

DESENHOS
DRAWINGS

Cyrillo e as *Metamorfoses* de Ovídio

AND THE *METAMORPHOSES* OF OVID



Apenas recentemente se entendeu que estamos perante uma série de 20 desenhos, onde Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) ilustrou várias passagens das *Metamorfoses* de Ovídio. Estes desenhos foram incorporados no Museu no início do século XX, provenientes da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa, onde tinham entrado em altura indeterminada do século XIX, sem terem sido inventariados como uma série, referência que se perdeu. E se algumas composições surgiam desde o início corretamente identificadas, a maioria (17 desenhos) encontrava-se apenas inventariada sob a designação genérica de *composição mitológica*. A ideia recente de se tratar de uma série homogênea apenas emergiu após ter sido feita a correta identificação dos diversos temas.

Com uma estrutura complexa, o longo poema narrativo, composto nos primeiros anos do século I d.C. pelo poeta latino Ovídio, gira em torno das transformações sofridas por múltiplos personagens da mitologia grega e romana. Nestas vinte composições, Cyrillo ilustra catorze das dezassete fábulas do Livro I e a primeira fábula do Livro II (de um total de 15 Livros e cerca de 250 fábulas). Para algumas narrativas do Livro I não encontramos qualquer ilustração (I, IX e XIII) enquanto para outras deparamo-nos com mais do que uma composição. Revelando-se o conjunto sequencial, somos levados a considerar duas hipóteses: que o número de composições tenha sido originalmente maior, abrangendo todas as fábulas do Livro I; e, por outro lado, que o autor interrompeu o trabalho por qualquer motivo que ignoramos.

Outra questão relevante foi a constatação da existência de uma inscrição com uma data na sexta folha da série. Inscrita na mancha da composição, encontramos a data de 1786 que ainda não havia sido detetada. A indicação é preciosa por permitir situar o conjunto no âmbito da obra de Cyrillo. Em diversas composições, o artista inseriu igualmente, na frente ou no verso das folhas, palavras em italiano – *afanno, honore, inquietudine, fraternità, pietá, fede, ham da virra, discórdia, bugio, frode* – com a intenção de identificar certas figuras alegóricas. Podemos interrogar-nos sobre as razões da utilização do ita-

Only recently was it discovered that we are, in fact, faced with a series of 20 drawings, in total, in which Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) illustrated various passages from Ovid's *Metamorphoses*. These drawings were incorporated into the museum's collection at the beginning of the twentieth century, originating from the Lisbon Royal Academy of Fine Art, where they had been received at some unknown time during the nineteenth century, without having been recorded in the inventory as a series, an important reference that was then lost. And while some compositions had been correctly identified right from the very start, most of them (17 drawings) were simply recorded under the general heading of *mythological composition*. The recent idea that this is, in fact, a homogeneous series only emerged after the various themes had been correctly identified.

The long narrative poem, composed by the Latin poet Ovid at the beginning of the first century AD, has a complex structure, revolving around the transformations suffered by multiple characters from Greek and Roman mythology. In these twenty compositions, Cyrillo illustrates fourteen of the seventeen fables from Book I and the first fable from Book II (from a total of 15 books and roughly 250 fables). For some narratives from Book I, there is no illustration at all (I, IX and XIII), while, for others, we sometimes find more than one composition. As the group of drawings is understood to be sequential, we are led to consider two hypotheses: that the number of compositions may originally have been larger, covering all of the fables from Book I; or, on the other hand, that the author interrupted his work for some reason that we are unaware of.

Another important fact was the discovery of an inscription with a date on the sixth sheet of the series. Inscribed inside the dark patch of the composition, we discovered the date of 1786, which had not yet been detected. This is a very valuable indication, since it enables us to situate the group of drawings within the context of the whole of Cyrillo's work. In several compositions, the artist also inserted, on either the front or the back of the drawings, a number of words in Italian – *afanno, honore, inquietudine, fraternità, pietá, fede, ham da virra, discórdia, bugio, frode* –

liano em vez do português, uma vez que os desenhos foram executados vários anos após o seu regresso de Itália, mas esta circunstância prende-se, certamente, com o facto de ser então considerado um idioma culto.

Qual a função destes desenhos, à luz do que sabemos atualmente sobre a obra de Cyrillo? Apesar dos escritos que deixou com inúmeras referências às suas atividades artísticas, não possuímos uma visão clara sobre esta fase do seu percurso. Regressado a Portugal em 1777, após uma breve estada de aprendizagem em Roma, nos anos seguintes trabalhou maioritariamente na área de Lisboa e no Alentejo, antes de rumar a Mafra, em 1796, onde interveio demoradamente nas decorações do palácio. A partir de 1782, encontramos-lo envolvido na empreitada decorativa do Palácio do Barão de Quintela (Lisboa) e, mais tarde, precisamente em 1785-86, na da Quinta das Laranjeiras, pertencente à mesma família. Embora utilize temas mitológicos na decoração destes espaços, não temos notícia de que tenha tratado episódios das fábulas de Ovídio. Já anos mais tarde, pintaria no teto da grande Galeria do Palácio de Mafra a *Queda de Faetonte*, precisamente um dos temas das *Metamorfoses* que não encontramos nesta série, por ser narrado após o ponto em que suspendeu o trabalho. Outras hipóteses podem ser consideradas como a de ter estado envolvido num projeto de edição ilustrada da obra (editada entre nós pela primeira vez em 1772). Ou, por exemplo, entender-se a simplificação da técnica de aplicação das aguadas usadas nestes desenhos com a técnica da pintura azulejar. Na verdade, Cyrillo também teve atividade neste domínio.

Como frequentemente acontece, antes de avançarmos para respostas e entendimentos mais alicerçados, é fundamental começar pela recuperação de informações, e pela confrontação com a materialidade das peças. Trabalho laborioso e paciente, porém essencial, que permite ir para lá dos conhecimentos adquiridos. Inegavelmente, os objetos revelam o melhor de si próprios quando são estudados.

with the intention of identifying certain allegorical figures. We may wonder why he used Italian instead of Portuguese, since the drawings were made several years after his return from Italy, but this circumstance is certainly related with the fact that, at that time, Italian was considered to be a cultured language.

What was the place and the purpose of these drawings, in the light of what we currently know about Cyrillo's work? Despite the various writings that he left us, with countless references to his artistic activities, we do not have a clear view and understanding of this phase of his career. Having returned to Portugal in 1777, after a brief period spent studying and learning in Rome, in the following years he worked mostly in the Lisbon area and in the Alentejo, before heading for Mafra, in 1796, where he worked for a long time on the decoration of the palace. From 1782 onwards, we find him involved in the decoration of the Palácio do Barão de Quintela (Lisbon) and later, precisely in 1785-86, we find him working at the Quinta das Laranjeiras, which belonged to the same family. Although he uses mythological themes in the decoration of these buildings, we have no information suggesting that this work involved the depiction of episodes from Ovid's fables. Some years later, he was to paint the Fall of Phaethon on the ceiling of the great Gallery of the Mafra Palace, which is precisely one of the themes from the *Metamorphoses* that is not included in this series, since it was narrated after the point at which he suspended his work. Other hypotheses may be considered, such as the fact that he was working on a project for an illustrated edition of the work (published in Portugal for the first time in 1772). Or, for example, we may consider that the simplification of his technique for the application of the washes used in these drawings was related to the technique employed in the painting of tiles, which he also produced at that time.

As frequently happens, before we begin to propose more firmly based answers and theories regarding these questions, it is essential that we start by gathering together the necessary information and by examining the material composition of the pieces. This is painstaking work that requires great patience, although it is essential since it enables us to move beyond the knowledge that has been acquired so far. There is no denying that objects reveal the best about themselves when they are studied in depth.

FICHA TÉCNICA

TEXTO **TEXT**: Alexandra Gomes Markl

MONTAGEM **INSTALLATION**: Museu Nacional de Arte Antiga

TRADUÇÃO **TRANSLATION**: John Elliott

DESIGN: FBA.

MONTAGEM E RESTAURO DOS DESENHOS **FRAMING AND RESTORATION**:

Agostinho Oliveira