibérique (1580–1640), le nouvel empire ibérique occupait le territoire le plus vaste de l'Histoire, regroupant des domaines éparpillés aux quatre coins du monde. Toutefois, l'Empire Portugais connut un déclin économique considérable en raison des conflits espagnols avec l'Angleterre, la France et les Pays-Bas, qui remontaient à l'année 1568 et à la Guerre de Quatre-Vingts Ans. Après la défaite de l'Invincible Armada en 1588, on assista à une forte expansion du commerce maritime qui conduisit les Hollandais à transposer la lutte locale aux domaines espagnols d'outre-mer.

L'Empire Portugais, qui n'était pas autonome et reposait avant tout sur une occupation littorale, vulnérable à la conquête, représentait une cible facile – il perdit rapidement des territoires en Asie et au Brésil, tandis que ses comptoirs commerciaux de la côte occidentale africaine étaient menacés par des conflits.

À partir de 1630, sous le règne de Filipe III de Portugal (Felipe IV d'Espagne), le mécontentement ne cessa d'augmenter. Les nombreuses guerres menées au cours des années précédentes par la Maison de Habsbourg contre les Pays-Bas (Guerre de Trente Ans) et l'Angleterre par exemple, cause d'importantes pertes dans les domaines portugais, conduisirent en 1640 à la Restauration de l'Indépendance portugaise et à la réaffirmation de l'ancienne alliance luso-anglaise.

Après la Restauration, et en dépit de la récupération de certains des territoires perdus, l'Empire Portugais se retrouva diminué, ce qui entraîna naturellement une réduction du commerce avec l'Asie. Le Portugal se concentra alors sur ses domaines atlantiques, renforçant la liaison maritime et

commerciale entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Le Brésil devint la principale source de richesse du royaume, avec le sucre en produit-phare de l'économie portugaise.

Durant les premières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'or et les diamants suscitérent plusieurs expéditions brésiliennes organisées par les *Bandeirantes*. Le succès qu'ils rencontrèrent occasionna l'enrichissement de la couronne lusitane, qui percevait le cinquième de toutes les richesses extraites, et encouragea la colonisation et le développement du territoire brésilien.

Le Portugal connut alors une nouvelle période de grande prospérité, manifeste dans l'opulence extrême affichée sous le règne de Dom João V (r. 1706–1750) – roi absolu d'une monarchie fondée sur le caractère unique et suprême du pouvoir royal.

Les richesses qui arrivaient au royaume permirent au roi de s'entourer d'une cour qui comptait parmi les plus fastueuses d'Europe. Nous sont parvenues des descriptions de banquets prodigieux en nouveautés de l'époque – comme le café, le chocolat et le tabac à priser –, d'une cour qui assistait à des séances de poésie, de musique, de représentations théâtrales, ainsi qu'à des spectacles publics comme l'opéra ou les célèbres corridas. Grâce à l'or, aux diamants et au commerce du tabac, du sucre, des esclaves, du vin et du sel, Dom João V fit venir des artistes étrangers, notamment des Italiens, et construire des monuments dans le style baroque de l'époque – citons ainsi la Bibliothèque de l'Université de Coimbra, l'ensemble architectural royal de Mafra (couvent, basilique et palais) ou encore l'église Patriarcale à Lisbonne et la célèbre chapelle de Saint-Jean-Baptiste dont le monarque para l'église de São Roque à Lisbonne. Ces deux dernières entreprises représentent d'importants symboles des rapports que Dom João V noua avec le Saint-Siège, le conduisant à enrichir les trésors des églises et les fonds d'autres institutions sous l'égide de la couronne. 🍷

**080. DISPLAY SALVER**

Gilt and enamelled copper

Portugal, Lisbon, last quarter of the 16th century

Diam.: 25.8 cm

F1116

*Provenance: Dukes of Lafões collection*

Exceptionally rare late 16th century dark blue and greyish white enamelled salver, with embossed gilt detailing.

On the central roundel a Portuguese Royal armorial, probably that for King D. Sebastião. Encircling the heraldic shield a narrow ring with hunting scenes. This central composition is framed by a wide border, segmented in eight sections circumscribed by palm tree motifs. Two independent scenes, a procession and a hunting episode, occupy each, three sections, the remaining two being reserved for elephant depictions.

On the upper scene, a high dignitary is carried on a canopied hammock preceded by musicians playing what seems to be African harps. Following behind a group of three musicians playing marimba, an important African musical instrument. On the diametrically opposed surface three hunters spearing a buffalo, while another two cover their heads with palm leaves: one holds a bow and arrows, the other a dog on a lead. They are accompanied by a woman leaning on a wicker basket. The salver outer rim is ornamented by a band of scrolls trimmed by stylized foliage.

The iconography of this exceptional salver is directly related to the Portuguese Expansion period, and to a prevalent taste for the exotic developed in the last quarter of the 16th century, coinciding with the zenith of the African artistic production directed to the Portuguese market.

It is in this period that the artistic objects from Benin and Congo are revealed to Europe, together with other more culturally hybrid pieces. Various late Renaissance European art collections became living testimonies of the importance of this artistic exchange as well as of the general taste of the age. Generically produced with materials from various unrelated origins, often in multiple combinations of new aesthetic experiences, such as rhinoceros horn or Seychelles coco de mer, these objects could be mounted or decorated in gold and silver, or even in raw or gilt copper.

The salver described herewith can be directly associated to two other salvers, albeit in gilt silver, in the collection of the

**080. PLAT**

Cuivre doré et émaillé

Portugal, Lisbonne, dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle

Diam. : 25,8 cm

F1116

*Provenance : collection Ducs de Lafões*

Plat orné d'une décoration intégralement en relief, aux motifs réhaussés à l'or sur émail bleu foncé et blanc cendré.

Au centre, la pièce exhibe les armes royales portugaises, probablement celles de Dom Sebastião. L'écu est entouré par un anneau où sont représentées des scènes de chasse. Puis, vient une très large bande, qui occupe presque toute la surface de l'objet, divisée en huit sections ou registres, délimités par un palmier. Ces sections s'organisent en deux ensembles de trois qui figurent chacun une scène, un cortège et un épisode de chasse. Elles sont séparées par deux registres où est représenté un éléphant.

La scène supérieure présente le cortège d'un haut dignitaire transporté sur un hamac couvert, précédé par des musiciens qui jouent une sorte de harpe africaine. Le cortège se ferme par trois autres musiciens jouant du marimba, instrument de musique très répandu en Afrique. La scène inférieure montre un épisode de chasse figurant des chasseurs jetant leurs lances sur un buffle. Deux autres chasseurs se protègent la tête sous des feuilles de palmier : l'un tient un arc à flèches, l'autre un chien en laisse. Ils sont accompagnés par une femme enserrant un panier en osier.

Le rebord du plat est décoré d'une frise de courbes et contre-courbes complétées par des feuillages stylisés.

L'iconographie présentée par ce plat est directement inspirée de la période de l'Expansion portugaise, dans le goût de l'exotisme développé durant le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, apogée de la production africaine pour le marché portugais. On signale à cette époque l'introduction en Europe de pièces artistiques provenant du Bénin et du Congo, ainsi que la production d'objets culturellement hybrides. Les collections européennes de la Renaissance tardive témoignent de l'importance de ce commerce artistique et du goût dont il était la manifestation. On y trouve des œuvres fabriquées dans des matériaux venus de plusieurs coins du monde, offrant des associations multiples et témoignant d'expériences esthétiques nouvelles, allant des cornes de rhinocéros aux noix de coco des Seychelles, décorées de montures d'or et d'argent, ou parfois même en cuivre ou en bronze doré.







*Palácio Nacional da Ajuda*, in Lisbon, which originate respectively from the collections of kings D. Fernando II and D. Luís I (Palácio Nacional da Ajuda, inv. 4810 e 5155).

Both Ajuda's Palace salvers are larger, at 32cm in diameter and, unlike our salver, both sit on a stand, but the iconography and the decorative arrangement is identical on all three pieces. Our example however, is most certainly not a copy of the other two, as that would have been forbidden by the legal dispositions of the age, conceived to avoid forgeries. This fact might eventually explain the enamelling decorative option. Nonetheless, this salver transposes the iconography and ornamentation of the extant silver pieces into another, albeit non-precious metal, increasing its appeal by the use of the blue and ash grey enamels that highlight the gilded figures.

The iconography, identified as African in the literature published on the *Ajuda* salvers, is however more complex. In our opinion, it is most likely fantasized and recreated in Portugal, on the basis of written records and descriptions from the travellers that landed in Lisbon on a daily basis. The procession itself alludes to the engravings printed from Jan Huygen van Linschoten's drawings, produced originally for his '*Itinerario*' that was published in Amsterdam in 1596.

We owe Jean-Michel Massing the identification proposal for the origin of the various elements represented in this salver. One of the most favoured themes are the marimba, musical instruments that originate from Java and Bali but which, on the back of constant maritime voyages, were eventually introduced to Western Africa. Additionally the scene of three men hunting a buffalo is associated to Madagascar and the group of a woman sitting on a basket with two hunters covering their heads with palm leaves, refers to Sri Lanka and to the talipot palm leaves (*coryphe umbaculifera*) used as parasols.

In short, we are faced with a catalogue of elements, ethnographically and geographically diverse, but based on real images and objects, in tune with the collecting spirit with the age, that mixed a wide range of dissimilar objects on shelves and display cases, the famous *Mirabilia* cabinets. A similar situation

Le plat que nous présentons ici peut être mis en relation directe avec deux autres conservés au Palais national d'Ajuda, à Lisbonne, en argent doré, provenant des collections de Dom Fernando II et de son fils Dom Luís I (Palácio Nacional da Ajuda, inv. 4810 et 5155).

Si ces pièces diffèrent par leur taille – les plats d'Ajuda sont plus grands, mesurant 32 cm de diamètre – et par le fait qu'elles possèdent un pied, toutes les trois présentent une iconographie et une composition ornementale identiques. Cependant, notre exemplaire ne peut être une copie des deux autres, puisque la loi de l'époque l'interdisait afin d'éviter des falsifications en métal précieux – ce qui explique sans doute l'utilisation de l'émail.

Il s'agit ainsi de la transposition des ornements des plats en argent sur un métal non précieux, mais rendu très attractif par l'iconographie choisie et par l'utilisation du bleu et du gris des émaux qui mettent en valeur les figures dorées.

L'iconographie, identifiée comme étant d'origine africaine dans les études analysant les plats du Palais national d'Ajuda, est toutefois de nature plus complexe. Hautement fantaisiste, elle a très certainement été recréée au Portugal à partir des divers ouvrages et relations de voyageurs qui débarquaient tous les jours à Lisbonne. Ainsi, le cortège de notre pièce évoque les gravures inspirées des dessins de Jan Huygen van Linschoten pour son *Itinerario*, publié à Amsterdam en 1596.

Nous devons à Jean-Michel Massing l'hypothèse d'identification de l'origine des différents éléments représentés sur ces plats. Cet auteur se penche notamment sur les marimbas, instruments originaires de Java et de Bali, mais qui furent introduits sur la côte occidentale de l'Afrique par les voyages maritimes. La scène figurant trois hommes chassant un buffle est, quant à elle, associée à Madagascar. Par ailleurs, le groupe constitué de la femme au panier et des deux chasseurs se protégeant la tête sous des feuilles de palmier se rapporte au Sri Lanka, où les feuilles de tallipot (*corypha umbraculifera*) sont utilisées comme parasol.

En somme, nous nous trouvons face à un authentique catalogue d'éléments divers, d'origines ethnographiques et

can be seen decades later on Albert Eckhout's paintings, on which is portrayed an African couple in Brazil (National Museum of Denmark). The man holding a traditional Ashanti sword, of no use in the former Portuguese colony, having at his feet an elephant tusk, a species inexistent in the American continent. The woman portrayed with a red coral necklace, a raw material that is only found in the Mediterranean, one amongst other apparent discrepancies, resulting in an eclectic combination so appreciated in Europe. Somehow, and with some freedom of interpretation, they can be related to 19th century orientalist paintings, in which Ottoman, Persian or Maghrebi details were often depicted in the most various contexts, often in the collections of the painters themselves.

The decorative composition of this salver is rooted in the Portuguese tradition of historiated display pieces, in which the various episodes alternate with ornamental motifs. These luxurious 15th and 16th century silver objects are within the most recognised Portuguese Art productions. The most important collection belongs to the *Palácio Nacional da Ajuda* in Lisbon, followed by the one at the Victoria and Albert Museum. A number of other known examples are dispersed in various international museums such as Metropolitan Museum of Art and the Musée du Louvre. With the Renaissance these display salvers become better defined geometrically, losing the fluidity of the Portuguese '*Manuelino*' that corresponds approximately to the Late-Gothic, the various sections becoming delimited by architectural motifs — balustrades or small columns for example — creatively replaced in the current model by palm trees, reinforcing the exoticism of the design.

Albeit not produced in a precious metal, this salver can be substantially identified with the work of a silversmith. On careful observation its reverse reveals the skilfully embossed pattern of figures and ornaments.

The 1572 '*Regimento*' of silversmiths, the formal legal document that ruled the profession, does not refer, or indeed forbid, a silversmith 'of hammer and chisel work' of producing pieces in a metal other than silver or gold. The legal principles

géographiques différentes, inspirés d'images et d'objets réels correspondant à l'esprit de collectionnisme de l'époque. Ces objets divers et variés étaient disposés sur des étagères ou dans des pièces pour constituer les célèbres Cabinets de Curiosités ou d'Art et de Merveilles. On retrouve un amalgame analogue, plusieurs dizaines d'années après, sur les peintures d'Albert Eckhout, notamment l'une d'elles où le peintre représente un couple d'Africains au Brésil (National Museum of Denmark, Copenhague). L'homme exhibe une épée traditionnelle Ashanti, qu'il semble peu plausible qu'il ait pu arborer dans l'ancienne colonie portugaise, et à ses pieds une défense d'éléphant, espèce qui, comme on le sait, n'existe pas sur le continent américain. La femme porte un collier de corail rouge, matériau qui ne se trouve qu'en Méditerranée, entre autres divergences, offrant un résultat des plus éclectiques, tant apprécié par le regard européen. Sous une perspective plus large et plus libre, nous pouvons associer ces métissages aux peintures orientalistes du XIX<sup>e</sup> siècle qui représentaient des éléments d'origines ottomane, perse ou maghrébine dans les contextes les plus divers, provenant souvent des collections des peintres eux-mêmes.

La composition de ce plat est issue de la tradition portugaise des pièces d'apparat à histoires, relatant divers épisodes séparés par des motifs ornementaux. Ces luxueux ouvrages d'orfèvrerie des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles figurent dans les plus célèbres productions de l'Art portugais. L'ensemble le plus important appartient au Palais national d'Ajuda, suivi par celui du Victoria & Albert Museum, complétés par d'autres pièces disséminées dans diverses institutions, du Metropolitan Museum of Art au Musée du Louvre. À la Renaissance, les plats prennent une apparence géométriquement plus organisée, délaissant la fluidité de la période manuelle qui correspond globalement au gothique tardif. Les représentations sont alors délimitées par des motifs architecturaux – comme des balustrades ou des petites colonnes – remplacés sur notre plat, et de manière très créative, par des palmiers, soulignant l'exotisme de l'illustration.

that ruled these professionals, merely forbade the making of pieces that might eventually confuse buyers. Above all they forbade gilding of white silver without the specific authorisation of a professional master, so that it would not be confused with gold, but always under the specific concern of not 'misleading the people'. It would be tempting to suggest, on the basis of their similarities, that the three salvers, the one described herewith and the two from the *Palácio Nacional da Ajuda* collection, could have been produced in the same workshop. The only certainty however, is that they were made from a common, but unknown, prototype.

Considering the possibility of a common provenance, some minor differences as well as the nature of the material, present some obvious questions. The work on this salver comes close to descriptions of armour suits, shields and display horse riding elements, which were probably produced by master silversmiths, referred to in the literature as 'Ourives da Gineta'. These wouldn't probably be the only ones in 16th century Lisbon. In the Regiment of Guilders, also published in 1572, it is referred that the master guilders could gild silver pieces that had been cut or chiselled in their workshops.

It is however more likely that this salver could have been manufactured by a '*latoeiro de obra grossa*', a 15th century metal worker, normally specialised in the production of horse-riding paraphernalia, whose professional exam required the enamelling of a harness in white, black or '*torquesado*' (probably a reference to the gilding). Could it be that this salver was actually produced in one of these workshops, which technically were so close to specialised silversmith productions? Or could it even be that its maker had practical experience of working in a silversmith workshop?

It is undoubtedly possible to suggest, considering the various aspects of these salvers — the one described and the two from the former Royal collections — that the various workshops communicated amongst them, perhaps not through the artisans themselves but maybe through a common patron. The works most probably originate from a workshop that

Bien qu'il s'agisse d'un ouvrage en métal non précieux, il se rapproche en grande partie du travail de l'orfèvre. Si l'on observe l'envers, on ne peut qu'apprécier l'effet de relief soigneusement mené dans le dessin des différentes figures et ornements.

Le *Regimento* des Orfèvres d'Argent de Lisbonne, daté de 1572, stricte réglementation de leur activité, ne fait aucune allusion à ce travail sur émail et interdit expressément qu'un orfèvre spécialisé dans le « travail du marteau et du ciselet en ornements et figures » puisse exécuter son art sur un métal non précieux. Cette mesure visait à empêcher toute équivoque pour les acheteurs. Le document interdit avant tout de dorer des pièces à l'argent blanc sans la permission des autorités compétentes, pour qu'elles ne soient pas confondues avec de l'or, manifestant toujours ce même souci de « ne pas tromper le peuple ». Dès lors, malgré les fortes similitudes formelles et iconographiques, il serait hasardeux de suggérer que les plats du Palais d'Ajuda et le nôtre aient été fabriqués dans le même atelier. Nous ne pouvons que constater qu'ils proviennent d'un modèle commun, aujourd'hui inconnu.

Cependant, si l'on émet l'hypothèse d'une origine commune, quelques minuscules différences et la diversité des matériaux de notre ouvrage soulèvent certaines questions. Le travail de notre plat évoque fortement les descriptions des armures, des écus et des pièces de vénerie d'apparat, des objets parfois exécutés par des maîtres orfèvres désignés dans les documents sous l'appellation d'« *orfèvre da Gineta* » (art de monter à cheval). Mais ils ne seraient pas les seuls à faire cette opération dans la Lisbonne du XVI<sup>e</sup> siècle. Le même règlement cité plus haut atteste que, dans leurs ateliers, les maîtres doreurs devaient des ouvrages en argent, taillés ou ciselés, qu'ils avaient réalisés.

Ceci dit, le plus probable est que notre plat ait été exécuté par un « ferblantier de gros ouvrages », nom donné à l'époque aux spécialistes en fabrication de pièces de vénerie, dont le savoir-faire était avéré par l'émaillage d'un harnachement en émail blanc, noir ou « torquesado », désignant sans doute la turquoise, qu'il aurait préalablement doré. Ce plat proviendrait-il de l'atelier

might have worked for the Crown, however this can only be substantiated by future research.

The *Ajuda Palace* salvers have been traditionally dated to the late 15th early 16th century, similarly to previous dating for the present salver. More recently, on the basis of its iconographic programme, selection of ornamental motives and their arrangement — the scenes division and the rim motifs — it has been reallocated to the last decades of the 16th century. 🍷

*Nuno Vassallo e Silva*  
*Historien de l'Art*

de l'un de ces artisans, présentant tant d'affinités avec le travail de l'orfèvre ? L'auteur de notre pièce aurait-il travaillé dans l'atelier d'un orfèvre ?

Ce que nous pouvons conclure, à partir des divers signes présentés par les trois ouvrages, c'est que ces deux types d'ateliers communiquaient entre eux, non seulement à travers les artisans mais peut-être aussi à travers un même commanditaire. Vraisemblablement, ces ouvrages proviennent d'ateliers qui travaillaient pour la Cour portugaise. Des études futures seront à même d'analyser et d'étayer ces hypothèses.

Les ouvrages du Palais national d'Ajuda ont été conventionnellement datés de la fin du XV<sup>e</sup>, début du XVI<sup>e</sup> siècle, période à laquelle on a également attribué notre plat lors de ses premières présentations publiques. Plus récemment, après analyse de son programme iconographique, des motifs ornementaux et de leur disposition – comme la division des scènes et les motifs de la bordure –, on a fixé sa réalisation au dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle. 🍷

*Nuno Vassallo e Silva*  
*Historien de l'Art*

---

**Specific bibliography / bibliographie spécifique :**

- AMARAL, Conceição, *Salva com Motivos Africanos* in *O Testamento de Adão, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses and / et Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas*, Lisbonne, 1994 cat. 42, p. 162.
- *Splendors of Portugal: Five Centuries of Art, 1450–1950*, Kyoto & Tokyo, 1999, cat. 12, p. 40.
- MASSING, Jean-Michel, *Salver with African and Asian Motifs* in *Encompassing the Globe: Portugal and the World in the 16th and 17th centuries – Reference catalogue*, éd. Levenson, Jay A., Washington, Arthur Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2007, cat. p. 37, pp. 39–40.
- RAMADA CURTO, Diogo, Turner, Jack & Levenson, Jay A., *Autour du Globe – Le Portugal dans le monde aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2007, p. 35.
- TEIXEIRA, José, *Salver with African Motifs* in *Circa in 1942. Art in the Age of Exploration* (éd.) Levenson, J. A., National Gallery of Washington, 1991, cat. 30B, p. 151.
- VASSALLO E SILVA, Nuno, *Artes decorativas na época dos Descobrimentos*, vol. 6, Collection 'Arte Portuguesa', Dir. Rodrigues, Dalila, Porto, 2009.
- VASSALLO E SILVA, Nuno, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato. Séculos XV e XVI*, Lisbon, Scribe, 2012.

---

**Exhibitions / Expositions :**

- *Circa 1942. Art in the Age of Exploration* (éd.) J. A. Levenson, National Gallery of Washington, 1991.
- *Portugal e os Descobrimentos*, Exposition Universelle de Séville, 1992.
- *O Testamento de Adão*, Lisbonne, 1994.
- *Splendors of Portugal: Five Centuries of Art, 1450–1950*, Kyoto et Tokyo, 1999.
- *Autour du Globe – Le Portugal et le Monde aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 2007.



## — Drinking Cup (*Tembladeiras*)

As is true for other types of Portuguese domestic silver from the early modern period, little attention has been paid to the so-called ‘tembladeiras’ or ‘tambuladeiras’ (wine vessels), as well as to their origin (and that of the term used), and to their function, although the term has conquered in the last decades the milieu of both antique dealers and collectors.<sup>1</sup>

According to the contemporary meaning of the word, ‘tambuladeira’ or ‘tembladeira’ is a silver disc with raised edges and a central boss not unlike the bottom of a wine bottle, used to assess the density of the wine, to appreciate its smell and colour. It is, therefore, a small silver vessel (with or without a side handle) to taste wine, a type of vessel of which several seven and eighteenth century examples survive, namely of French manufacture, such as one (4.5 × 11.6 × 8.5 cm) in the Victoria and Albert Museum, London, inv. M.14-1948.

However, sixteenth and seventeenth-century Portuguese dictionaries, such as the *Vocabulario portuguez e latino* by Raphael Bluteau (1638–1734), do not record the word ‘tembladeira’, which undoubtedly comes from the Spanish word ‘tembladera’ or ‘Vaso ancho de plata, oro, ù vidrio, de figura redonda, con dos assas à los lados, y un pequeño assiento. Las hai de muchos tamaños, por hacerse regularmente de una hoja mui delgada, que parece que tiembla, por lo que se le dió este nombre’ (or ‘A wide vessel made from silver, gold or glass, round with side handles and small flat underside. They come in many sizes and are made of a very thin sheet which seems to tremble, thus explaining their name’), as the *Diccionario de Autoridades* (1739) informs us. The word is thus explained, deriving from the little thickness of the hand forged sheet silver with which such vessels are made.

Vessels of this type, with two side handles, are depicted in seventeenth-century Portuguese painting, such as a still life

— which has previously been attributed to Josefa d’Ayala, or of Óbidos (1630–1684) and dated to ca. 1660/1670 —, attributed to Baltazar Gomes Figueira (1604–1674) on account of the serene and sober composition, from ca. 1645–1647 and now at the Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon (inv. no. 1718 Pint), given that the centre is occupied by a silver flat circular dish raised on a foot, upon which rests a glass drinking cup with handles.<sup>2</sup>

While the cup is known in Portuguese as ‘barnegal’ (probably from the Spanish word ‘bernegal’, a wide, shallow vessel used for drinking water or wine), the footed dish, with a upturned rim, is recorded as ‘pratel’ (literally ‘small dish’).

This type of footed dish was used for making the ceremonial tasting of wine for poisons or ‘fazer a salva’. It is to this shape — and not to the drinking bowls (‘taças para salva’) which evolved from the medieval *hanap* — that the words of Bluteau apply when he explains the word ‘salva’: ‘A peça de ouro, prata, ou outra materia, sobre que se serve ao senhor o vaso, em que ha de beber’ or ‘the objects, made from gold, silver or other material, onto which rests the cup given to one’s master to drink from’.

This footed dish (also used to serve sweetmeats and other delicacies, known in French as *soucoupe*, literally ‘under the cup’) in its plain, undecorated and highly polished surface, certainly made with a lathe, stands as testimony to the prevalent taste for ‘estilo chão’ in seventeenth-century Portuguese silver, where the purity of form dominates over any need for superfluous decoration.

It becomes clear now that in the early modern period in Portugal the wine tasting took place on the ‘pratel’ or small dish where the drinking vessel rests (used not for tasting but for drinking), a function which today belongs to the ‘tembladeira’, a miniature wine taster with a single handle. 🍷

<sup>1</sup> See Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)*. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700), Lisboa, AR-PAB, 2018.

<sup>2</sup> On this painting, see Vítor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (eds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisboa, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 102-103, cat. no. 7 (catalogue entry by Vítor Serrão).

<sup>3</sup> See Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)*. At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700), Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 93-94.

## — *Tembladeiras*

Comme c'est le cas d'autres types de pièces d'argenterie civile portugaise du début de l'époque Moderne, les « tembladeiras » ou « tambuladeiras » ont été très peu étudiées, aussi bien au niveau de leur origine (et de celle du mot) qu'en ce qui concerne leur fonction. Cette désignation s'est cependant généralisée ces dernières années dans le milieu des antiquaires et des collectionneurs.<sup>1</sup>

Selon les acceptions les plus récentes du mot, « tembladeira » ou « tambuladeira » qualifierait un disque d'argent aux rebords et au centre surélevés, à la manière d'un fond de bouteille, servant à évaluer la densité du vin et à apprécier son odeur et sa couleur.

Il s'agit donc d'un vase en argent de petite dimension (avec ou sans anse latérale), destiné à goûter du vin. Il en existe plusieurs exemplaires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles de fabrication française, comme par exemple celui du Victoria and Albert Museum, à Londres (4,5 × 11,6 × 8,5 cm, inv. M.14-1948).

Remarquons toutefois que la lexicographie portugaise des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, comme le *Vocabulario portuguez e latino* de Raphael Bluteau (1638 – 1734), ne relève pas le mot « tembladeira ». Celui-ci provient sans aucun doute du castillan, « tembladera » ou, comme le dit le *Diccionario de Autoridades* (1739), un « large vase d'argent, d'or ou de verre, de forme ronde, avec deux anses latérales et une petite base. Il en existe de différentes tailles, et ils sont souvent fait d'une feuille si fine qu'elle semble trembler, d'où son nom ». Cette désignation s'expliquerait donc par la mince épaisseur de la feuille d'argent frappée qui servait à les fabriquer.

On trouve la représentation de récipients de ce type, à deux anses, dans la peinture portugaise du XVII<sup>e</sup> siècle, comme sur une nature-morte datée des années 1660 – 1670, d'abord attribuée à Josefa d'Ayala, ou d'Óbidos, puis, compte tenu de sa

composition sereine et sobre, à Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne, inv. n° 1718 Pint). Le centre de cette œuvre est ainsi occupé par un plat rond monté sur un pied circulaire, sur lequel est posée une coupe à boire en verre avec anses.<sup>2</sup>

Alors que l'on désignait à l'époque la coupe à boire sous l'appellation de « barnegal » (provenant peut-être du castillan « bernegal », vase bas et large servant à boire de l'eau ou du vin), l'assiette à pied aux rebords retournés apparaît sous la désignation de « pratel » (littéralement, « petit plat »).

L'usage de ce type de plat à pied était courant pour goûter du vin et y détecter d'éventuels poisons, ou comme plateau. Ainsi, la description de Bluteau sur le mot « salva » – « objet en or, en argent ou dans un autre matériau, sur lequel on présente au seigneur la coupe à boire » – s'appliquerait à ces objets, et non aux coupes à boire dérivées du hanap médiéval.

Ces plats à pied (également utilisés pour servir des pâtisseries ou autres mets, connu en français sous le terme « soucoupe », littéralement « sous la coupe ») offrent une surface fortement polie et dénuée de décoration, certainement fabriquée au tour. Ils témoignent du goût dominant pour le « estilo chão » dans l'argenterie portugaise du XVII<sup>e</sup> siècle, qui voulait que la pureté de la forme l'emporte sur toute décoration superflue.<sup>3</sup>

Dès lors, il semblerait qu'au début de l'époque Moderne au Portugal la dégustation du vin se fasse sur ce petit plat, sur lequel reposait la coupe à boire (utilisée non pour goûter mais pour boire). Telle était. 🍷

<sup>1</sup> Voir Hugo Miguel Crespo (éd.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500 – 1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500 – 1700)*, Lisbonne, AR-PAB, 2018.

<sup>2</sup> Sur cette peinture, voir Vitor Serrão, M. Nicolas Sainte Fare Garnot (éds.), *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* (cat.), Lisbonne, Gabinete das Relações Internacionais, 2001, pp. 102 – 103, cat. n.° 7 (entrée du catalogue de Vitor Serrão).

<sup>3</sup> Voir Hugo Miguel Crespo (éd.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500 – 1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500 – 1700)*, Lisbonne, AR-PAB, 2018, pp. 93 – 94.

081. DRINKING CUP (*TEMBLADEIRA*)

Portuguese silver  
Lisbon, 17th century  
Dim.: 5.5 × 10.0 × 7.5 cm  
B227

*Provenance: António Trindade collection, Lisbon*

The smaller and also the oldest example in the group, features a smooth hemispheric bowl made from a hammered silver sheet, and is fitted with two side handles in the form of question mark, made by hammering a ingot, which were soldered to the walls of the bowl. 🍷

081. *TEMBLADEIRA*

Argenterie portugaise  
Lisbonne, XVII<sup>e</sup> siècle  
Dim. : 5,5 × 10,0 × 7,5 cm  
B277

*Provenance : collection António Trindade, Lisbonne*

Cet exemplaire est non seulement le plus petit mais aussi le plus ancien. Il a un corps semi-sphérique lisse, produit à partir d'une plaque d'argent martelée et lissée. Il comporte deux anses latérales en forme de point d'interrogation, fabriquées à partir d'un lingot forgé et soudé aux parois du corps. 🍷





082. DRINKING CUP (*TEMBLADEIRA*) WITH SAUCER

Portuguese silver

Lisbon's assayer mark (17th century /1720)

Lisbon, 17th century

Dim.: 5,5 × 13,0 × 9,0 cm

B276

*Provenance: António Trindade collection, Lisbon*

The present drinking cup retains its rare, original saucer or small dish, sharing by the same decorative language of large gadroons round decorative wedges, produced by repoussé from the exterior side (or the underside in the case of the saucer). The handles, somewhat more elaborate than those of the previous drinking vessel, are 'S'-shaped, with the edge worked with files. It presents the peculiarity of being marked with the Lisbon's assayer mark of the transition from the 17th to the 18th century, doubtless a later mark made in order to make its sale legal, since until the end of the seventeenth century Portuguese silver objects, albeit mandatory, were seldom marked. 🍷

082. *TEMBLADEIRA* AVEC SOUCOUBE

Argenterie portugaise

Poinçon de la communauté de Lisbonne (XVII<sup>e</sup> siècle /1720)

Lisbonne, XVII<sup>e</sup> siècle

Dim. : 5,5 × 13,0 × 9,0 cm

B276

*Provenance : collection António Trindade, Lisbonne*

Cette rare *tembladeira* est accompagnée de sa soucoupe originale. Les deux éléments sont unis par le même langage décoratif : de larges godrons, produits par un travail au repoussé au ciselet sur la face extérieure (ou inférieure dans le cas de la soucoupe).

Les anses, un peu plus élaborées que celles de la *tembladeira* précédente, forment un enroulement en « S » au profil extérieur découpé à la lime.

La pièce présente la particularité d'être marquée au poinçon de la communauté de Lisbonne datée de la transition du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, sans aucun doute postérieure à sa fabrication et apposée pour légaliser sa vente. En effet, jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les pièces d'argenterie portugaise étaient rarement marquées, malgré le caractère obligatoire de cette opération. 🍷



083. DRINKING CUP (*TEMBLADEIRA*)

Portuguese silver  
 Lisbon's assayer mark (17th century /1720)  
 Silversmith's mark, Eugénio da Costa — 'ENDC'  
 17th century (2nd half)  
 Dim.: 15.0 × 27.0 × 20.5 cm  
 Weight: 415.0 g  
 B153

A rare and important large drinking cup or *tembladeira* produced more for display than for actual use, fully Baroque in style.

With a nearly cylindrical body and a large flat base, it features a heavy gadrooned, embossed rim, with eight large almost hemispheric wedges, while the lower section is decorated with a sinuous geometric mesh, resulting in highly embossed reserves decorated with quatrefoils.

The side handles — probably made by sand casting, are 'S'-shaped, with its outer side worked with files — rising well above the rim of the bowl.

One of the most curious aspects of the present *tembladeira* is the decorative sophistication of the underside, which is heavily worked in low-relief repoussé and finely chased with a large stylized flower, using different tools for distinct effects, not unlike the decoration of some 'salvers' or display dishes with similar floral decoration.

It features a European coat of arms of in the *rocaille* decorative style, therefore a later addition made some decades after its manufacture, with the motto: 'POST-MORTEM-VIRTUS-VIRESCIT'.

In addition to the Lisbon's assayer mark dated to the final decades of the seventeenth century and early decades of the following, at a time when the marking of silver received a new legal frame after a long period where such marks rarely appear, the present *tembladeira* features a goldsmith's mark, who has been identified with Eugénio da Costa, a prolific silversmith from whom some gadrooned 'salvers' and similar drinking cups are known. 🍷

Hugo Miguel Crespo  
 Art Historian, CH – FLUL

083. *TEMBLADEIRA*

Argenterie portugaise  
 Poinçon de la communauté de Lisbonne (XVII<sup>e</sup> siècle /1720)  
 Poinçon d'orfèvre Eugénio da Costa « ENDC »  
 Lisbonne, seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle  
 Dim. : 15,0 × 27,0 × 20,5 cm  
 Poids : 415,0 g  
 B153

Rare et importante *tembladeira* de grande dimension de style baroque, produite pour une fonction plus décorative qu'utilitaire.

La pièce présente un corps presque cylindrique et une large base plate; la partie supérieure du corps est composée de huit grands godrons semi-sphériques, très saillants, et la partie inférieure est décorée de motifs géométriques en courbes et contre-courbes, dessinant des registres décorés de fleurs quadrilobées.

Les anses, probablement fabriquées par fonte en sable, sont en « S » brisé et interrompu, découpé à la lime, projeté bien au-dessus du rebord du corps.

L'un des aspects les plus curieux de notre pièce réside dans l'élégance décorative du fond, dont la face extérieure a été intégralement repoussée et ciselée avec une large fleur stylisée à l'aide de plusieurs ciselets d'effets différents, rappelant la décoration de quelques *salvas* ou plats d'apparat à la décoration florale similaire.

Elle arbore également un écu d'armoiries européennes de style rocaille, donc inscrit sur la pièce quelques dizaines d'années après sa fabrication. Il est accompagné d'une banderole portant la devise « POST-MORTEM-VIRTUS-VIRESCIT ».

Outre le poinçon de la communauté de Lisbonne daté de la transition entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, apposé sur la pièce à une période où le marquage de l'argenterie était une nouvelle fois imposé par la loi après un long intervalle, notre *tembladeira* présente le poinçon de l'orfèvre identifié comme Eugénio da Costa, prolifique artisan dont on connaît plusieurs plats à godrons et d'autres *tembladeiras*. 🍷

Hugo Miguel Crespo  
 Historien d'Art, CH – FLUL





#### 084. PAIR OF CANDLESTICKS

Silver

Portugal 17th century, later inscription dated to 1713

Height: 15.5 cm

Weight: 550.0 g

B271

*Inscription: 'Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi  
Pater Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec  
asaPi,enti,b,9 et ; Pruden[t]ib9, et Reuelasti, e a  
Parbuli,s<sup>1</sup>*

Rare pair of solid silver 17th century (c. 1665) Portuguese candlesticks, the square base rising onto two circular pad discs separated from the shaft by a prominent ring.

The faceted octagonal shaft is extended by a link of three plain ring sections defined by raised edges, finishing in a plain lip cylindrical candleholder cup.

Erudite pieces of exceptional quality, these candle stands follow a Portuguese classical stylistic model, in the taste of the 'estilo chão' (a 'plain and simple' style, adopted in Portugal from the mid-16th century), which adopted a purified language that favoured shape in detriment of decoration, therefore enabling the domain of well-defined volumes and plain surfaces, purged from decorative excess. This aesthetic current, directly affiliated to the Mannerist principles adopted during the 17th century, reflected directives emerged from the Council of Trent that demanded the eradication of 'all impurity and lewdness lure', excluding all unnecessary ornamentation in either secular or religious artefacts.

In this instance the silversmith underlined the bare, balanced and austere character of the objects, in which prevail the plain surfaces defined by delicate turned appointments, and the clear geometric shapes, thus reaching an extraordinary and successful equilibrium.

The absence of hallmarks in Portuguese silver objects is common in this period. This practice will be radically altered in the Baroque period, when King Pedro II (r. 1683–1706) decrees the obligation of marking silver pieces, in an attempt

#### 084. PAIRE DE CHANDELIERS

Argent

Portugal, XVII<sup>e</sup> siècle, avec inscription postérieure de 1713

Hauteur : 15,5 cm

Poids : 550,0 g

B271

*Inscription : «Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713; Confiteor tibi  
Pater Domi,ne Caeli, et Terrae; quia abscondi,sti, haec  
asaPi,enti,b,9 et ; Pruden[t]ib9, et Reuelasti, e a  
Parbuli,s. »<sup>1</sup>*

Rare paire de chandeliers portugais du XVII<sup>e</sup> siècle (environ 1665) en argent massif.

Ils présentent une base quadrangulaire surmontée de deux pastilles circulaires séparées du fût par un anneau saillant. Le fût est à facettes, à section octogonale, et il se prolonge par trois maillons lisses et délimités par des anneaux en relief, le tout surmonté d'un tube lisse retroussé.

Expression d'un vaste savoir-faire, ces bougeoirs de grande qualité correspondent au courant stylistique national d'apparence classique, dans le goût austère du « estilo chão » portugais qui utilisait un langage épuré et favorisait la forme au détriment de la décoration – c'est le règne des volumes nets à surface lisse, affranchis de tout excès décoratif. Ce style dérivait de l'esthétique maniériste en vigueur au XVII<sup>e</sup> siècle, qui transposait les directives du Concile de Trente imposant l'éradication de tous les pièges de l'impureté et de la luxure : les objets civils et religieux devaient être dépourvus de toute ornementation accessoire.

L'orfèvre a ici souligné le caractère dépouillé, équilibré et austère des pièces, où dominant les surfaces lisses dans les différentes parties séparées par des encadrements tournés. L'accent est mis sur les formes géométriques parfaites et sur l'équilibre de l'ensemble.

À l'époque, il était courant que les pièces d'argenterie portugaise ne comportent pas de poinçon. Cette coutume se modifia par la suite à la période baroque, sous le règne de Dom Pedro II, lorsque le monarque obligea les artisans à imprimer



at controlling the quality of raw materials and the standards of practice for the profession (1688).

This pair of candlesticks summarize the relationship between the inscribed message and the purpose for which they are destined. Most probably commissioned as secular objects, they were later adapted to a religious context by the sacralization of their use, as attested by the Castilian inscription [*Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713*], the year corresponding to their reusing in the cult of the Holy Sacrament.

Considerably reinforced by the Council of Trent, which redefined Communion as of triumphal importance, the devotion to the Holy Sacrament called for Fraternities and Brotherhoods, specifically created for its glorification, which would commission paintings, altarpieces, vestments and gold and silver pieces to decorate their chapels and altars.

In addition to the dating and the allusion to the Holy Communion, the engraved inscription transcribes a psalm of Saint Matthew (Chap. 11, vers. 25: *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*)<sup>1</sup>, reinforcing their religious character.

In order to ensure that the free, cursive writing inscription fitted in the available space, it was necessary for the engraver to abbreviate some of the words.

The use of the Castilian language in a period post Restoration of Independence from Spain, can be explained by the cultural links that were maintained between the two countries, albeit the total political separation. Both languages, Portuguese and Castilian, were often used in literature, a fact that should not surprise, considering that many courtiers, magistrates and clergyman, the social groups that had access to culture, had attended the General Studies in Salamanca or Alcalá, and were connected to Spain by intellectual and friendship ties<sup>2</sup>.

Formally this pair of candlesticks is associated to other contemporary pieces, namely eight silver sticks, converted to incense burners and dated 1665<sup>3</sup>, made by the Guimarães silversmith Francisco Luís Pinheiro who 'made and restored for

un poinçon sur leurs pièces, afin de contrôler simultanément la matière-première et le métier (1688).

Le message écrit sur ces chandeliers est en relation directe avec la fonction qui leur était attribuée. Il s'agirait apparemment d'une commande à caractère civil, dont les pièces auraient postérieurement été adaptées au contexte religieux à travers leur usage sacralisé, comme le signifie l'inscription en castillan [*Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713*] – l'année mentionnée correspondrait à leur application au culte du saint sacrement. La ferveur dévotionnelle avait connu une recrudescence avec le Concile de Trente, qui attribue à l'eucharistie un caractère véritablement triomphal. Dédiées à l'exaltation du saint sacrement, de nombreuses confréries et congrégations portugaises virent alors le jour ; elles commandaient des peintures à l'huile, des retables en bois taillé, de pièces de paramentique et d'orfèvrerie pour décorer les chapelles et les autels sous le signe de l'eucharistie.

Outre la date et la mention au saint sacrement, les chandeliers portent la transcription d'un psaume de Saint Matthieu (Chap. 11, vers. 25 : *Confiteor tibi, Pater, Domine caeli et terrae, quia abscondisti haec a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis*), qui souligne le caractère religieux de l'objet.

L'inscription a été faite à la main, librement, et contient des abréviations paléographiques de certains mots, contraintes que le graveur s'est imposées pour les faire tenir dans l'espace prévu.

L'utilisation du castillan après la restauration de l'Indépendance (1640) s'explique par la forte présence de la culture hispanique au Portugal, malgré la rupture politique avec la Castille. En littérature, on utilisait fréquemment les deux langues, le portugais et le castillan, ce qui n'a rien d'étonnant en sachant que de nombreux nobles, magistrats et religieux (ceux qui avaient accès à la culture) avaient fréquenté les Études Générales à Salamanque ou Alcalá et nourrissaient avec l'Espagne des liens intellectuels et amicaux.<sup>2</sup>

On retrouve une configuration formelle, matérielle et stylistique analogue dans un ensemble d'objets de la même époque, dont huit chandeliers en argent datés de 1665,<sup>3</sup>

the Collegiate, at the time of Prior D. Diogo Lobo da Silveira (1663 – 1666), several silver and gold pieces<sup>4</sup>. These rare objects, today at the Alberto de Sampaio Museum, were originally deposited at the Guimarães Collegiate Sacristy, as is recorded in the 1661 – 1665 inventory<sup>5</sup>.

An identically shaped pair, albeit with no inscription other than an engraved flower urn on each angle of the base, was shown at the exhibition 'A Ourivesaria Portuguesa e os Seus Mestres' at Oporto's Soares dos Reis Museum in 2007<sup>6</sup>.

Curiously, one other pair closely related to the candlesticks here presented, albeit with slightly divergent linguistic inscriptions, has also been identified in recent literature. The noticeable differences, in this instance, being in the caption [*Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713*] in which the [*Soi'*] is absent, the [*Del*] has become [*De*] and the [*año*], [*ano*]<sup>7</sup>, suggesting the possibility that, considering the inexplicable gaps, the words have been intentionally altered.

In this context, and considering the unequivocal similarities between both pairs of candlesticks, it is legitimate to assume that they were most certainly part of a single commission to a local Guimarães workshop. 🍷

actuellement conservés au Museu Alberto Sampaio, à Guimarães. Ils étaient autrefois rangés dans la sacristie de la Collégiale de Guimarães, comme le recense le *Regimento* de 1661 – 1665<sup>4</sup>. On sait du reste qu'ils ont été fabriqués par l'orfèvre Francisco Luís Pinheiro, de Guimarães, qui « exécuta et restaura pour la Collégiale, à l'époque où était prieur Dom Diogo Lobo da Silveira [1663-1666], plusieurs ouvrages en argent et en or ».<sup>5</sup>

Par ailleurs, à l'occasion de l'exposition *A Ourivesaria Portuguesa e seus Mestres – L'Orfèvrerie portugaise et ses maîtres*, qui eut lieu au Museu Soares dos Reis, à Porto, en 2007, on exposa une paire de chandeliers identiques mais sans inscription et arborant une urne de fleurs gravée sur une des faces du socle.<sup>6</sup>

Curieusement, il existe aussi une paire de chandeliers présentant les mêmes caractéristiques et en tout similaires aux pièces étudiées ici, mais dont les inscriptions comportent des nuances linguistiques. Les plus grandes différences se situent dans la légende [*Soi' De[e]l S, mo Sacramento año de 1713*] placée sur l'une des faces du socle : [*Soi'*] disparaît, [*Del*] devient [*De*] et [*año*] devient [*ano*],<sup>7</sup> mais l'espace vide laissé sans raison apparente semble indiquer que les éléments manquants ont été délibérément rayés.

Dès lors, et compte tenu de la similitude évidente entre ces deux paires de chandeliers, on pourrait admettre qu'ils aient été fabriqués au même endroit et qu'ils aient fait partie d'une même commande d'objets destinés à l'adoration du saint sacrement, en contexte historique encore inconnu. 🍷

<sup>1</sup> 'I am from the Holy Sacrament, year 1713; I praise you Father, Lord of heaven and earth, because you have hidden these things from the wise and learned, and revealed them to little children'. (Matthew Ch. 11, vers. 25). / 'J'appartiens au saint sacrement année 1713 ; Je te loue, Père, Seigneur du ciel et de la terre, de ce que tu as caché ces choses aux sages et aux intelligents, et de ce que tu les as révélées aux enfants. (Matthieu, chap. 11, vers. 25).

<sup>2</sup> See: / Voir: SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal – A Restauração e a Monarquia Absoluta (1650 – 1750)*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, p. 150.

<sup>3</sup> Inscription: / Inscription: "SOVSA POR CONTA DA FÁBRICA, ANNO 1665, (...)" Cf.: SANTOS, Manuela de Alcântara, VASSALO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, p. 102, cat. 35 / 42.

<sup>4</sup> See: / Voir: SANTOS, Maria Manuela Alcântara, VASSALO e SILVA, Nuno, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Guimarães, Instituto Português de Museus, 1998, cat. 35 / 42.

<sup>5</sup> See: / Voir: *Regimento da Sacristia de 1661 – 1665* do Arquivo Municipal de Alfredo Pimenta (A-5-4-30, fl.17): IDEM, *Ibidem*.

<sup>6</sup> See: / Voir: BAPTISTA, José Marques, *A Ourivesaria Portuguesa e os seus Mestres* (cat.), Porto, Museu Nacional Soares dos Reis (19 Junh – 29 Julho) 2007, p. 164, Cat. 160.

<sup>7</sup> See: / Voir: VASSALO e SILVA, Nuno, *Prataria – Do Século XVI ao Século XIX em Portugal* (Cat.), Porto, V.O.C. Antiguidades, 2009, p. 66, cat. 25.



**085. CANDLESTICKS**

Silver

Portugal, Lisbon (?), late 17th century

Height: 23.0 cm

B253

*Provenance: J.M.J. collection, Lisbon*

Pair of silver candlesticks made of threaded elements, hexagonal base, baluster-shaped stem with three knobs, bulb-shaped socket and double-tiered circular drippans.

The raised, stepped hexagonal base was made by hammering, while the stem and its knobs — a smaller central one and two disc-shaped knobs at the ends — was first turned with a lathe and, not unlike the base, was further decorated with chased friezes of acanthus leaves on a punched, dotted ground on the base and on the disc-shaped knobs (with simpler trefoil frieze on the double-tiered circular drippans), and stylized flower petals on the small central knob and on the bulb-shaped nozzle. The stem and socket are also decorated with simple rings made with the lathe, conferring a great compositional elegance to the set by means of the contrast between smooth surfaces and chased, punched decoration.

Whilst the sobriety of form of this important and rare pair of candlesticks of late Mannerist Iberian silver, called ‘plain style’ — that is, devoid of superfluous ornament — the fineness of the chased decoration is in keeping with a renewed interest in classical ornamental motifs — which circulated in print — typical of Portuguese Decorative Arts from the reign of Pedro II (r. 1683–1706). In fact, this type of ornament may be seen in an important lidded comfit box (*confeiteira*) decorated with foliage and grotesque masks from the late seventeenth century which belonged to the collection of Ferdinand II (1816–1885).<sup>1</sup>

One of the most curious aspects of this pair of candlesticks is the inscription that runs on the base, in which we may read — “N S DA CONCEIÇÃO DO CARREGADO” —, which tells us of the sacred character which was given to them, probably upon being gifted to a religious institution, a pair of candlesticks originally of a domestic nature and used daily in a noble or patrician house, either in a more private setting or at the table — given the need to light spaces in a society in some way still conditioned by the daily pace of sunlight.

While no church, chapel, hermitage, or other religious institution of this invocation seem to exist in Carregado (in the municipality of Alenquer and relatively close to Lisbon), the

**085. CHANDELIERS**

Argent

Portugal, Lisbonne (?), fin du XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 23,0 cm

B253

*Provenance : collection J.M.J., Lisbonne*

Paire de chandeliers en argent portugais datés de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à la base hexagonale, fût en balustré composite à trois annelets, col en forme de bulbe et double bobèche circulaire.

La base hexagonale rehaussée et formée de plusieurs niveaux a été produite par martelage, tandis que le fût et ses annelets – un plus petit au centre, entre deux disques plus larges – ont été travaillés au tour. La base et le fût arborent une décoration ciselée. Cette ornementation est composée de frises d’acanthé sur fond gravé, criblé sur la base et sur les annelets en disque (frise plus simple à trois feuilles sur la bobèche à deux niveaux), et de pétales de fleur stylisées sur l’annelet central et sur le bulbe à la base du col. Le fût et le col sont également agrémentés de fins anneaux fabriqués au tour. L’ensemble de la composition est d’une grande élégance, notamment grâce au contraste entre l’argent lisse et l’argent ciselé et gravé.

Tandis que la sobriété et la rigueur de la forme rapprochent cette importante et rare paire de chandeliers de l’argenterie ibérique du Maniérisme tardif, qualifiée de « *estilo chão* » en raison de l’absence de toute ornementation superflue, la finesse du travail au ciselet évoque le goût pour des grammaires ornementales classiques – transmises en grande partie par la gravure – qui marque les arts décoratifs portugais à partir du règne de Dom Pedro II (r. 1683–1706). On retrouve le même type de décoration sur une importante bonbonnière à couvercle, ornée de feuillages et de mascarons, daté de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et faisant partie de la collection du roi Dom Fernando II (1816–1885).<sup>1</sup>

L’un des aspects les plus curieux de cette paire de chandeliers réside dans l’inscription qui couvre sa base – « N S DA CONCEIÇÃO DO CARREGADO », « Notre-Dame de la Conception de Carregado » – qui révèle une sacralisation de l’objet, certainement offert à une institution religieuse. En effet, cette paire de chandeliers a clairement une origine civile et se destinait à l’usage quotidien dans une maison noble ou aristocrate, que ce soit pour éclairer un intérieur domestique ou



most probable theory is that, given the seventeenth century date of the candlesticks, the pair once belonged to the Chapel of Quinta da Ponte, one of the few seventeenth-century buildings in Carregado, and where the original inscription of the chapel dedication states that its founder Dona Guiomar Loba, endowed the chapel in 1623 with 5,500 *reais* per year to pay for fifty masses every year and a special mass sung in praise of Our Lady of the Conception, most probably the invocation of this hermitage, whose property and estate was later owned by Ana Lobo (heir of Dona Guiomar), by Agostinho Manuel de Vasconcelos and his wife Margarida de Albuquerque, being administrator of the chapel in 1691, Luís Saldanha da Gama.<sup>2</sup> 🍷

*Hugo Miguel Crespo*  
 Art Historian, CH – FLUL

la table dans une société encore largement soumise au rythme quotidien de la lumière du soleil.

On ne connaît aucune église, chapelle ou autre institution religieuse de ce nom dans la zone de Carregado (dans la région d’Alenquer, près de Lisbonne). En se basant sur leur date de production, ces chandeliers ont pu appartenir à la chapelle de la Quinta da Ponte, l’une des seules constructions du XVII<sup>e</sup> siècles de la localité. Dans la chapelle originale de cette propriété figure une inscription indiquant que sa fondatrice, Dona Guiomar Loba, lui attribuait en 1623, 5500 *reais* par an pour qu’on y célèbre cinquante messes et une autre chantée le jour de Notre-Dame de la Conception. Il pourrait donc s’agir d’une référence à cette chapelle, qui passa plus tard aux mains d’Ana Lobo (héritière de Dona Guiomar), d’Agostinho Manuel de Vasconcelos et de son épouse Margarida de Albuquerque, avec pour administrateur en 1691 Luís Saldanha da Gama.<sup>2</sup> 🍷

*Hugo Miguel Crespo*  
 Historien d’Art, CH – FLUL

<sup>1</sup> See: / Voir : Hugo Miguel Crespo (ed.), *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500 – 1700). At the Prince’s Table. Dining at the Lisbon Court (1500 – 1700)*, Lisboa, AR-PAB, 2018, pp. 68 – 69.

<sup>2</sup> See: / Voir : António de Oliveira Melo, António Rodrigues Guapo, José Eduardo Martins, *O Concelho de Alenquer. Subsídios para um roteiro de Arte e Etnografia*, Alenquer, Comissão Municipal da Feira das Ascensão de Alenquer e Associação para o Estudo e Defesa do Património de Alenquer, 1987.

### 086. OWL

Portuguese silver, 17th century

Height: 16.0 cm

Weight: 248.0 g

B260

A rare and extraordinary receptacle in 17th century Portuguese silver, crafted as a naturalistic sculpture representing an owl. There are very few other known examples of a piece of this kind, which would have been used during religious services.

It is comprised of two parts, namely the lid in the form of the head of the owl and the flask or vessel below crafted in the form of a bird standing on its feet with its wings overlapping over the tail. The beak is hooked and the eyes are a white vitreous material with black inlays.

The beautifully chased and engraved feathers covering the bird and culminating in the outstanding realism of the feet.

This owl can be filled with lead shot, which confirms the assestantion that these pieces were probably used to weigh down altar cloths, for example.

The value of this exceptional and intriguing piece resides not only on the richness of the material and the skill and artistry of the silversmith, but also in the fact that there are only eight other pieces known, with similar characteristics. 🦉

Because of their rarity, these pieces occupy the highest echelons of 17th century Portuguese silversmithing. The first reference can be found in 1940 in the catalogue of the jewelry in the Machado de Castro Museum, which mentions the four owls from the monastery of Santa Clara of Coimbra, referring to an inventory of 1887, serving 'to secure the altar cloths'.

An owl from the collection of Comandante Ernesto de Vilhena was chosen by Reynaldo dos Santos to feature in the Paris Exhibition and 'Portuguese Art in London', both in 1954, and in the 'Jewellery of Portugal and France' at the Ricardo Espírito Santos Foundation in 1955. This author considers that the owl should be treated as one of the most original pieces of the work of the Portuguese silversmiths of the 17th century, where the form dominates the conception and execution of later works. For him, this piece is from the heart of the Baroque era, an era that is considered to be the most significant and original in the world of Portuguese decorative arts and

### 086. CHOUETTE

Argenterie portugaise, XVII<sup>e</sup> siècle

Hauteur : 16,0 cm

Poids : 248,0 g

B260

Rare et original récipient en argent portugais du XVII<sup>e</sup> siècle, conçu comme une sculpture à l'aspect naturaliste représentant une chouette. On ne connaît que très peu d'exemplaires de ce type, qui auraient été destinés à un usage religieux.

Il est constitué de deux parties : le couvercle, en forme de tête d'oiseau, et le réceptacle, figurant son corps, debout sur ses pattes, les ailes rabattues sur sa queue. Son bec est crochu et ses yeux sont incrustés d'une matière vitrée blanche et noire.

La décoration de cet objet présente de belles plumes ciselées, qui le recouvrent tout entier. Les pattes sont représentées avec beaucoup de réalisme.

Le corps de cette chouette renfermait des sphères de plomb, venant infirmer l'hypothèse de leur utilisation comme poids pour stabiliser les nappes d'autel.

La valeur et l'intérêt de cette pièce proviennent non seulement de sa richesse matérielle et artistique, mais aussi de sa rareté : on n'en connaît que huit autres présentant les mêmes caractéristiques. 🦉

En raison de leur singularité, ces pièces occupent une place de choix dans l'orfèvrerie portugaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Elles sont mentionnées pour la première fois en 1940, dans le catalogue d'orfèvrerie du Musée Machado de Castro qui fait référence à quatre chouettes appartenant au monastère de Santa Clara de Coimbra, répertoriées dans un inventaire de 1887 et qui auraient servi à « retenir les nappes d'autel ».

Un exemplaire de la collection du Commandant Ernesto de Vilhena fut choisi par Reynaldo dos Santos pour intégrer l'exposition de Paris en 1954, ainsi que celles de Londres et d'orfèvrerie portugaise et française à la Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, à Lisbonne, en 1955. Il considérait que la forme remarquable de cet objet, datant de l'époque baroque, en faisait l'une des pièces les plus significatives et originales de l'orfèvrerie et des arts décoratifs portugais du XVII<sup>e</sup> siècle. Une pièce similaire est reproduite dans le livre de cet auteur, *Orfèvrerie portugaise dans les collections particulières*, et deux



craftsmanship. This piece is reproduced in a book by the same writer and co-authored with Irene Quilho, 'Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares' (Portuguese Jewellery in Private Collections) where it is described as 'A small vessel in the form of a screech owl'.

In 1964 two new pieces, from the collections of Eduardo Rangel and Fernando Távora were exhibited in 'Maio Florido', in Oporto.

autres exemplaires, appartenant aux collections d'Eduardo Rangel et de Fernando Távora, ont intégré l'exposition *Mai fleuri*, à Porto, en 1964.



### 087. A EWER AND BASIN SET

Portuguese silver, 18th century  
 Lisbon assay mark (1720 – 1750)  
 F/MR – Manuel Roque Ferrão maker's mark (1720 – 1770)  
 Height of the ewer: 24.5 cm  
 Diam. of the salver: 33.5 cm  
 Weight: 1545.0 g  
 B226

*Provenance: Count of Castro of Solla collection*

A fine ewer and basin in Portuguese silver from the first half of the 18th century, in a design of the master silversmith Luis Goncalves circa 1551. The ewer has smooth body in baluster form, slender at the top and developing the pear-shape below. It has a large mouth finished with an elegant spout, and the handle is in rocaille style, in the shape of an inverted S ending in a double scroll.

The basin is circular with a raised border, and the base confines the ewer in an elevated central moulding.

Made by the great master silversmith Manuel Roque Ferrão, in Lisbon, it bears his maker's mark, with notable and unusual proportions and the elegant simplicity of the older models. 🍷

This Italo-Germanic style of ewer and basin was in great demand from the 16th to the 18th century as much in Portugal as in Spain. They were known in Spain as 'Flamenga' or Flemish, although they were made in Portugal from the middle of the 16th century in the reign of D. João III to reign of D. José in the middle of the 18th century.

### 087. AIGUIÈRE ET PLATEAU

Argenterie portugaise, XVIII<sup>e</sup> siècle  
 Poinçon de la communauté de Lisbonne (1720 – 1750)  
 Poinçon d'orfèvre de Manuel Roque Ferrão (1720 – 1770)  
 Aiguière, haut. : 24,5 cm  
 Plateau, diam. : 33,5 cm  
 Poids : 1545,0 g  
 B226

*Provenance : collection Comte de Castro e Solla*

Aiguière et plateau en argent portugais, ouvrage de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, selon le modèle de l'orfèvre Luis Goncalves (vers 1551). L'aiguière a un corps lisse, en forme de balustre, avec une embouchure large terminée en bec. L'anse, dans le style rocaille, dessine un « S » inversé s'achevant par deux volutes.

Le plateau, au rebord relevé, comporte un centre circulaire délimité par une bordure en relief dans lequel vient s'encaster l'aiguière.

Soulignons les proportions étonnantes de ces pièces, qui s'inspirent de modèles anciens au dessin simple. Il s'agit d'un ouvrage de l'important orfèvre de Lisbonne, Manuel Roque Ferrão. 🍷

Ce modèle d'aiguière et plateau, d'influence italo-germanique, fut extrêmement convoité aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, aussi bien au Portugal qu'en Espagne. On désignait ces objets en Espagne sous l'appellation « à la flamande ». Ils furent fabriqués au Portugal à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, pendant le règne de Dom João III, jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup>, pendant celui de Dom José.

---

#### *Identical examples: / Exemplaires identiques:*

— In the Royal Chapel at Coimbra University (the work of Luis Goncalves mentioned above, c 1551 and bearing the Royal Coat of Arms, included in the Exhibition of Portuguese and French Jewellery, at the Ricardo Espirito Santo Silva Foundation in 1955).

À la Chapelle Royale de l'Université de Coimbra. Ouvrage de l'orfèvre Luis Goncalves, vers 1551, portant la marque des Armes Royales, inclus dans l'Exposition d'Orfèvrerie Portugaise et Française, à la Fondation Ricardo Espirito Santo Silva, 1955, fig. 37.

— In the Museum of Abade de Baçal, in Bragança, bearing the episcopal Arms of Frei João de Cruz.

Dans le fonds du Musée Régional de l'Abade de Baçal, à Bragança, portant les armes épiscopales de Frei João da Cruz.

— In the Cathedral of Angra de Heroísmo, in the Azores.

Dans le fonds de la cathédrale d'Angra do Heroísmo aux Açores.

— An identical example from the collection of Dom Pedro Coutinho was sold at Sotheby's 30th October 2008, lot 177.

Un exemplaire identique, provenant de la collection de Dom Pedro Coutinho, a été vendu par Sotheby's le 30 octobre 2008, lot 177.

— See: / Voir: ALMEIDA, Fernando Moitinho, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN-CM, 1995, L24 et L249.

---

#### *Certificate of Authenticity / Certificat d'authenticité:*

— Sofia Ruival and / et Henrique Braga.



## — Gadrooned Silver Salvers

Gadrooned silver salvers, generally of wide concave segments, appear in the late 16th or early 17th century and remain fashionable until the first decades of the 18th century, beyond the reign of King D. Pedro II (1683 – 1706) and into that of his son D. João V (1706 – 1750), surviving as a reminiscence of ancient Roman models.

Their aesthetic appeal, resorting to the adoption of smooth, plain surfaces rhythmically defined by the symmetry of repetition, reflects options defined by a contemporary artistic current that argued for the simplicity of shape in detriment of profuse and exuberant Baroque decoration.

The plain beauty of these salvers is uniquely based on their shape — robust, sober and smooth, and in the interaction between these aesthetics and the diffused light reflections of their concave segments, giving these pieces an unusual artistic quality that would be hidden by unnecessary or superfluous ornamentation.

This same matrix was adopted in the production of other typologies such as bowls, wine tasters and water basins, equally manufactured without any added unnecessary decorative elements, valuing uniquely the beauty of their sobriety and the diffuse reflection of their silvery sheen, the characteristics that provide them with their truly uniqueness. 🍷

## — Plats à Godrons

Les plats à godrons, pourvus habituellement de godrons larges, apparaissent à la fin du XVI<sup>e</sup>, début du XVII<sup>e</sup> siècle, et sont fabriqués jusqu'aux premières décennies du XVIII<sup>e</sup>, sous le règne de Dom Pedro II (1683 – 1706).

Ils sont inspirés d'anciens modèles romains et leur principe esthétique repose sur le jeu de surfaces lisses rythmiquement marquées par les godrons, selon l'un des deux courants artistiques en vigueur à l'époque qui favorisait la forme – contrairement à l'autre tendance où primait l'abondance et l'exubérance baroque des ornements.

La beauté de ces plats réside dans leur forme marquée, sobre et lisse, alliée au jeu des volumes mis en valeur par les reflets lumineux des godrons concaves. Ces pièces, dotées d'une grande dignité plastique, rendent inutile toute ornementation qui ne ferait qu'estomper ou dissimuler la pureté de leur contour.

Ce motif existe sur d'autres objets, comme des écuelles, des tasses ou des bassines pour se laver les mains – des pièces toutes dépourvues d'ornements afin de rehausser leur sobre beauté plastique et l'irradiation de la lumière sur l'argent, d'où se dégage une singulière magnificence. 🍷



**088. SALVER**

Portuguese silver, 17th – 18th century  
 Unmarked  
 Diam.: 37,0 cm  
 Weight: 828,0 g  
 B244

**088. PLAT À GODRONS**

Argenterie portugaise, transition XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle  
 Non poinçonné  
 Diam. : 37,0 cm  
 Poids : 828,0 g  
 B244

Gadrooned Portuguese silver salver.

The twenty spiraled segments centred by a plain circular roundel within a ribbed rim. Light hammered decoration.

This type of spiraled segment salvers are particularly rare within the group of surviving pieces of this period. 🍷

The legal obligation to hallmarking silver and gold artifacts is reintroduced in Portugal during the reign of D. Pedro II (Regent 1668–1683 / Reigned 1683–1706), following approximately 100 years of Habsburg Monarchs on the Portuguese throne and the ensuing Independence Wars. This legal requirement was implemented gradually throughout the country, what explains the fact that many pieces of the period do not present either maker or city marks, as it is the case with the present salver.

Plat en argent portugais décoré de vingt godrons.

La décoration est martelée en godrons concaves disposés en spirale et distribués à partir du centre. Le médaillon central est lisse et délimité par un pourtour relevé.

De même que les taste-vin, ce type de plat à godrons en spirale est particulièrement rare. 🍷

La réintroduction de l'obligation de poinçonner les objets en or et en argent se produit pendant le règne de Dom Pedro II, après l'occupation philippine, de manière progressive dans le temps et dans l'espace territorial. C'est la raison pour laquelle de nombreuses pièces de cette période ne comportent pas de poinçon d'orfèvre ni de communauté municipale, comme c'est le cas de cette pièce.

---

Identical examples: / Exemplaires identiques:

— SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, *Pratas Portuguesas em Coleções Particulares: séc. XV ao séc. XX*, Editora Civilização, Porto, pp. 66–69, figs. 16, 17, pp. 100, 105, figs. 33–35.

Certificate of Authenticity: / Certificat d'authenticité:

— Sofia Ruival and / et Henrique Braga.



089. SALVER

Portuguese silver, 17th – 18th century  
Oporto City Mark  
Unidentified Makers Mark A/VR  
Diam.: 34.0 cm  
Weight: 541.0 g  
B200

Gadrooned Portuguese silver salver.  
The twenty-six reverse grooved equal sized sections centered  
by a circular raised plain roundel framed by a ribbed rim. 🍷

089. PLAT À GODRONS

Argenterie portugaise, transition XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle  
Poinçon de la communauté de Porto  
Poinçon d'orfèvre de Porto non identifié A/VR  
Diam. : 34,0 cm  
Poids : 541,0 g  
B200

Plat à vingt-six godrons en argent portugais.  
Son centre est lisse et entouré d'un pourtour repoussé,  
lisse. Le rebord découpé définit les godrons concaves, cannelés,  
disposés autour du centre. 🍷

---

Identical examples: / Exemplaïres identiques :

— ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN – CM, 1995, p. 8, p. 195.

Certificate of Authenticity: / Certificat d'authenticité:

— Sofia Ruival and / et Henrique Braga.





090. SALVER

Portuguese silver, 17th – 18th century  
Santarém City Mark  
Makers Mark AM  
Diam.: 27,5 cm  
Weight: 337,0 g  
B201

Gadrooned Portuguese silver salver.  
The fourteen sharply reverse grooved equal sized sections surrounding a circular raised roundel framed by a ribbed rim. Engraved ownership mark SVR<sup>o</sup>. 📍

090. PLAT À GODRONS

Argenterie portugaise, transition XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle  
Poinçon de la communauté de Santarém  
Poinçon d'orfèvre AM  
Diam. : 27,5 cm  
Poids : 337,0 g  
B201

Plat en argent portugais, orné de quatorze godrons cannelés et disposés autour du centre.  
Le médaillon central est lisse et repoussé, entouré d'un pourtour convexe. Il porte le monogramme de son propriétaire, SVR<sup>o</sup>, gravé en son centre. 📍

---

Identical examples: / Exemplaies identiques:

— ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras (Século XV a 1887)*, IN – CM, 1995, S1, S26.

Certificate of Authenticity: / Certificat d'authenticité:

— Sofia Ruival and / et Henrique Braga.



## — 17th Century ‘Azulejos’

The art of tile-making developed in Portugal owing to the influence of the Mudéjar art that endured for several centuries, and combined the established practice of covering surfaces in mosaic, allied to the need for weather proofing and climate control, and aesthetic decoration in the various spaces. In the beginning the Portuguese artisans adhered to the Moorish techniques, but with their own creativity and originality.

The greatest characteristic of the Portuguese tile is the dialogue established with the other arts, particularly architecture. After the initial adoption of the late Hispano-Moorish techniques, in the mid-16th century were introduced and adopted the styles and techniques of the Majolica or Faience.

These new methods of tile-making flourished in Lisbon in the first part of the 17th century with orders from nobility and the church, to finish, preserve and decorate the walls of churches, convents, palaces and gardens. The Portuguese artisans were well experienced in the application of these tiles, playing with the forms and demonstrating a great understanding of both the material and all the rhythmic and chromatic possibilities. In an inventive manner, they integrated vast fields of colorful patterns with creative designs and ornamentation, which generated a network of pattern and color in these sites.

In covering great expanses with these compositions, these craftsmen established a rich reciprocal relationship between space and structure, transforming one’s visual perception, permitting a comprehension of rhythm and scale.

The inspiration for these decorative elements in the repetitive patterns arise from most decorative arts, textiles, jewelry, engraving and from the travels and voyages initiated by the Portuguese to the Orient. The motifs, predominantly vegetal and geometric were painted in blue and yellow over a white base or background, and are of various sizes, but whose combination permits vast carpets cadenced in their polychromies, and defined by borders, which can enclose and divide the spaces. The artist’s palette predominates with cobalt blue and antimony or Naples yellow, followed chronologically by copper greens and manganese wine color, always over a ground of lead white. These color schemes continued until taste dictated a change to just blue and white in the latter part of the 16th century.

In no other country has the tile played such a creative part in transforming architecture and space. In Portugal it is a fundamentally characteristic expression of Portuguese taste, from a culture, pluralistic and open to dialogue; a living example of a profoundly syncretic approach to art, absorbing, encompassing and divergent, and playing a predominant role in the enrichment of the world artistic heritage. 🇵🇹

## — « Azulejos » du XVII<sup>e</sup> Siècle

L'art de l'azulejo se développa au Portugal sous l'influence de l'art mudéjar qui perdura pendant plusieurs siècles dans la Péninsule Ibérique. Celui-ci y introduisit la coutume des revêtements en mosaïque qui alliaient le besoin d'imperméabilisation et de contrôle hygrométrique à la décoration des espaces. Les artisans portugais commencèrent par embrasser la technique mauresque, tout en la développant à leur manière, avec originalité et créativité.

La grande particularité de l'azulejo portugais réside dans le dialogue qu'il établit avec d'autres formes d'art, et notamment avec l'architecture. Après avoir initialement adopté les techniques hispano-mauresques, qui exigeaient une certaine lenteur, les artisans portugais se tournèrent, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, vers la technique de la majolique ou de la faïence.

Cette nouvelle production d'azulejos s'épanouit à Lisbonne durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment grâce aux commandes de la noblesse et du clergé pour couvrir les murs des couvents, des églises, des palais et des jardins. Les Portugais démontrèrent un talent particulier dans l'art d'appliquer les azulejos sur les édifices, jouant avec les formes et témoignant une connaissance pointue des matériaux céramiques et de leurs possibilités rythmiques et chromatiques. Faisant preuve d'inventivité, ils assemblaient les vastes revêtements polychromes afin de créer des compositions fondées sur l'agencement des motifs, pour obtenir une décoration dense et continue sur les espaces architecturaux.

En recouvrant de vastes surfaces avec ces compositions à patron, les artisans établissaient une relation profonde et

réciproque avec l'architecture – ils transformaient la perception visuelle de l'édifice, installaient une lecture spatiale fondée sur le rythme et l'échelle, trompant les sens entre espaces intégrant et intégré.

Les motifs figurant sur ces ensembles répétitifs puisaient leur inspiration dans les arts décoratifs – notamment dans les textiles –, ainsi que dans l'orfèvrerie, les gravures et les voyages des Portugais en Orient. Les ornements, principalement végétaux et géométriques, étaient peints en bleu et jaune sur fond blanc. Ils étaient constitués de modules de taille diverse, dont la combinaison donnait lieu à de vastes « tapis » basés sur la composition rythmée de motifs polychromes, délimités par des bordures qui divisaient les espaces. Sur la palette prédominait le bleu de cobalt et le jaune d'antimoine, suivis chronologiquement par les verts de cuivre et les violets de manganèse, toujours sur fond blanc d'étain – un éventail chromatique qui perdura jusqu'à ce que s'installe le goût pour le bleu et blanc pendant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Nulle part ailleurs l'azulejo exerce une telle fonction créative dans la transformation des espaces architecturaux. Il représente l'expression caractéristique du goût portugais, d'une culture plurielle, en dialogue constant – l'exemple vivant d'un art profondément syncrétique au rôle fondamental dans l'enrichissement du patrimoine artistique mondial. 🇵🇹



**091. TILED BORDER**

Portuguese faïence  
Lisbon, early 17th century  
Dim.: 0.28 × 0.14 cm; 9.0 m  
F1115

*Provenance: J.J. collection, Lisbon*

Border panel composed of early 17th century tiles, each tin-white enamelled and painted in cobalt blue and antimony yellow.

The composition, formed by a sequence of 2 x 2 tiles, is organised on a blue background decorated with white ribbons, stylised foliage elements and pearl-shaped scrolls that simulate rosaries in each corner piece.

This type of ornamental border was widely used in 17th century Portuguese architecture, in compliment to the patterned panels in 'tapete', a type of tiled decoration that resembled oriental textiles. Various examples of this use are still extant, namely at Marvila church, in Santarém or at São João das Lampas church in Sintra. 🏰

**091. FRISE ORNEMENTALE D'AZULEJOS**

Faïence portugaise  
Lisbonne, début du XVII<sup>e</sup> siècle  
Dim. : 0,28 × 0,14 cm; 9,0 m  
F1115

*Provenance : collection J.J., Lisbonne*

Panneau composé d'azulejos du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Chaque plaque en céramique artisanale est revêtue d'émail stannifère blanc, peint en bleu de cobalt et en jaune d'antimoine.

La composition, formée de modules de 2 carreaux sur 2, est décorée sur fond bleu de rubans blancs, d'éléments de feuillage stylisés et de volutes perlées jaunes simulant un rosaire dans les angles.

Cette frise ornementale était largement utilisée dans l'architecture portugaise du XVII<sup>e</sup> siècle, associée à des motifs de l'époque sur des revêtements dits « en tapis ». On trouve actuellement un exemple de son utilisation dans l'église de Marvila, à Santarém, et dans l'église de São João das Lampas, à Sintra. 🏰



092. 'MASSAROCA' (CORN COB) TILED WAINSCOT

Portuguese faïence

Lisbon, early 17th century

Dim.: 1.82 × 1.05 m (2) and 1.05 × 1.05 m (2)

F1152 + F1153

*Provenance: J.J. collection, Lisbon*

Rare panels dating from the first half of the 17th century, composed of tiles decorated in a well known 'corn cob' pattern framed by a simple border, and designed specifically to line large domestic interior wall surfaces.

The square ceramic plaques, tin-white enamelled and painted in cobalt blue and antimony yellow, form sequences of 2 × 2 tiles that compose a decorative pattern of scrolls and foliage encasing a stylised 'corn cob', organised in rotation from the centre with vegetal elements in the corners. The single tile wide border frame is composed of vegetal elements and beading.

Throughout the 17th century, this type of patterned ceramic tiles were commonly used for the integral lining of walls in a composition known as 'tapete', a type of tiled decoration that resembled oriental textile motifs. The 'corn cob' design was particularly used in religious architecture, being still extant at the sanctuary of Nossa Senhora de Brotas in Mora, the hermitage of São Brás at Dagorda in Óbidos and the church of Nossa Senhora das Areias at Pederneira in Nazaré.

The 'corn cob' has its origins in the stylisation of a Persian inspired flower or fruit, frequently observed in contemporary textile patterns. 🍷

092. LAMBRIS D'AZULEJOS «MAÇAROCA»

Faïence portugaise

Lisbonne, début du XVII<sup>e</sup> siècle

Dim. : 1,82 × 1,05 m (2) et 1,05 × 1,05 m (2)

F1152 + F1153

*Provenance : collection J.J., Lisbonne*

Rares panneaux d'azulejos de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, destinés à couvrir l'intégralité d'une surface d'un édifice, constitués de carreaux aux motifs dits de «maçaroca», entourés par une bordure simple.

Les plaques en céramique artisanale sont revêtues d'émail stannifère blanc, peint en bleu de cobalt et en jaune d'antimoine. Elles forment des modules de 2 carreaux sur 2, décorés de volutes et de feuillages comprenant un épi (*maçaroca*) stylisé, organisé selon une composition circulaire à partir du centre, associé à des éléments végétaux dans les coins. La bordure d'encadrement, de la largeur d'un azulejo, est constituée d'éléments végétaux stylisés et de perles.

Dans le Portugal du XVII<sup>e</sup> siècle, il était courant de revêtir intégralement les murs d'un édifice avec des compositions «en tapis» formées d'azulejos à motifs géométriques. Le motif appelé «maçaroca» fut largement utilisé dans l'architecture religieuse de l'époque, comme en témoignent notamment le sanctuaire de Nossa Senhora de Brotas, à Mora, la chapelle de São Brás, à Dagorda (Óbidos), ou encore l'église de Nossa Senhora das Areias, à Pederneira (Nazaré). Il provient de la stylisation d'inspiration perse d'une fleur ou d'un fruit, motif fréquent sur les textiles de l'époque. 🍷











