

# ESPLENDOR HOLANDÊS

O «Retrato de Família» de Pieter de Grebber





# ESPLENDOR HOLANDÊS

O «Retrato de Família» de Pieter de Grebber

30 de Junho – 11 de Setembro 2011

**M|C**  
MINISTÉRIO DA CULTURA

**imc**  
INSTITUTO  
DOS MUSEUS  
E DA CONSERVAÇÃO

**mnaa**  
Museu Nacional de Arte Antiga



- 6 UM RETRATO DO ESPLENDOR HOLANDÊS  
Joaquim Oliveira Caetano
- 10 OS ARTISTAS HOLANDESES E ITÁLIA  
NOS SÉCULOS XVI E XVII  
Ger Luijten
- 24 O OLHAR DA CONSERVAÇÃO E RESTAURO  
NA PINTURA «RETRATO DE FAMÍLIA  
NUMA PAISAGEM», DE PIETER DE GREBBER  
Susana Campos e Teresa Serra e Moura
- 38 UMA IMAGEM DO ESPLENDOR HOLANDÊS.  
O «RETRATO DE FAMÍLIA NUMA PAISAGEM»,  
DE PIETER DE GREBBER  
Joaquim Oliveira Caetano
- 71 BIBLIOGRAFIA

UM RETRATO  
DO ESPLENDOR  
HOLANDÊS

Joaquim Oliveira Caetano

**E**M 1935, o Museu Nacional de Arte Antiga comprou a um particular de Lisboa um grande retrato de família assinado por Pieter de Grebber (Harlém, c. 1600-1653), um pintor holandês que se enquadra no chamado «classicismo de Harlém», grupo de artistas muito influenciado pelo gosto italianizado, adepto, na pintura de história e no retrato, das composições claras e cerimoniais, algo afastadas da intimidade de outra, talvez mais característica, pintura holandesa. O *Retrato de Família numa Paisagem* (pp. 40-41) passou a ser, tanto pela sua qualidade, como pelas suas dimensões, uma obra importante na colecção de pintura estrangeira que só seria exposta em Julho de 1947, depois de um complicado e longo processo de restauro que ocorreu em duas fases, entre 1936 e 1940 e entre 1944 e 1946 (trabalho a cargo de Fernando Mardel) e que será analisado neste catálogo. As autoras desse texto, Susana Campos e Teresa Serra e Moura, foram as responsáveis, em 2010-2011, por uma nova e necessária campanha de conservação, da qual decorre, em primeiro lugar, a exposição que se apresenta. Curiosamente, a ocupação da Sala do Tecto Pintado com pequenas exposições temporárias começou (2008-2009) também com uma pintura holandesa, o *Retrato de Titus*, de Rembrandt (1606-1669), um empréstimo do Museu Boijmans Van Beuningen, de Roterdão. Pintores contemporâneos, representam duas sensibilidades quase opostas na pintura holandesa do seu tempo; expressiva, matérica e cheia de contrastes no tratamento da luz, a do grande mestre de Leiden, contida, grave e de suave colorido, a do classicismo de Pieter de Grebber, valores que dá a conhecer numa tábuca de onze regras do pintor que faz editar em 1649 e que se relembram no texto de Ger Luijten.

Juntamos a esta pintura, e à apresentação em suporte digital sobre o seu tratamento, que se revelou curioso nas informações e problemático nas escolhas, duas outras pinturas holandesas, ambas muito mal conhecidas e colocando problemas historiográficos algo intrincados. A primeira pintura é uma versão de outra do pintor holandês Dirck Baburen (1594/5-1624), intitulada *Uma Ofêrenda a Ceres*. Apesar de se encontrar exposta no Paço dos Duques de Bragança, a pintura permanece inédita e desconhecida-se quase tudo sobre ela, excepto que se trata de um depósito do Palácio Nacional da Ajuda. Baburen documenta, como De Grebber, a sedução que desde meados do século XVI a Itália despertou nos artistas holandeses, mas, ao contrário daquele, Baburen, juntamente com David de Haen (1585-1622), Gerrit Van Honthorst e Hendrick Ter Brugghen, é muito directamente influenciado pelo tenebrismo caravagesco. Este importante grupo de pintores holandeses é muito pouco representado nas colecções portuguesas e está completamente ausente do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, embora o museu tenha uma belíssima pintura do primeiro mestre de Baburen, Paulus Moreelse, que assina uma *Salomé Recebendo a Cabeça de S. João Baptista*.

A última pintura é um *Retrato de Homem*, depósito da Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis, onde, contudo, não está habitualmente exposta. Esta obra tem uma complicada história de atribuições. Considerada como um genuíno Van Dyck na colecção Allen, de onde provém, e como tal avaliada foi, no final do século XIX, atribuída a Ferdinand Bol, graças à identificação de um monograma cuja leitura não é de todo fácil. Em 1916, no entanto, a obra veio para tratamento na oficina de Luciano Freire que aparentemente desconhecendo a leitura



feita ao monograma o interpretou como sendo de Jacob Backer (1608/9-1651), interpretação que o Museu Nacional de Soares dos Reis manteve até à data. A apresentação da obra interessou-nos por Backer ser outro expoente de um classicismo de certa forma oposto ao universo de Rembrandt, documentando assim, e melhor, o conjunto de linguagens italianizadas da pintura holandesa. Mas tinha também um interesse acrescido, em virtude do Museu Nacional de Arte Antiga possuir uma obra-prima deste pintor, a *Cortesã*, cuja comparação com esta obra poderia revelar-se importante para o esclarecimento das dúvidas existentes sobre a sua autoria.

Mostram-se, assim, três exemplos dos caminhos da pintura holandesa no grande século da sua cultura. Em poucas gerações a Holanda construiu uma cultura visual que se autonomizou dos modelos flamengos e se tornou alternativa à Itália e aos centros emergentes de Espanha e da Flandres. Os seus mestres e as suas pinturas foram disputados por colecionadores em toda a Europa, logo desde o século XVII, e a diversidade de géneros daí resultante, bem como o sistema de avaliação e cotação das pinturas, ajudou de forma determinante não só ao nascimento do mercado da arte mas à própria consciência moderna do fenómeno artístico. Esta pequena mostra é um contributo para melhor conhecer uma larga história, em grande parte por fazer: a da presença da pintura holandesa em Portugal.

# OS ARTISTAS HOLANDESES E ITÁLIA NOS SÉCULOS XVI E XVII

Ger Luijten\*

\*Historiador de Arte.  
Director da Fondation Custodia, Paris

**F**OI SOBRETUDO a partir da primeira década do século XVI que surgiu, entre os artistas dos Países Baixos, uma grande curiosidade pela arte italiana. Muitos deles viajaram até Itália para observar os vestígios da Antiguidade clássica, a paisagem e, acima de tudo, a arte dos seus ilustres antecessores e contemporâneos (v. Dacos 1995). Um dos primeiros foi Jan Gossaert (c. 1478-1532), para quem o encontro com a arte em Roma teve uma enorme influência (Ainsworth 2010-11). Jan van Scorel (1495-1562), natural dos Países Baixos do Norte, em 1519 passou por Veneza, em direcção a Jerusalém, parando depois em Roma na viagem de regresso. Aqui, por ordem de Adriano VI, o Papa holandês que usou a tiara por pouco tempo, foi incumbido da supervisão das colecções de arte do Vaticano. De volta a Utreque, onde residia, tornou-se o grande propagandista do Renascimento italiano nos Países Baixos (Faries 1986). Não é sem razão que o biógrafo Karel van Mander lhe chamou, em 1604, «o lanterneiro e calceteiro» da arte neerlandesa. Teve uma grande influência sobre o seu pupilo Maarten van Heemskerck (1498-1574), que também esteve em Itália, e contribuiu para a divulgação dos modelos e ideias do Renascimento (v. Veldman 1977 e Grosshans 1980).

Perante a *Santa Maria Madalena* de Jan van Scorel, que data de cerca de 1530, percebemos imediatamente quais as consequências da sua estada em Itália (fig. 1). Eis alguém que cresceu na Holanda, dentro de uma linguagem pictórica tardo-medieval, que depois observou a arte de Giorgione e do jovem Ticiano, bem como as pinturas de Rafael e Giulio Romano. Enquanto nesta obra se vislumbra a influência veneziana, noutras dialogará com Michelangelo e Polidoro da Caravaggio (v. Faries 1986, n.º 63 e Faries *et al* 2011).



Figura 1  
Jan van Scorel,  
*Santa Maria Madalena*,  
c. 1530. Óleo sobre  
madeira, 67 x 76,5 cm.  
Amsterdão,  
Rijksmuseum,  
inv. SK-A-372

Em Jan van Scorel, são principalmente as figuras, as posturas e as composições que denotam um traço italiano, embora as paisagens nos planos de fundo mostrem, igualmente, um profundo conhecimento da natureza do Veneto e da Campagna. As gerações posteriores que viajaram para Sul dedicaram-se sobretudo à representação da paisagem – Hieronymus Cock (1510-1570), os irmãos Matthijs Bril (1550-1583) e Paul Bril (1553/54-1626), entre muitos outros (v. Dacos 1995). Foram até pintores do Norte que abriram os olhos aos italianos para o carácter pitoresco das ruínas, para o que as séries de gravuras de Hieronymus Cock,



publicadas em Antuérpia em inícios da década de 1550, foram um instrumento fundamental (fig. 2). Pouco depois de terem sido publicadas, foram copiadas e utilizadas por gravadores italianos, entre eles Paolo Veronese, que delas se serviu para os panos de fundo dos seus frescos na Villa Maser (Riggs 1977).

A atenção dos chamados «italianizantes» dirigia-se especificamente para a luz característica do Sul e para a paisagem. Cornelis van Poelenburch (1594/95-1667) (v. Sluijter-Seijffert 1984 e Chong 1987) e Bartholomeus Breenberg (1598/1600-1657), que em Roma manteve contactos intensos com Claude Lorrain

Figura 2  
Hieronymus Cock,  
*Ruinarum Palatii  
Maioris, cum contiguo  
septizonio prospectus 2*,  
1550. Água-forte,  
20,6 x 27,7 cm.  
Amsterdão,  
Rijksmuseum,  
Rijksprentenkabinet,  
inv. RP-P-1882-A-6447



Figura 3  
Bartholomeus  
Breenbergh,  
*No Jardim do Castelo  
de Bomarzo*, 1625.  
Pena e tinta castanha,  
40,7 x 56,5 cm.  
Paris, Fondation  
Custodia, coleção  
Frits Lugt, inv. 4478

(v. Roethlisberger 1969 e 1981), contribuíram decisivamente para a representação do real e do imaginário idealizado da paisagem italiana (v. Schatborn 2001) (fig. 3).

A vasta disponibilidade de gravuras italianas nos Países Baixos significou também o conhecimento, à distância, do que lá se passava. Gravuras a partir de obras de grandes mestres italianos eram avidamente colecionadas por artistas neerlandeses, entre os quais o próprio Rembrandt (1606-1669) que, uma vez interrogado por que razão não sentia o desejo de viajar até Itália para aí se inteirar dos desenvolvimentos artísticos, terá respondido que «a arte italiana vinha ter com





ele»; por outras palavras, que esta podia também ser observada no meio onde vivia. Efectivamente, muitas das pinturas mais importantes de Rafael e Ticiano eram, na altura, leiloadas em Amsterdão, e Rembrandt preocupava-se fervorosamente em juntar uma colecção de gravuras de todos os grandes mestres, para que pudesse privar constantemente com a sua arte. Nas suas águas-fortes e pinturas eram frequentes as alusões a estas fontes: gravuras de (e a partir de) Carracci, Rafael e Barocci, bem como obras de gravadores como Antonio Tempesta, generosamente representados na sua colecção e que podemos reconstruir graças ao

Figura 4  
Annibale Carracci,  
*Júpiter e Antíope*, 1592.  
Água-forte,  
15,1 x 22,4 cm.  
Amsterdão,  
Rijksmuseum,  
Rijksprentenkabinet,  
inv. RP-P-OB-35.783



Figura 5  
Rembrandt, *Júpiter  
e Antíope*, 1659.  
Água-forte,  
13,8 x 20,5 cm.  
Amsterdão,  
Rijksmuseum,  
Rijksprentenkabinet,  
inv. RP-P-OB-435

inventário dos seus bens feito em 1656 (Luijten 2000). Um bom exemplo da maneira como Rembrandt dialogava com os grandes mestres italianos é a sua incomparável água-forte *Júpiter e Antíope*, de 1659 (fig. 5). O ponto de partida evidente foi uma gravura de Annibale Carracci onde, tal como em Rembrandt, um sátiro espreita cobiçosamente uma mulher nua que dorme sobre um monte de almofadas (fig. 4). No repertório renascentista de Carracci, a representação do Amor com arco e flecha era um elemento lógico, ao passo que Rembrandt, mais realista, não precisava do deus do amor para mostrar que tipo de



prazer era aqui evocado. Embora o momento representado em ambas as gravuras seja o mesmo, as figuras têm uma forma diferente. Tudo parece indicar que Rembrandt tenha contratado um modelo que posou nu, em posição reclinada. Não se conhece nenhum desenho preparatório, mas foram conservados alguns estudos semelhantes. A representação do sono é tão convincente – a boca entreaberta, o braço esquerdo completamente relaxado – que somos levados a pensar que a modelo estaria profundamente adormecida quando Rembrandt a retratou. Os amadores e especialistas de gravuras terão certamente reconhecido a semelhança com a água-forte de Carracci, especialmente pela utilização da técnica do tracejado aberto que sugere uma prática característica dos discípulos de Carracci da Escola Bolonhesa. As manchas de luz deixadas em reserva, no ombro do sátiro que espreita e no corpo da mulher, por exemplo, são outro elemento que se pode encontrar em Carracci. Mas Rembrandt queria jogar este jogo artístico de referências com total abertura, pretendendo justamente frisar o sentido de afinidade. Assim, é significativo que, em 1731, a água-forte de Rembrandt seja convenientemente descrita como «Ninfa e Sátiro, gravados à italiana» (Luijten 2000: 24-5 e Hinterding, Luijten e Royalton-Kisch 2000: 361-4).

Ao mesmo tempo, vários precursores directos, bem como artistas contemporâneos de Rembrandt, viajavam para Sul – Hendrick Goltzius (1590-91) (Luijten 2003-4), o seu enteado Jacob Matham (1593-97), Peter Paul Rubens (1600-08) (Jaffé 1977), Antoon van Dyck (1621-27) (Barnes 2004) – com consequências significativas para o seu trabalho e para a história da arte. O mesmo faziam os «caravagistas»: Hendrick ter Brugghen (c. 1608-14) (Nicholson 1958 e Blankert, Slatkes *et al.* 1986-7), Dirck van Baburen



Figura 6  
Hendrick Goltzius,  
*Lot e suas filhas*, 1616.  
Óleo sobre tela,  
140 x 204 cm.  
Amsterdão,  
Rijksmuseum,  
inv. SK-A-4866

(c. 1615-22) (Slaktes 1965) e Gerard van Honthorst (1613-20) (Judson e Ekkart 1999). As suas telas povoadas de enormes figuras e o intenso claro-escuro tiveram impacto sobre os artistas em Itália e nos Países Baixos, e mesmo sobre o próprio Rembrandt, que não pode ser subestimado (Bull *et al.* 2006).

No século XVII, a influência italiana na pintura holandesa está sempre relacionada ou com o «caravagismo», ou com o classicismo introduzido por Hendrick Goltzius (1558-1617) (Blankert *et al.* 1999-2000). Ele foi o grande motor do desenvolvimento das artes em Harlém, com a extraordinária produção de gravuras,

desenhos e impressionantes pinturas (fig. 6) que criou numa idade já avançada (Nichols 2003-4). Pieter de Grebber foi seu discípulo (Thiel-Stroman 2006). Existem várias pinturas com representações bíblicas e alegóricas em que De Grebber continua o classicismo de Goltzius. Ainda que, nos seus retratos, esta influência seja menos directa, a monumental peça familiar, de Lisboa, insere-se perfeitamente, pela sua concepção, na tradição classicista (Bull *et al.* 2006: 116-43). Encontramo-nos, aqui, muito longe das pinturas executadas para uma pequena sala de uma casa. Trata-se, na verdade, de uma peça mais adaptável a um ambiente de tipo *palazzo*, próxima de outras composições históricas que foram repetidamente encomendadas ao pintor. De Grebber teve, por sua vez, discípulos e, para sua instrução, mandou imprimir uma magnífica folha com regras, datada de 1649. Apenas um exemplar que se encontra no Arquivo Municipal de Harlém foi conservado (Van Thiel 1965). Devido à sua preocupação com a pintura histórica e às sugestões no âmbito da composição e da narrativa, pode dizer-se que se trata de um resumo da teoria da arte de orientação classicista. Uma vez que o texto foi muito pouco notado na história de arte, as regras são aqui transcritas em paráfrase:

## REGRAS

*Que um bom pintor e desenhador deve respeitar e seguir;*

*Compiladas para discípulos aplicados por Mestre Pieter Fransz. De Grebber*

*I. É muito importante saber onde ficará pendurada a pintura que se vai pintar; por causa da luz e da altura do espaço, a fim de compreender a que distância será contemplada e onde deve ficar o horizonte. Obviamente, qualquer artista deve ter um domínio profundo das leis da perspectiva.*

II. *É necessário ler bem a história (especialmente quando se tratar de histórias bíblicas ou eventos históricos) a fim de a representar da forma mais genuína e fiel possível.*

III. *O elemento mais importante da história deve sobressair e constituir a parte mais bela da pintura.*

IV. *Deve evitar-se que as personagens apareçam alinhadas no campo da imagem e que tenham todas a mesma altura. Para o efeito podem esboçar-se figuras, animais, crianças ou mulheres, que podem ser inseridas entre as personagens principais.*

V. *É preciso assegurar (quando a história assim o exigir) que haja uma evidente acção central para enriquecer a obra e, quando for necessário representar dois momentos principais, deve assegurar-se que haja um ponto central que receba a maior atenção.*

VI. *Deve assegurar-se que a iluminação da pintura forme uma unidade, e evitar que apareçam aqui e ali efeitos luminosos que, vistos à distância, parecem manchas. A pintura deve mostrar um trabalho de luz que unifique o todo. Esta é uma das regras mais importantes.*

VII. *Deve também evitar-se que as figuras apareçam individualmente, isto é, separadas umas das outras; devem ser aproximadas, de modo a que ganhem vida umas pelas outras. E, caso a história tenha apenas uma figura principal, a composição deve ser ligada pelos elementos auxiliares.*

VIII. *Deve evitar-se que as figuras se confundam ou sejam trocadas. Deve ficar claro a quem pertence um braço, uma perna ou um par de mãos.*

IX. *Figuras cuja metade saia da moldura são inestéticas e devem ser evitadas, assim como figuras do primeiro plano cuja metade entre na imagem do lado inferior. A não ser que seja necessário para um «Ecce Homo» ou um outro tema onde a cena principal é representada num plano elevado. Nestes casos, as figuras do primeiro plano podem ser meio-cortadas.*

X. *Deve também prestar-se atenção à expressão das figuras, de modo a que cada uma tenha o efeito adequado e que um soldado não tenha a expressão de um monge e uma postura muito púdica ao mesmo tempo que um monge mostre a bravura de um soldado. Cada figura deve ter o seu carácter próprio, adequado ao seu significado mais notável na história.*

XI. *Consoante a distância que têm do observador, as figuras devem ressaltar de forma intensa ou ténue, quer dizer que os seus pormenores assim como a vivacidade das suas cores devem ser maiores ou menores na medida em que se encontrem mais perto ou mais distantes.*

É de notar que as regras se referem apenas à pintura histórica, o único género relevante para a arte classicista. Nem uma palavra sobre naturezas-mortas ou retratos, sobre paisagens ou pinturas de género. Um ano antes, Pieter de Grebber executou, por encomenda de Amália van Solms, viúva do governador Frederik Hendrik, uma pintura colossal para o palácio Huis ten Bosch, em Haia (fig. 7). Vários artistas de renome estiveram envolvidos neste vasto programa decorativo. Alguns deles, como por exemplo Gerard van Honthorst, tinham visitado Itália e sabiam já deste tipo de encomendas, em que as representações eram dominadas por figuras clássicas sugerindo nada menos do que uma marcha triunfal da Antiguidade. Outros, porém, que conheciam os protótipos italianos apenas de gravuras, de cópias desenhadas chegadas à Holanda ou de ouvir dizer por imaginativos relatos e evocações, conseguiram ainda assim passar para a tela, com convicção, os temas que lhes eram pedidos. Este foi, sem dúvida, o caso de Pieter de Grebber, que soube seguir com perfeição as regras acima apresentadas, certamente fazendo eco do que, como jovem discípulo, aprendeu com Hendrick Goltzius.

Figura 7  
Pieter de Grebber,  
*Marcha Triunfal com  
Porta-Estandartes  
e Despojos*, 1648.  
Óleo sobre tela,  
376 x 203 cm.  
Haia, Koninklijk  
Paleis Huis ten Bosch



O OLHAR DA CONSERVAÇÃO  
E RESTAURO NA PINTURA  
«RETRATO DE FAMÍLIA  
NUMA PAISAGEM»,  
DE PIETER DE GREBBER

Susana Campos e Teresa Serra e Moura



**N**O MOMENTO em que se inicia a concepção material de uma pintura, também se inicia o seu processo de envelhecimento. É inevitável a alteração e deterioração como resultado da instabilidade inerente e/ou de causas acidentais que afectam negativamente a pintura. O envelhecimento natural é intrínseco aos materiais que constituem a pintura.

Em 2008, durante o processo de reorganização das salas de exposição da pintura europeia do Museu Nacional de Arte Antiga, a pintura *Retrato de Família numa Paisagem*, de Pieter de Grebber, foi retirada do percurso expositivo devido ao seu estado de conservação.

Após uma observação sumária constatou-se que a pintura apresentava um acentuado empeno do conjunto pintura/grade/moldura, um pequeno rasgão no quadrante inferior esquerdo, retoques alterados e verniz escurecido. Dada a dimensão da obra, era evidente que a intervenção de conservação e restauro iria ser complexa e teria que ser cuidadosamente planeada.

O empeno observado, que deformou a esquadria da moldura, tinha origem nas tensões exercidas na sua estrutura frágil, que não era suficiente para sustentar o peso da pintura. Apesar de se tratar de uma pintura sobre tela, as intervenções anteriores tinham-lhe aumentado consideravelmente o peso original.

A pintura ficou, então, ao cuidado do departamento de conservação e restauro do MNAA a aguardar as intervenções necessárias, que teriam inevitavelmente de incidir no tratamento do suporte, camada cromática da pintura e moldura.

Apesar de não existirem informações relativas a datas ou locais de intervenções anteriores à incorporação da pintura no MNAA, em 1935, estas são evidentes.

Após essa data, existe um processo de restauro (Mardel 1935-1936) da pintura realizado na Oficina de Restauro do museu. Neste processo constam duas fichas: uma assente no modelo criado pela UNESCO e a outra concebida pelo Dr. João Couto (Guerreiro 1960). Possuem registos com duas datas de entrada para tratamento, a primeira em Abril de 1936 com saída em Agosto de 1938/40 (?) e a segunda entrada em Março de 1944 e sem data de saída. Uma das fichas desse processo é assinada pelo pintor e restaurador Fernando Mardel, na época responsável pela oficina de restauro. A razão destas diferentes datas não é, à partida, compreensível, podendo corresponder não a dois tratamentos distintos mas apenas a um processo que se arrastou no tempo e que terá sido interrompido por outros trabalhos que se intercalaram.

Efectivamente, no Boletim do MNAA correspondente ao ano de 1947 (publicação de 1949), existe notícia de o *Grupo de Família* (actual *Retrato de Família numa Paisagem*) de Pieter de Grebber ser mostrado pela primeira vez ao público a 19 de Julho, fazendo parte das primeiras galerias de pintura de escolas estrangeiras, mestres flamengos e holandeses dos finais do século XVI, séculos XVII e XVIII.

#### ESTRUTURA MATERIAL DA PINTURA

A tela onde se executa a pintura, o suporte principal, é geralmente esticada num bastidor de madeira, a grade, denominada suporte secundário. Por vezes, a grade tem a particularidade de possuir os cantos móveis, o que permite ajustar a tensão do suporte principal. Através do batimento de cavilhas ou esticadores a grade distende, aumentando a tensão do suporte da pintura.

Após a observação da pintura à lupa binocular concluiu-se que tem a seguinte sequência de camadas ou estratigrafia (fig. 8):

– camada de verniz que, para além de função protectora, tem também função estética porque atribui maior saturação às cores;

– camada cromática constituída pela sobreposição de pigmentos aglutinados em óleo, com número e espessura variável, que constituem a pintura propriamente dita;

– camada de preparação, de cor amarelada, cuja principal função é uniformizar a superfície e torná-la menos absorvente, ao isolar as fibras têxteis. Em suma, prepara o suporte para receber as camadas de policromia;

– suporte de tecelagem em ponto de tafetá com a densidade de 18 fios por  $\text{cm}^2$ . Este ponto de tecelagem simples com superfície uniforme consiste na repetição de dois fios e duas passagens, alternando os fios pares e ímpares em cada passagem, por cima e por baixo da trama. O suporte é constituído por dois panos (telas) unidos verticalmente por uma costura, solução que permite obter uma maior dimensão, pois a largura das peças de tecido é limitada à largura do tear. A costura efectuada é designada como «costura com as margens separadas» (fig. 9) e consiste na sobreposição de duas peças com as ourelas dobradas para dentro. Pelo verso é visível o ponto cheio utilizado nesta

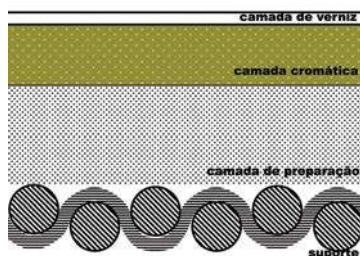


Figura 8  
Estratigrafia de uma pintura sobre tela



Figura 9  
Pormenor da «costura com as margens separadas», onde se observa a sobreposição de duas peças com as ourelas dobradas para dentro

costura. Este tipo de costura, bastante vulgar em pinturas sobre tela, revela-se muito resistente pelo facto de a união ser feita-ourela com ourela, o que protege o tecido contra o esgarçamento.

## O ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA PINTURA E INTERVENÇÕES ANTERIORES

Apesar de se desconhecer o historial completo de conservação e restauro desta pintura, apercebemo-nos rapidamente que à obra original foram acrescentados elementos distintos, tanto ao nível do suporte como da camada cromática.

O SUPORTE DE TELA é o mais vulnerável. Facilmente se deforma com o mínimo impacto e é muito sensível às variações de humidade. Com a idade, o tecido/tela torna-se mais frágil, pois as fibras perdem flexibilidade e em casos extremos podem mesmo desagregar-se.

Para resolver problemas de deformações e rasgões, o tratamento generalizado consistia na entretelagem, ou seja, a adesão de uma nova tela à tela original, previamente removida da sua grade (Villarquide 2004). Este processo renova a tela original, que fica planificada e com boa tensão, corrigindo deformações e lacunas de suporte. Se eventualmente a tela ficasse novamente deformada ou com rasgões fazer-se-ia uma nova entretelagem (reentelagem).

O processo de entretelagem de pinturas é bastante antigo. Executado sem grande rigor ou preocupação era um procedimento automático e rotineiro, fosse ou não necessário.

O suporte da pintura de De Grebber não é excepção a esta regra. Apresenta restauros anteriores consideráveis, uma vez que revela duas telas de entretelagem e vários reforços.

A tela que serve de suporte à pintura foi reforçada com uma outra tela – primeira entretelagem. Esta é constituída por

dois panos unidos por uma costura topo a topo, no sentido horizontal, a ponto cheio, aproximadamente ao centro da pintura. As costuras da tela original e da primeira entretelagem, perpendiculares entre si, formam no verso do suporte quatro áreas distintas de igual dimensão, duas a duas.

A esta entretelagem foi sobreposta outra – segunda entretelagem (reentelagem) – constituída por quatro telas sem costura de união. As uniões das quatro telas, correspondentes às duas costuras perpendiculares, têm um reforço de tela nas zonas de costura: uma contínua sobre a costura da primeira entretelagem (horizontal – assinalado a cor azul na fig. 10) e duas no sentido da costura da tela original (vertical – assinalado a cor verde na fig. 10). Na sequência da colocação das telas (fig. 11) estas diminuem em densidade (número de fios por  $\text{cm}^2$ ) e aumentam em espessura.

A CAMADA CROMÁTICA apresentava um verniz escuro e alterado. Distinguíam-se diferentes tipos de retoques: uns com o objectivo de serem correctivos e outros com o intuito de actualizar/renovar a pintura segundo o gosto vigente.

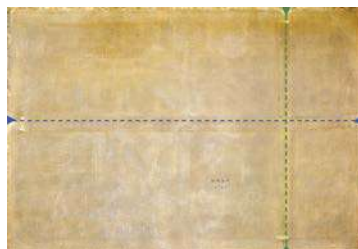


Figura 10  
Aspecto geral do verso da pintura com todos os reforços

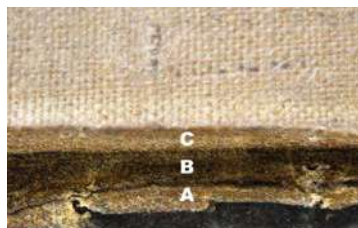


Figura 11  
Pormenor da sobreposição das telas:  
A – tela original;  
B – tela da primeira entretelagem;  
C – tela da segunda entretelagem

## TRATAMENTO EFECTUADO

No que se refere ao SUPORTE, o objectivo foi torná-lo mais leve, uniforme e flexível, optando-se pela remoção de alguns materiais que tinham sido aplicados em intervenções anteriores, por se considerarem desmesurados e prejudiciais (Villarquide 2005).

As tiras de tela que teriam inicialmente a intenção de reforçar as costuras estavam a deformar o suporte, devido ao facto da sua adesão localizada estimular pressões pontuais nas fibras. A sua remoção revelou-se extremamente simples, uma vez que o poder adesivo da cera-resina (cera de abelha e resina damar) apresentava um acentuado enfraquecimento.

Seguidamente, procedeu-se à remoção das quatro telas da segunda reentelagem, visto que o adesivo apresentava igualmente as propriedades alteradas e também por se ter considerado que esta não possuía qualquer função estrutural ou mecânica.

Em resumo, removeram-se os restauros/acrescentos do suporte correspondentes à última intervenção, efectuados posteriormente à entrada da pintura no museu.

No processo do restauro (Mardel 1935-1936) é referido que a pintura tinha estado dobrada para trás, na zona do pano mais estreito, do lado esquerdo, mas não se encontraram provas dessa afirmação. Quando a pintura foi integrada na colecção do museu já possuía as dimensões actuais e a marca vertical, considerada a zona de dobra, corresponde concretamente à costura original da pintura.

A primeira entretelagem não foi removida, pois apresentava um bom estado de conservação e assegurava a estrutura física da tela original, fragilizada por cinco rasgões antigos (fig. 12).

O adesivo usado na primeira entretelagem foi a cola de farinha (*pasta*); posteriormente, na reentelagem, aplicou-se como

adesivo a mistura cera-resina que perpassou todas as fibras das telas (fig. 13).

Grande parte do excesso de adesivo, que permanecia e acrescentava um peso significativo à pintura, foi removido por via mecânica e aquele que permaneceu foi reactivado através de calor e pressão.

Quanto ao empeno da grade e por esta não possuir estrutura física e funcional adequada, optou-se pela sua substituição. A nova grade, móvel, foi construída em madeira de casquinha, com duas cruzetas centrais. Para se poder esticar novamente a pintura na grade (engradar) foi necessário realizar bandas de tensão, com tela de linho, a toda a volta da pintura (fig. 14).

A moldura foi desempenada e reforçada estruturalmente pela parte de trás, de modo a poder suportar firmemente o conjunto pintura/grade.

No tratamento da CAMADA CROMÁTICA da pintura *Retrato de Família numa Paisagem*, a intenção inicial foi devolver-lhe melhor leitura dos valores cromáticos.

A limpeza de uma pintura é normalmente definida como a remoção da sujidade, camadas de vernizes e retoques alterados. Antes de se iniciar esta etapa fez-se um balanço das suas vantagens



Figura 12  
Mapeamento dos antigos rasgões



Figura 13  
Pormenor de uma pequena lacuna da camada cromática, onde são visíveis as fibras do suporte, impregnadas com cera-resina, assinalada com uma seta verde. (ampliação 62x)



Figura 14  
Aspecto geral do verso da pintura depois de engradada

e desvantagens, colocando-se várias questões, nomeadamente se a camada de pintura está de facto demasiado deteriorada, se será melhor preservar o restauro do passado ou se é preferível fazer um outro restauro.

Os vernizes oxidados têm tonalidades amarelas e acastanhadas que alteram esteticamente as pinturas, tornando as cores mais quentes e menos contrastantes, diminuindo a noção de profundidade e dissimulando pormenores. Devido à complexidade da limpeza da pintura *Retrato de Família numa Paisagem*, esta foi executada em várias fases.

A primeira fase da limpeza consistiu na remoção da sujidade de superfície. Este procedimento, apesar de simples, proporcionou uma mudança nas cores tornando-as mais próximas da cor original.

Posteriormente, foi removida uma camada de verniz com uma tonalidade dourada, que pode corresponder às descrições das técnicas de beneficiação de pintura, praticadas no passado. A aplicação do verniz corado tinha como finalidade proporcionar à pintura uma certa «patine dourada do tempo» (Cruz 2007) e dissimular danos e tratamentos antigos (fig. 15 e 16).

Subjacente a esta camada de verniz corado removida, subsistia sujidade (pingos de tinta branca e excrementos de mosca) e mais uma camada de verniz. Esta sequência dava indícios de que a pintura teria sido novamente envernizada numa fase temporal distinta. Esta última camada de verniz sobreposta à camada cromática foi removida através de um processo muito delicado, porque estando em contacto com a camada cromática foi necessário um solvente capaz de dissolver o verniz e não a pintura original (Wolbers 2000).



Nesta pintura observa-se o efeito do uso de solventes muito agressivos, que deixavam as pinturas finas e desgastadas. Podemos constatar que algumas zonas sofreram desgaste, deixando, por vezes, a preparação amarelada à vista. Outra prova da agressividade dos produtos utilizados na limpeza é a marca de escorrências que danificaram a camada cromática, aclarando-a localmente (Cruz 2010).

Todo o processo de remoção dos vernizes foi acompanhado por um constante exame da superfície sob radiação ultravioleta e através da fotografia de infravermelhos, garantindo uma maior segurança durante o processo de modo a que a camada de pintura não fosse afectada.

O processo de limpeza não ficou concluído com a remoção do verniz, visto que a pintura tinha várias intervenções anteriores, imperceptíveis numa primeira observação, mas que foram sobrevivendo à medida que os vernizes amarelados se iam deixando a descoberto.

Na pintura distinguiam-se dois tipos de retoque: os que escondiam os danos e perdas do passado (retoque) e/ou os que tinham a intenção de alterar a composição (repintes), muitas vezes cobrindo áreas de pintura perfeitamente preservada. Foi necessário



Figura 15  
Pormenor da pintura antes do tratamento de limpeza

Figura 16  
Pormenor da pintura depois da remoção da camada de verniz corado, na zona de um dos rasgões, onde ficou mais visível o tratamento anterior



Figura 17  
Pormenor da pintura onde  
são evidentes as diferenças  
de técnica de execução



Figura 18  
Pormenor da pintura durante  
a remoção do verniz que tornou  
visível o original

distinguir o original do não original e chegar a uma decisão de remover todo o retoque e/ou parte dele, conforme o caso. Esta remoção foi efectuada com o uso de um solvente diferente do utilizado para a remoção do verniz. Este permitiu remover de forma delicada e cuidadosa os retoques antigos que cobriam partes da pintura original e em bom estado de conservação, nomeadamente nas áreas de rasgões antigos.

Atrás da cabeça do menino que segura a lebre e sob a mão do principal personagem masculino existia uma zona da vegetação que apresentava uma técnica de execução distinta: a camada cromática era empastada e sem a rede de estalado de envelhecimento (fig. 17).

Durante a remoção do verniz, as diferenças de técnica começaram a evidenciar-se (fig. 18) através da existência de pinceladas sobrepostas livremente e com cores variadas que anunciavam uma alteração da pintura original.

No processo de restauro da Oficina de Restauro do MNAA, existe a seguinte nota: «A pintura foi toda remexida. Fizeram uma limpeza por dissolução das camadas, que, felizmente, não atingiu muito as figuras. Nas lacunas resultantes do estrago na primitiva pintura, fizeram enchimentos e repintes. Provavelmente num dos



*antigos tratamentos pintaram duas cabeças de cavalo detrás da cabeça do menino que segura a lebre e sob a mão do principal personagem masculino. Destas cabeças, mal pintadas, apenas existiam vestígios conforme se pode ver em fotografias antigas, que provavelmente, existem» (Mardel 1936-1937).*

Na sequência das informações fotográfica (fig. 19) e escrita, procedeu-se a uma sondagem na zona em questão, tendo surgido vestígios de camada cromática de tons castanhos que indicavam a possível existência dos cavalos. Efectuou-se, então, o levantamento do repinte.

O que apareceu subjacente ficou muito aquém do registado na fotografia do anterior restauro, aparecendo apenas vestígios da representação dos cavalos. Por outro lado, os contornos da nuca e do rosto do menino, que se encontravam ligeiramente encobertos por este repinte, adquiriram maior definição (fig. 18).

Figura 19  
Fotografia existente no processo de restauro antigo, onde são visíveis as cabeças dos cavalos



Figuras 20, 21 e 22  
Pormenores da pintura depois  
da remoção dos vernizes e do  
retoque alterado; com massa  
de preenchimento e depois  
da integração cromática

Posteriormente à limpeza (fig. 20), fez-se a integração cromática nas zonas das lacunas. Esta integração foi limitada à zona de preenchimento (fig. 21) e não ao original.

Normalmente é feita uma tentativa de reconstruir, tanto quanto possível, a composição em falta, dando continuidade ao desenho e às cores (fig. 22).

O preenchimento da composição em falta, próxima do menino que segura a lebre, limitou-se à uniformização do tom nas zonas de desgaste através da aplicação de velaturas, pois não existiam informações nem vestígios de camada cromática original suficientes para a reconstrução, conforme a fig. 19.

A existência de restauros anteriores numa obra implica sempre uma apreciação crítica e levanta questões que conduzem à problemática do «des-restauro». A eliminação de técnicas ou materiais do passado, com o intuito de restituir a obra ao seu estado original deve ser uma atitude ponderada. Apenas se justifica desde que não se eliminem testemunhos históricos importantes e não se prejudique o carácter estético e material da obra.



Figura 23  
Antes da intervenção de  
conservação e restauro



Figura 24  
Depois da intervenção de  
conservação e restauro

Pieter de Grebber,  
*Retrato de Família numa  
Paisagem*, século XVII.  
Óleo sobre tela,  
204,5 x 291,5 cm.  
Museu Nacional  
de Arte Antiga,  
inv. 1742 Pint

A prioridade principal na conservação e restauro é o respeito pela obra e pela sua materialidade intrínseca. A finalidade é atingir a estabilidade material e estrutural da obra, recorrendo a materiais compatíveis com os originais, reversíveis, e tendo como base o princípio da intervenção mínima.

UMA IMAGEM  
DO ESPLENDOR HOLANDÊS.  
O «RETRATO DE FAMÍLIA  
NUMA PAISAGEM»,  
DE PIETER DE GREBBER

Joaquim Oliveira Caetano

## A AQUISIÇÃO DA PINTURA

No ofício que em 4 de Junho de 1935 enviou ao Director-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, o primeiro director do Museu Nacional de Arte Antiga, José de Figueiredo, alargava-se em considerações optimistas sobre o momento que o museu vivia sob o governo do Estado Novo, e escrevia: «Graças a Sua Excelência o Senhor Presidente do Conselho, a situação do Museu Nacional de Arte Antiga, pelo que respeita a material deixou de ser angustiosa como era até há pouco. E o aumento dado também por Sua Excelência, no orçamento de 1934-1935, à verba para aquisição de obras de arte, elevada, pelo Senhor Doutor Oliveira Salazar, a 120.000\$00 escudos, melhorou igualmente a situação do museu neste ponto. Com a sua clara visão, o Senhor Presidente do Conselho reconheceu porém logo, como não podia deixar de ser, que a verba assim aumentada não comportava senão a possibilidade de aquisições correntes e de custo muito relativo, visto uma única obra de arte antiga, mesmo sem ser excepcional, atingir o mais das vezes valor monetário superior a essa importância». Segue-se uma descrição dos valores de algumas das principais obras do museu, e continua: «Assim o Senhor Presidente do Conselho informou o signatário, quando tivemos a honra de trocar impressões sobre o assunto com Sua Excelência, de que sempre que se impusesse a aquisição de obras de arte de maior preço e este fosse vantajoso e não ultrapassasse certos limites, não teria dúvidas em abrir créditos especiais para este fim. Procedem igualmente desta forma, com os seus primeiros museus, os governos de todas as outras nações cultas...» (Arquivo do MNAA, Museus Nacionais de Arte Antiga. Museu das Janelas Verdes. Cópias de Correspondência remetida. Janeiro a Dezembro de 1935. Nº 10 e nº 69. Processo 16).









O intróito servia para propor uma série de aquisições que, em boa verdade, somavam mais do dobro da verba disponível. Numa paz social e económica, em vésperas da Guerra, e antes de se iniciarem os grandes projectos comemorativos do duplo centenário de 1940 e de grandes obras de transformação nos edifícios do Museu Nacional de Arte Antiga, que se prolongariam até finais dessa década, a verba colocada à disposição do museu para aquisição de obras de arte aparecia, e aparece aos olhos de hoje, como vultosa e extraordinária. Só na pintura, nesse ano comprou-se o retrato do Conde de Farrobo, de Sequeira, a grande tela do *Terramoto de Lisboa* de João Glama Storble, que desde o século XIX a Academia de Belas-Artes tentava adquirir, para além de três pinturas estrangeiras, a mais importante das quais veio a revelar-se o *Retrato de Família numa Paisagem*, de Pieter de Grebber (pp. 40-41).

Referida no citado ofício como «Grupo de Família ao Ar Livre, obra do pintor holandês do século XVII, Peter de Grebber», a obra é proposta à aquisição por 70 contos de réis, e descrita como «tela de grandes dimensões e de um dos mestres bem representativos da escola de Harlém», considerando-se que «esta pintura vem preencher uma lacuna do museu e alcançaria sem dúvida nos mercados estrangeiros um mais alto preço». Ainda assim, em nova carta de 28 de Junho ao Director-Geral, José de Figueiredo informava ter conseguido baixar os preços de algumas pinturas cuja aquisição propunha, entre as quais a de Grebber cujo valor diminuira para 65 contos. Em 4 de Outubro de 1935, pelo decreto 25 900, publicado no Diário do Governo, 2ª série, nº 231, a despesa era autorizada. E, em Novembro de 1935, a ordem de pagamento nº 18479 do MNAA executa a despesa, pagando a Eduardo Pimentel Maldonado de Pellen, morador em Lisboa, na Rua Saraiva Carvalho, nº 242,

«uma pintura em tela, obra do pintor holandês do século XVII Peter Grebber da Escola de Harlém, representando “Grupo de Família ao ar livre” pela quantia de 64.886\$00».

Como podemos ver no anterior artigo deste catálogo, a obra deveria ter consideráveis problemas de conservação pois entrou imediatamente para restauro que se veio a revelar prolongado e difícil e que apenas terminou em 1944 (BMNAA 1946). Só em 1947, já depois de remodelado o piso do Palácio dos Condes de Alvor para colocação da pintura estrangeira, a obra de Pieter de Grebber estaria exposta. Uma pequena notícia no Boletim do museu (BMNAA 1949) dá conta da colocação da pintura numa das novas salas abertas em 19 de Julho de 1947 e João Couto refere-a expressamente num importante texto: «Neste velho palácio de antes do terramoto, já a exposição se iniciara com a abertura em 19 de Julho do ano passado das três salas, nas quais se colocaram as obras dos mestres flamengos e holandeses dos séculos XVII e XVIII, e entre elas a grande tela que os visitantes não conheciam – “Grupo de Família” de Peter de Greeber (sic.)» (Couto 1950). A parte do museu que constituía o Palácio dos Condes de Alvor passou por uma completa remodelação entre 1942 e 1945, tendo então sido começadas as obras de instalação das colecções. Data da mesma empreitada a instalação, em 1946, em edifício próprio iniciado em 1938 junto do museu, da Oficina de Conservação e Restauro, que só então saiu das velhas instalações do convento de S. Francisco da Cidade. No entanto, não temos a certeza que a colocação da pintura *Retrato de Família numa Paisagem*, em 1947, tenha sido definitiva. De facto, não há dela qualquer menção na primeira edição do Roteiro do museu (MNA 1949); só na segunda, de 1950, aparece descrita na sala I das Salas de Pintura das Escolas Estrangeiras (MNA 1950).

Infelizmente não se indagou junto do proprietário sobre a origem da pintura, ou, se tal foi feito, não deixou rasto na documentação do museu anexa à peça. Por isso, não existe qualquer certeza sobre a proveniência remota desta pintura, nem memória familiar sobre a sua chegada à posse de quem a vendeu ao museu. Uma descendente chamou-nos a atenção para uma grande colecção de um seu tio, Guilherme Possolo, aliás conhecido negociante lisboeta de arte, que teve uma decisiva influência na constituição de algumas colecções importantes do século XX, nomeadamente a de Ricardo Espírito Santo Silva. Deve-se a Guilherme Possolo a doação ao Palácio Nacional de Queluz de um piano que a tradição diz ter pertencido a Beckford, facto não despreciando pelas razões que adiante veremos. De facto, o vendedor do quadro, Eduardo Pimentel Maldonado Pellen, estava consorciado com Maria da Assunção Possolo em cuja genealogia se conta uma série de importantes artistas e negociantes de arte. Nicolau Possolo foi assistente de escultura da Academia de Belas-Artes, logo em 1836, colaborador de Francisco Assis Rodrigues e escultor e gravador (Aldemira 1937: 217-9). O MNAA possui dele um interessante modelo em barro de uma estátua de Minerva (inv. 55 Esc). Nicoló Possolo, de origem italiana, um dos primeiros Possolos em Portugal nos meados do século XVIII, era escultor e grande comerciante de arte. É ele quem vende ao Infante D. Pedro, em 1756 e 1757, um importante conjunto de esculturas em mármore de Carrara para o Palácio de Queluz (Pires 1924-26: 285 e segs.). Com estes Possolos, mantêm estreitas relações de amizade, que mais tarde se tornarão familiares, os Franchi, outra família italiana importante no comércio de arte. Em 1848 (ANTT, Fundo Cível Antigo de Lisboa, 6<sup>a</sup> vara, 3<sup>a</sup> secção, maço 20, cx. 31), Jacinto

Gregório Franchi pertence ao conselho da família Possolo, o que revela a proximidade das duas famílias. Uma bisneta sua casar-se-á com o 2º Conde de Mahem, D. Francisco Cristovão Possolo Correia de Noronha, descendente directo de Nicoló Possolo. Jacinto Gregório Franchi, filho de Gregório Filipe Francisco Franchi (Lisboa 1770-Londres 1828), foi secretário e amigo de William Beckford (1760-1844) e acabou por deixar a família e acompanhar o seu patrão no regresso a Londres, tornando-se uma destacada figura no comércio de arte, quer como intermediário das compras de Beckford (cf. Chapman 1952), quer como negociante e coleccionador autónomo. Jeannie Chapel considera crucial o papel de Franchi na construção da colecção de arte de Beckford, cujas colecções conhecia muito melhor que qualquer outro dos seus agentes (Chapel 2001: 240). A própria colecção de arte de Franchi era certamente vasta, pois no ano seguinte à sua morte, a venda ocupa dois leilões sucessivos (Christie's, Londres, 16 e 22 de Maio de 1829).

Estes dados não bastam, obviamente, para seguirmos a proveniência da pintura de Pieter de Grebber, mas a existência nos antecedentes familiares de importantes negociantes de arte é uma pista a explorar no sentido de perceber como veio para Portugal uma obra de grandes dimensões, como esta, uma das duas únicas pinturas deste mestre conhecidas na Península Ibérica. Não deixa de ser aliás curioso o facto de a outra pintura, *Cristo e a Samaritana*, assinada e datada de 1634, que pertenceu à colecção madrilena de Manuel González, ter na sua origem uma colecção que também passou por Portugal, mais ou menos na mesma altura em que os comerciantes Franchi e Possolo aqui exerciam a sua actividade. A pintura, hoje em Nova Iorque, na colecção Jack

Kilgore & Co., vendida pela Sotheby's de Londres em 2004 (leilão de 9 de Dezembro, lote 127), pertenceu remotamente à coleção de Sebastião Gabriel de Bourbon e Bragança, filho de Pedro de Bourbon e da Princesa da Beira, Maria Teresa de Bragança, e neto de D. João VI e de Dona Carlota Joaquina, com quem viveu a maior parte da vida. Morreu em Paris, em 1875, deixando uma importante coleção de arte em que constava a referida pintura de Grebber (Valdivieso 1973: 263, figs. 65-7).

#### PIETER DE GREBBER (HARLÉM, C. 1600-1652)

Pieter Fransz de Gebber foi o filho mais velho de Frans Pietersz de Grebber (1573-1649), pintor de temas religiosos e de retratos. Dos seis filhos do casal, foram artistas: Pieter, a sua irmã Maria (c. 1602-1680) e o seu irmão Alberto (1613-1658) foram pintores e um outro irmão, Maurits (c. 1604-1676), seguiu a profissão de ourives. Os De Grebber detiveram certa importância em Harlém. O pai foi agente de Rubens e levou consigo o filho, então já saído da aprendizagem com o grande pintor maneirista Hendrick Goltzius (1588-1617) quando visitou o grande mestre de Antuérpia, em 1618. As suas primeiras obras conhecidas datam de pouco depois (1622) – uma *Virgem com o Menino*, do Franz Hals Museum, de Harlém e uma *Caritas* do Museum of Fine Arts, de Houston –, mas só em 1632 aparece inscrito na Guilda de S. Lucas de Harlém, talvez por até aí trabalhar no ateliê do pai. A década de 30 é a da afirmação do pintor, que recebe significativas encomendas públicas, como os cartões para tapeçarias da Câmara de Harlém, adquire casas que tinham sido um convento em Harlém e vê a sua cotação subir ao ponto de se tornar um dos mais caros pintores da cidade. É provável que tenha trabalhado também para

a Dinamarca. Sabe-se, pelo menos, que colaborou com o pintor Adrien Muyltjes, de Amsterdão, que trabalhou em Copenhaga entre 1634 e 1639 e depois, em Harlém, de 1640 até à sua morte em 1648. Um dos seus dois discípulos conhecidos, Dyvert Rave, era dinamarquês. O outro foi Dirck Helmbereker, nascido em Harlém em 1633, que viria a morrer em Roma em 1696. Era filho do organista Cornelis Jansz Helmbreker, um dos muitos amigos músicos de Pieter de Grebber, que parece ter tido especial interesse por esta arte. Jan Ban (1598-1644), um padre compositor amigo de Constantijn Huyghens e de Descartes, era amigo íntimo da família e participou no casamento de sua irmã Maria. Quando em 1648-50 foi um dos pintores escolhidos para fazer as decorações do Oranjezaal no Palácio de Huis ten Bosch, próximo de Haia, residência de recreio do príncipe Frederick Heindrick, a sua fama era grande e dera já mostras de talento na decoração de outros palácios, dentro do modelo contido e de serena dignidade do classicismo de Harlém, de que foi um dos melhores expoentes (Thiel-Stroman 2006).

Quando o príncipe Frederick morreu, em 1647, a sua viúva Amalia van Solms, decidiu transformar o salão central do Palácio de Huis ten Bosch, o já referido Oranjezaal, num programa laudatório das virtudes do esposo desaparecido. O salão está inteiramente coberto de pinturas, num programa definido pelo antigo secretário do príncipe e teórico de arte, Constantijn Huygens (cf. Alpers 1983) e pelo arquitecto Jacob van Campen. O grande programa de Rubens sobre as virtudes de Maria de Médicis tornara-se um modelo alegórico óbvio, mas os holandeses estavam mais interessados numa linguagem límpida e algo hierática que o classicismo lhes podia dar, numa procura de representar, antes de

mais, a dignidade do homem de Estado. Pieter de Grebber foi um dos «sete melhores pintores do país», na expressão de Constantijn Huygens (Kiers e Tissink 2000: 253-4), escolhidos para levar a cabo este programa, juntamente com Jacob Jordaens, colaborador de Rubens, Theodor van Thulden, Gerard van Honthorst, Jan Lievens, Salomon de Bray e Cesar van Everdingen.

Até à sua morte, depois de Setembro de 1652 e antes de Janeiro de 1653, os documentos conhecidos sobre Pieter de Grebber são essencialmente de ordem económica, prova, quer de sucesso profissional quer do sucesso de uma profissão que, na Holanda seiscentista, podia levar a um considerável bem estar ou mesmo à fortuna.

#### O «RETRATO DE FAMÍLIA NUMA PAISAGEM» DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Em pleno trabalho das decorações do Oranjezaal, Pieter de Grebber escreveu e mandou imprimir a sua folha com onze regras «que um bom pintor e desenhador deve respeitar e seguir» publicadas neste catálogo por Ger Luijten. Apesar de o próprio título indicar que são feitas «para discípulos aplicados», os princípios parecem resultar de uma reflexão própria a que não terá sido alheio o seu trabalho recente, nomeadamente na preocupação de adequar a pintura ao local onde iria ser colocada e atender às dificuldades de organização dos vários grupos de figuras consoante essa localização da pintura. De resto, as «Regras» são um verdadeiro manifesto do classicismo, quer do ponto de vista do decoro e da ligação entre a história e a representação, quer do ponto de vista estritamente plástico, de uniformidade da luz, ligação das figuras por elementos auxiliares, mantendo a sua legibilidade





Figura 25  
Pieter de Grebber,  
*Retrato de Família  
numa Paisagem*,  
pormenor

individual, defesa da vivacidade das cores nos primeiros planos e, ainda, crítica aos exageros «caravagescos» de dramatismo da iluminação e de composições com figuras cortadas aproximando-se do tamanho natural (fig. 25).

Estas regras são importantes na análise da pintura do Museu Nacional de Arte Antiga, ampla composição onde as figuras se enquadram na paisagem, não só plasticamente, mas também simbolicamente, pois a representação leva-nos a compreender de igual maneira a inserção da família retratada num território que, evidentemente, possui e donde retira lazer e proventos. Tanto os gestos do principal personagem apontando a um tempo para a lebre e a paisagem, como as cenas de caça que se desenham



Figura 26  
Pieter de Grebber,  
*Retrato de Família  
numa Paisagem*,  
pormenor

são elementos retóricos da posse de um território e do exercício do seu uso. A pintura é um exemplo notável das capacidades do classicismo holandês para exprimir a dignidade austera, mas afirmativa, de uma situação de poder familiar e territorial, através, sobretudo, dessa associação entre dois géneros maiores da cultura visual da Holanda – a paisagem e o retrato –, mas também, através da associação implícita dos princípios estéticos de clareza e harmonia, próprios da linguagem clássica, com idênticos princípios de ordem moral, facilmente transpostos para o quadro ético familiar do grupo retratado (fig. 26). A nítida hierarquia, à maneira da representação narrativa de uma história heróica, estabelecida entre o actor principal, aqui o «pater familias», o treino para



Figura 27  
Pieter de Grebber,  
*Retrato de Família  
numa Paisagem*,  
pormenor

a vida activa em que participam os jovens varões e o recato que se adivinha nas personagens femininas, adulta e criança, tecem um evidente quadro moral expresso na composição, nas atitudes e no relacionamento entre as figuras, que não é difícil reconhecermos nas preocupações que De Grebber expressou nas normas. As figuras alinham-se sem monotonia e sem confusão, e os gestos, os animais ou mesmo os objectos (o leque ou o véu nas figuras femininas) criam um permanente relacionamento entre todos os personagens (fig. 27 e fig. 28).

De Grebber usou frequentemente artificios semelhantes, ao deixar como fundo das composições um terço de paisagem aberta esfumando-se até ao horizonte. O carácter erótico e as

Figura 28  
Pieter de Grebber,  
*Retrato de Família  
numa Paisagem,*  
pormenor



poses arrevezadas da pintura de Hendrick Goltzius fazem-nos, por vezes, esquecer que o mestre de Pieter de Grebber foi um dos primeiros pintores holandeses a dar valor autónomo à paisagem, quer na representação exacta dos campos em redor de Harlém, quer no desenho e na gravura de paisagens idealizadas, à maneira veneziana. É esta paisagem poética, de tons suaves que se perdem na distância, que terá agradado sobremaneira a De Grebber, que as usa abundantemente nas séries de Moisés (Dresden e Berkeley) ou no *Rapto da Europa* de Estugarda, por exemplo, e que vemos utilizada no quadro do MNAA. Há aqui, aliás, elementos que se prendem muito directamente com outras obras de Pieter de Grebber. O coche em segundo plano, embora

noutra posição, parece ser o mesmo que é representado num desenho da National Gallery of Scotland, de Edimburgo (inv. RSA 471 v.) e a ramagem que parcialmente o disfarça já tinha sido, quase sem variantes, utilizada noutra pintura de Grebber, uma *Susana e os Velhos* vendida em 2010 na Sotheby's de Amsterdão (leilão de 8 de Maio, lote 130).

A relação da pintura do MNAA com as regras escritas por Pieter de Grebber na sequência dos seus trabalhos de decoração no Huis ten Bosch interessam-nos ainda por outro aspecto. Não é impossível que a pintura *Retrato de Família numa Paisagem* pertencesse a um programa de decoração palaciana. As conservadoras restauradoras que efectuaram o tratamento da pintura chamaram-nos à atenção para o facto da tela apresentar a toda a volta sinais de ter estado pregada fora do bastidor, o que parece indicar a sua colocação numa marcenaria que envolveria um salão forrado a madeiras e pinturas. A família retratada esforça-se por mostrar uma grandeza que se coadunaria bem com um programa deste tipo e Pieter de Grebber parece ter sido um especialista nestas decorações, ou pelo menos foi para elas várias vezes chamado. Para além do salão de homenagem ao Príncipe Hendrick, tinha pintado o Banquete de Baltasar para o Castelo de Gottorf, em Schleswig, e feito decorações para a Câmara de Harlém, a Sala dos Regentes da Leprosaria da Cidade, para a abóbada do salão grande do palácio de Honselaarsdijk, perto de Naaldwijk e para a sala de jantar do Oude Hof, de Haia. As dimensões da pintura, que obrigaram à junção de duas telas, o seu tema, a sua imponência apontam, de facto, para um retrato inserido dentro de um programa palaciano.

«UMA OFERENDA A CERES» SEGUNDO  
DIRCK BABUREN

Entre os depósitos efectuados pelos museus e palácios nacionais para a decoração do reconstruído Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães, que se quis destinado a residência do Chefe de Estado, conta-se uma pintura originária do Palácio Nacional da Ajuda, levada para Guimarães em 1960, e aqui atribuída ao caravagista holandês Dirck Baburen (1590-1624). No Paço dos Duques foi identificada como *Os Mistérios de Elêusis* pois, quando do depósito, era apenas descrita como «Músicos num Palácio» e não trazia proposta autoral. Em rigor, as informações sobre a peça até à sua entrada em Guimarães são nulas, podendo supôr-se que terá vindo das colecções reais, sem que, no entanto, se possa identificar com alguma obra dos acervos que estão melhores estudados, nomeadamente as colecções da rainha Carlota Joaquina ou do rei D. Luís (Xavier 2009). A designação tradicional compreende-se, quer pelo vestuário dos personagens, quer pelo facto da representação de Ceres, uma pequena estátua da deusa sentada, no canto superior esquerdo da pintura, estar numa grande obscuridade em virtude de um mais acentuado escurecimento do verniz. Não obstante, apenas uma figura toca música, a segunda mulher do lado direito que dedilha um alaúde ou uma viola de gamba (fig. 29).

As novas identificação e atribuição autoral ficaram a dever-se ao aparecimento no mercado de uma pintura quase igual, atribuída a Baburen, que foi levada a leilão em Nova Iorque em 24 de Janeiro de 2003 (Important Old Master Painting, Venda 1194, Christie's, Nova Iorque, lote 44) (fig. 30). A pintura não era totalmente desconhecida. Pertencia ao Visconde de Vaulchier e em 1952 estivera presente numa exposição em Utreque (Caravaggio en de



Nederlanden, Utrecht: Centraal Museum, cat. 91), sendo então atribuída a outro caravagesco holandês, o pintor Hendrick ter Brugghen (Haia 1588-Utreque 1629).

Ter Brugghen é o mais famoso e talvez o melhor dos caravagistas de Utreque. Esteve duas vezes em Itália e o seu prestígio em Utreque deve ter contribuído em muito para o gosto pelas composições à maneira de Caravaggio, com as figuras cortadas a meio corpo, um forte claro-escuro e um intenso colorido. Dirck Baburen era uns anos mais novo, nasceu em Wijk Bij Duurstede, em 1594 ou 1595, e morreu em Utreque, em 1624. Uma vida que não chegou aos trinta anos. A sua curta carreira começou em 1611 com a aprendizagem na oficina de Paulus Moreelse (Utreque 1571-1638), de que o Museu Nacional de Arte Antiga possui uma

Figura 30  
Dirck Baburen,  
*Uma Oferenda a Ceres*,  
século XVII.  
Óleo sobre tela,  
130 x 173 cm.  
Colecção Particular

Figura 29  
(páginas 56-57)  
Dirck Baburen,  
*Uma Oferenda a Ceres*,  
século XVII.  
Óleo sobre tela,  
130 x 173 cm.  
Paço dos Duques  
de Guimarães,  
P. D. 0059 Dep.



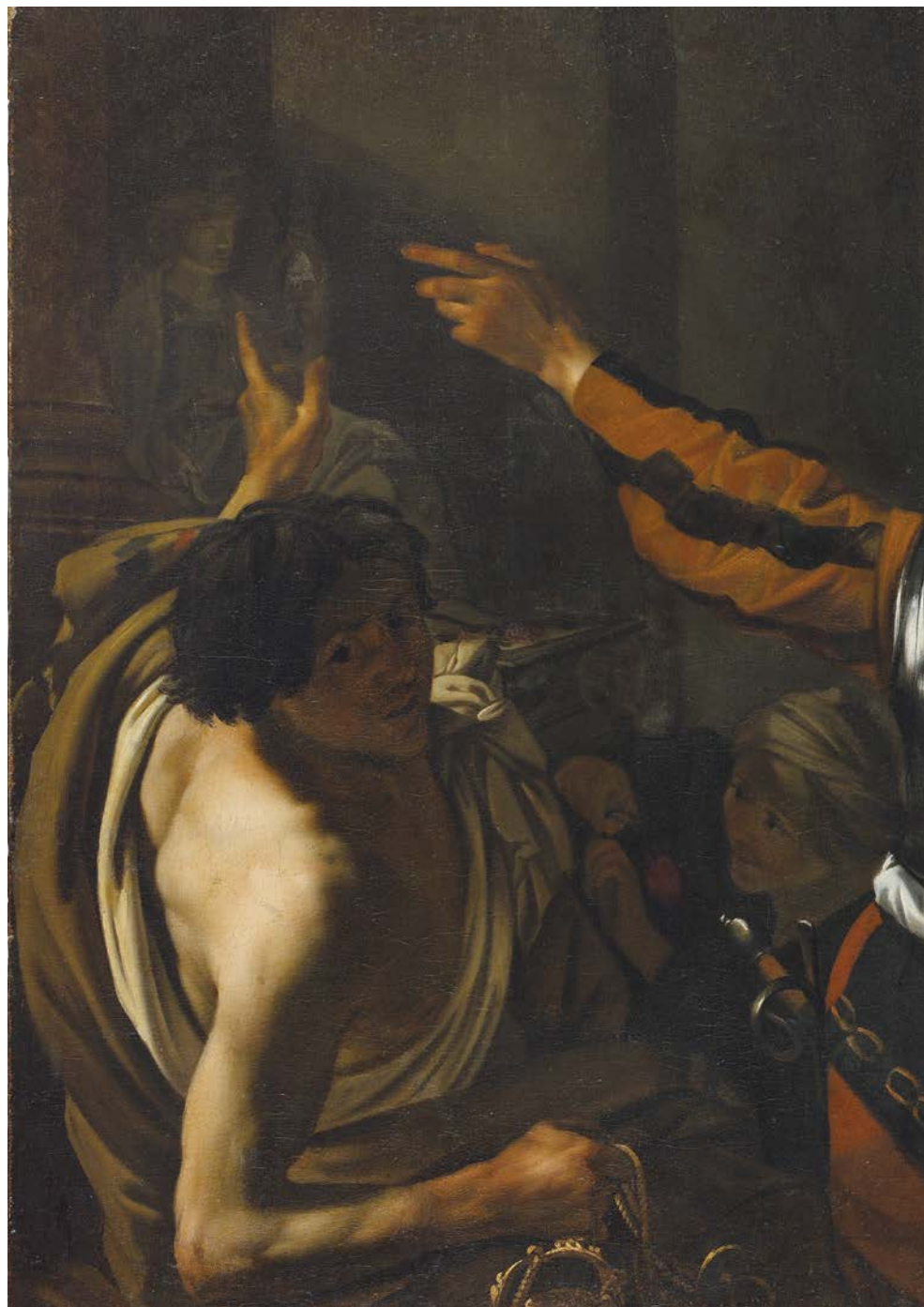








Figura 31  
Paulus Moreelse, *Salomé  
Recebendo a Cabeça de  
S. João Baptista*, 1618. Óleo  
sobre tela, 133 x 174 cm.  
Museu Nacional de Arte  
Antiga, inv. 675 Pint

muito interessante *Salomé Recebendo a Cabeça de S. João Baptista* (fig. 31). Observando a pintura de Moreelse torna-se evidente que cedo ganhou com o seu primeiro mestre Baburen uma particular sensibilidade pelas cores fortes sobressaindo das sombras e pelo tipo de composições ao baixo, com figuras a meio-corpo, que haveria de recompor mais tarde a partir dos modelos de Caravaggio. A primeira notícia de Baburen em Itália refere-se a uma obra sua em Parma, datada de 1615, o fantástico *S. Sebastião amparado por Santa Irene e a sua Criada* que hoje se encontra em Madrid, no Museu Thyssen-Bornemisza. Dois anos

mais tarde está documentado em Roma e recebe, então, juntamente com o pintor de Amsterdão, David de Haen (1585-Roma 1622), importantes encomendas para S. Pietro in Montorio (Treffers 2011). A associação entre os dois homens é estreitíssima. Além do trabalho comum, partilham a casa e criam composições que são repetidas e glosadas pelo companheiro. Haen morre em Roma em 1622, Baburen regressa a Utreque nesse ano, ou no anterior, morre solteiro na sua cidade natal, em 21 de Fevereiro de 1624, e mora em Jansdam, juntamente com a mãe e uma irmã. Se Haen, pintor mais velho, e que já estava em Roma, pode ter sido essencial para a introdução de Baburen no meio dos caravagescos romanos e da clientela que os apoiava, Baburen revela desde cedo uma capacidade de reformulação dos princípios composicionais e lumínicos caravagescos que, como Treffers refere, fazem dele o grande protagonista do caravagismo nórdico.

A pintura que expomos segue muito directamente, como dissemos, a composição da tela da antiga colecção francesa, mas é um pouco diferente nas dimensões (fig. 29, pp. 56-57). Esta mede 137 x 197 cm e a do Palácio da Ajuda mede 130 x 173 cm, refigurando, por isso, a composição. A datação proposta para a obra que esteve à venda em Nova Iorque é entre 1621 e 1623; data, portanto, dos anos de retorno de Baburen a Utreque, anos em que o pintor efectuou outros ensaios de jovens músicos, como o *Tocador de Berimbau* (1621) e o *Tocador de Alaúde* (1622), ambos do Centraal Museum de Utreque. Vários elementos ligam estas obras, para além da música. Slatkes (1969), na sua biografia fundadora do conhecimento de Baburen, apresentava a possibilidade do *Tocador de Alaúde* ser um auto-retrato de Dirck Baburen, fundado na repetição da figura que aparece também num quadro representando um cantor,

da Gleimhaus de Halberstadt. As mesmas vestes e o mesmo personagem parecem ser também a figura de costas dos quadros da antiga colecção francesa e do Palácio da Ajuda.

A comparação entre estes dois quadros, apesar de só conhecermos por fotografia o que esteve à venda em Nova Iorque, mostra diferenças significativas (fig. 30). O de Nova Iorque apresenta um recorte nas figuras, uma precisão nos brilhos e uma envolvimento da luz que são claramente menos conseguidos na pintura de Guimarães. Devemos, no entanto, considerar que a execução de réplicas entre Baburen e pintores que trabalhavam com ele acontecia regularmente, como se pode ver, por exemplo, na versão que David de Haen fez, cerca de 1620, do *Caminho do Calvário* que Baburen pintara dois anos antes para a capela della Pietà de San Pietro in Montorio, de Roma. Também aqui a versão, hoje numa colecção privada de Milão, é ligeiramente mais pequena que o original ainda que o siga fielmente. Por outro lado, parece ter havido mesmo obras assinadas por Baburen cuja técnica diferente patenteia uma produção de ateliê. É o caso do já citado *Tocador de Berimbau*, de Utreque, para o qual Slatkes (1965: 112-3) não vê razão para duvidar da assinatura ainda que aponte uma técnica e uma maneira de dar a luz muito incomum nas obras de Baburen, o que o leva a pensar que, nos anos finais, o pintor trabalharia com um ateliê responsável por algumas das suas obras. Talvez o mesmo tenha acontecido com a pintura que está no Paço de Guimarães, pois apesar da técnica seiscentista (fig. 32), mostra assinaláveis diferenças na definição e recorte dos objectos e corpos.

Todo este conjunto de músicos de Baburen retoma elementos essenciais do discurso caravagesco. A luz, rasante, predominantemente vinda da esquerda, as figuras em tamanho natural



Figura 32  
Dirck Baburen,  
*Uma Oferenda  
a Ceres*, pormenor.  
Radiografia

e enquadradas a meio-corpo, preenchendo toda a tela, a temática dos músicos e, sobretudo, uma certa teatralidade, mesmo quando o tema é supostamente clássico, como o é a adoração da deusa grega. O traje deslocado e um certo ar de pantomina do cortejo mostram-nos, de imediato, estarmos perante uma paródia da representação. Meyere e Luna (1992-3: 72) chamaram precisamente a atenção para este facto a propósito dos «músicos» de Utreque, cujas roupas às riscas e chapéus de plumas (como os que aparecem no quadro exposto) não correspondiam à moda coeva, antes se reportavam a modelos anteriores que só podiam ser observados em pinturas mais antigas ou na fantasia dos trajes teatrais associados a festas extravagantes e burlescas. Daí que, por vezes, o seu

sentido pareça tomado por uma certa carga erótica e prazenteira, ou, pelo contrário, mostre a oposição entre os prazeres da vida dissoluta e a salvação da alma, o que, desconhecendo-se o contexto em que foi usufruído, se torna difícil de distinguir.

Seja como for, *Uma Oferenda a Ceres* é, juntamente com a *Buena Dicha* do Palácio da Ajuda (inv. 4808. Cf. Xavier 2009, anexo I: 32), que pertenceu às colecções do rei D. Luís, um dos pouquíssimos exemplos do consumo em Portugal de pinturas profanas caravagescas. Por esta pintura ser pouco conhecida e por documentar uma outra vertente da sedução por Itália dos pintores holandeses do século XVII, optámos por apresentá-la nesta exposição.

#### UM RETRATO HOLANDÊS

O *Retrato de Homem* depositado pela Câmara Municipal do Porto no Museu Nacional de Soares dos Reis era uma das pinturas melhor avaliadas da colecção de João Allen (Santos 2005), o que se devia essencialmente à atribuição que trazia de ser um autógrafo de Antoon Van Dick. Assim era referida no primeiro catálogo do museu portuense, depois da Câmara do Porto ter comprado em 1850 o Museu Allen (Catálogo 1853, nº 361). Em 1895, o historiador alemão Emil Pacully, que esteve no Porto devido ao seu interesse pela pintura flamenga do início do século XVI da Misericórdia do Porto, conhecida como *Fons Vitae*, atribuiu o *Retrato de Homem* da antiga colecção Allen a Ferdinand Bol, um dos mais conhecidos discípulos de Rembrandt. Disso deu conta no Comércio do Porto de 21 de Novembro. Para além do estilo, que levou o historiador alemão à atribuição, o restaurador do Porto Manuel de Moura descobriria, pouco depois, um monograma que se coadunava com a assinatura do pintor (Vitorino 1930: 9). É já com esta nova







Figura 34  
Adrian Backer  
*Retrato de Homem* –  
desenho da assinatura

Figura 35  
Adrian Backer  
*Retrato de Homem* –  
localização da assinatura

Figura 33  
(página anterior)  
Adrian Backer,  
*Retrato de Homem*,  
século XVII.  
Óleo sobre tela,  
115 x 96 cm.  
Câmara Municipal do  
Porto em depósito no  
Museu Nacional de  
Soares dos Reis,  
inv. 36 Pin

atribuição que a pintura figura no novo catálogo do museu, publicado em 1902, atribuindo as honras da descoberta ao restaurador Moura e considerando a obra «uma pérola da galeria» (Guia 1902: 77-8) (fig. 33).

A atribuição, porém, levaria ainda algumas voltas. Em 1915, quando da mudança do museu portuense para S. Lázaro, algumas telas vieram do Porto para restauro em S. Francisco da Cidade de Lisboa, na oficina de Luciano Freire. No arquivo do Dr. José de Figueiredo, no MNAA, existe a correspondência de João Grave solicitando o restauro e confirmando o envio das obras em 10 de Maio de 1915, incluindo o *Retrato de Homem* de Ferdinand Bol. Quando regressou, a sua atribuição era outra. Freire descobrira, ou melhor, redescobrira o monograma, mas reinterpretou-o como sendo de Adrian Backer. A mudança não foi imediatamente aceite e o próprio Luciano Freire



deu-se conta do mal estar que causou. Num relatório até há pouco inédito escreveu: «tendo vindo do Porto mais duas vítimas das más condições climatéricas do Museu Municipal, uma que representando um “Retrato de Homem” todos tinham nessa cidade como obra de F. Bol, o que não desonraria se realmente tivesse sido o autor (...). No retrato depois de limpo apareceu o monograma de Adrian Backer, o que destruiu a primeira atribuição. Chegou-me aos ouvidos, que no Porto houve quem duvidasse da autenticidade desse monograma, e que aventasse que tinha sido ali posto para depreciar o quadro. Resolvi contentar-me com o registo da infâmia. Depois de voltarem para o museu do Porto andaram estes quadros por muito tempo aos tombos, por causa das obras realizadas no edifício, e quando lhe deram colocação repuseram-os justamente nos antigos lugares. Protestei ... mas com bons modos. Não que o director era muito susceptível de se melindrar» (Freire 2007: 48).

Não sabemos se a confusão que se vai estabelecer começa aqui, ou se decorre das reacções à opinião de Freire, mas, de facto, no seu relatório apenas fala em Adrian Backer, pelo que cremos que se pode estar a referir ao pintor de Amsterdão (1635-1684) e não ao tio Jacob Adriaensz Backer (1608-1651), mais famoso pintor. Daí em diante, entre os historiadores portuenses e no próprio museu, o nome que aparece ligado a esta pintura é o de Jacob Adransz Backer e não o do sobrinho. Esta atribuição começa, pelo menos, em 1927, quando Júlio Brandão, director do museu do Porto, publica o álbum *Os Melhores Quadros do Museu Municipal do Porto*, onde descreve o quadro e o publica, atribuindo-o a «J. Adriano Backer. Escola Holandesa (Harlingen 1609-Amsterdã 1651)», dizendo «belo retrato, muito característico, atribuído em tempo

a Fernando Bol. Ao ser restaurado por Luciano Freire, apareceu o monograma de A. Backer – pintor também notável, da mesma época». Ou seja, a referência a Freire remete para Adrian mas a tabela do quadro parte do princípio que é o mais famoso dos Backer.

Também assim, embora defendendo tese contrária, a da autoria de Ferdinand Bol, Pedro Vitorino insurge-se contra a interpretação de Luciano Freire e compara o monograma aparecido com outros de Bol e de Backer para chegar à conclusão que a leitura de Bol é possível, mais até do que a de Backer (Vitorino 1930: 9). Só que o Backer cuja assinatura compara com o monograma, é Jacob e não Adrian. Entre defensores e opositores tinha-se estabelecido a ideia que o Backer que monogramou a obra era sem dúvida Jacob Adriaensz Backer. Ainda em 2005, revendo a coleção Allen, Paula Leite Santos (Santos 2005: 142-3) depois de rever toda a sequência de atribuições escreve que a obra regressava do restauro de 1916 catalogada como Jacob Backer (embora Freire, como vimos, fale só em Adrian), para concluir que «esta indicação de paternidade parece manter-se tendo em vista certos caracteres formais e a plasticidade da obra» (Santos 2005:143) (figs. 34 e 35).

Ora, parece-me que os caractereres formais e a plasticidade da obra são precisamente o que não permite atribuir a pintura a Jacob Backer. Existe no MNAA uma excelente pintura deste autor, cuja obra foi aliás recentemente reequacionada (Brink e Veen 2009), onde podemos ver como o estilo livre e nervoso de Jacob Backer, de colorido mais aberto e menos taciturno que o de Bol, muito pouco ou nada tem a ver com a pintura do Porto. Aliás, realizámos dois exames radiográficos às duas obras que nos permitem distinguir, sem grande margem para dúvida, a técnica das duas pinturas (fig. 36 e 37).



Figura 36  
Adrian Backer,  
*Retrato de Homem*.  
Radiografia

A pintura de Jacob Adriaenz Backer, do Museu Nacional de Arte Antiga, a *Cortêsã*, foi uma excelente aquisição dos Amigos do Museu em 1920 e acarretava uma história muito interessante (fig. 38). Tinha pertencido à colecção do pintor inglês Sir Joshua Reynolds, um dos primeiros estrangeiros a preocupar-se com a essência da pintura holandesa e a sua individualidade artística (cf. Alpers 1983). Era então dada a Franz Hals, atribuição que se manterá no museu até 1949 (BMNAA 1949a). Reynolds vendeu a pintura a Catarina II da Rússia que a ofereceu a Mosolow. Em 1890 foi adquirida pelo Museu Kanenko, de Kiev e quando este

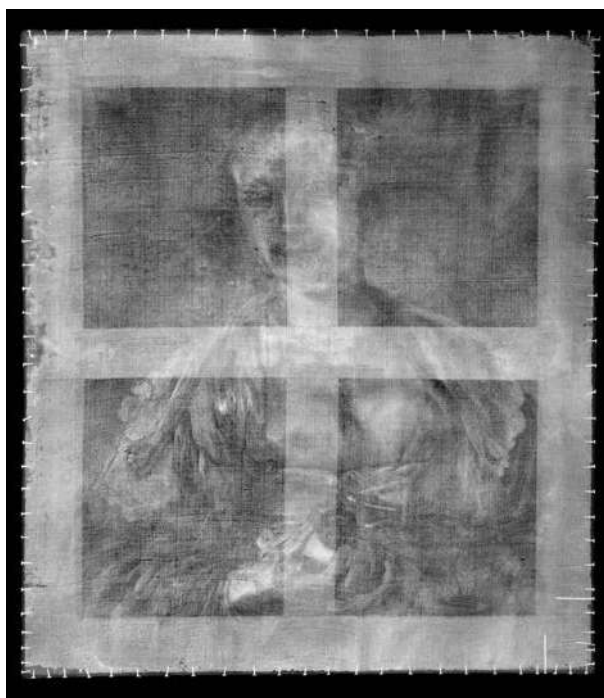


Figura 37  
Jacob Adriaensz Backer,  
*Cortesã*. Radiografia

foi transferido para Moscovo, em 1914, a obra continuava no museu descrita como «O Amor Venal» e ainda atribuída a Hals. Com a Revolução Russa de 1917 o museu dispersa-se e a obra desaparece para reaparecer em Paris, em 1920 e, como já referido, ser adquirida por José de Figueiredo com o apoio dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga (cf. Brink e Veen 2009, nº 43 A).

Faltam elementos para proceder a uma completa revisão deste caso. O modelo de retrato a três quartos foi uma representação clássica da retratística holandesa, retomando, aliás, os modelos quinhentistas venezianos. Com os seus fundos negros, este



Figura 38  
Jacob Adriaensz Backer,  
*Cortesã*, 1630- 1650.  
Óleo sobre tela,  
64,5 x 56,5 cm.  
Museu Nacional de Arte  
Antiga, inv. 1633 Pint

enquadramento reforçava a dignidade, a sobriedade e a «tranquilidade» que se pretendia dar aos retratados, quase sempre detentores de cargos públicos ou de gestão de equipamentos colectivos (hospitais, recolhimentos, etc.) ( cf. Adams 1997). O esquema foi utilizado com sucesso em pinturas individuais ou colectivas (Riegl 1902/1931) e tanto Bol (como aliás todos os pintores do círculo Rembrandtiano) como Backer o cultivaram, pois, certamente, assim o requeria a clientela. Adrian Backer, apesar de mais novo, distinguiu-se precisamente nesta retratística convencional, tanto individual como colectiva. Ferdinand Bol (1616-1680) nasceu em

Dordrecht, filho de um médico. Terá aprendido com Cuyp ou Jacob Gerritsz que trabalhavam na sua terra natal e, talvez, com Abraham Blomaert, em Utreque. É certo que já era pintor formado em 1635, antes de se mudar para Amsterdão e começar a trabalhar com Rembrandt, em cujo ateliê esteve entre 1616 e 1642. Até ao fim da sua vida trabalhou como mestre independente ficando marcado pelo estilo do mestre que cruzou com influências flamengas. É este cromatismo mais flamengo, em que a pele atinge mais largos cambiantes, que não se vislumbra na obra do Porto. Contudo, deve ter-se em conta que a pintura apresenta alguma degradação, com restauros que parecem ter «escondido» alguns dos seus valores, nomeadamente o reposteiro de fundo quase desaparecido, pelo que parece prudente esperar por uma mais profunda intervenção, que a pintura necessita e merece, para melhor recolocar a questão da sua autoria.

# BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Ann Jensen, 1997. «The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland. The Cultural Functions of *Tranquillitas*», in Wayne Franits (ed.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, pp. 158-174.
- AINSWORTH, Mariam W. (ed.), 2010-11. *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works*, New York: Metropolitan Museum of Art; Londres: National Gallery.
- ALDEMIRA, Luís Varela, 1937. *Um Ano Trágico. Lisboa em 1836*, Lisboa.
- ALPERS, Svetlana, 1983. *The Art of Describing. Dutch art in the seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago Press.
- BARNES, Susan J., 2004. «Van Dyck in Italy», in BARNES, S. J., DE POORTER, N., MILLAR, O., VEY, H., *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, New Haven, London, pp. 145-235.
- BLANKERT, A. et al., 1999-2000, *Hollands Classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen/ Frankfurt am Main: Städelsches Kunstinstitut.
- BLANKERT, A., SLATKES, L. J. et al., 1986-1987. *Nieuw Licht op de Gouden Eeuw. Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, Utrecht: Centraal Museum, Braunschweig: Herzog Anton Ulrich Museum.
- BMNAA, 1946. «Restauro de Pinturas», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, fasc. 1, Janeiro a Dezembro de 1944, p. 247.
- \_\_\_\_\_, 1949. «Abertura das salas de Exposição», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, fasc. 4, Janeiro a Dezembro de 1947, p. 54.
- \_\_\_\_\_, 1949a. «Sessões de Estudo», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. I, fasc. 4, Janeiro a Dezembro de 1947, p. 249.
- BRINK, Peter van der e VEEN, Jaap van der, 2009. *Jacob Backer (1608/9-1651)*, Zwolle: Waanders Uitgevers, Amsterdam: Museum Het Rembrandthuis, Aken: Suermondt-Ludwing-Museum.



BROWN, Christopher, KELCH, Jan e THIEL, Peter van, 1991. *Rembrandt: El Maestro y su Taller. Pinturas*, Barcelona: Electa España.

BULL, D. et al., 2006. *Rembrandt Caravaggio*, Amsterdam, Zwolle: Rijksmuseum.

CATÁLOGO, 1853. *Catálogo da Galeria de Pinturas do Novo Museo Portuense. O Museo Allen. Comprado pello Município em 19 de Junho de 1850 e exposto pela 1ª vez em 12 d'Abril de 1852*, Porto: Typographia Commercial.

CHAPEL, Jeannie, 2001. «William Beckford: Collector of Old Master Paintings, Drawings, and Prints», in OSTERGARD, Derel E., *William Beckford 1760-1844: An Eye for the Magnificent*, New Haven & London: Yale University Press, pp. 229-49.

CHAPMAN, Guy, 1952. *Beckford*, London: Rupert Hart-Davis.

CHONG, A., 1987. «The Drawings of Cornelis Poelenburg», *Master Drawings* 25, pp. 3-62, pl. 1-32.

COUTO, João, 1950. «Justificação do Arranjo de um Museu», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, fasc. 1 (1948).

CRUZ, António João, 2007. «Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal», *Conservar Património*, nº 5, pp. 67-83.

\_\_\_\_\_, 2010. «O restauro de pintura em Portugal no tempo de Luciano Freire», in *100 Anos de Património, Memória e Identidade*, ed. J. Custódio, Lisboa: IGESPAR, 117-122.

DACOS, Nicole (ed.), 1995. *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Kunstenaars uit de Nederlanden en het prinsdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*, Brussels: Paleis voor Schone Kunsten, Roma: Palazzo delle Esposizioni.

FARIES, Molly, 1986. «Jan Van Scorel» in KOK, J. P. Filedt et al. ed., *Kunst voor de Beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam: Rijksmuseum, pp. 179-90 e pp. 228-40.

\_\_\_\_\_, et al., 2011. *La renaissance de Jan van Scorel: les retables de Marchiennes*, Paris: Fondation Custodia.

FREIRE, Luciano, 2007. «Elementos para um relatório acerca do tratamento da Pintura Antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos» ed. José Alberto Seabra Carvalho, *Conservar Património*, nº 5.

GOEDDE, Lawrence O., 1997. «Naturalism as Convention. Subject, Style, and Artistic Self-Consciousness in Dutch Landscape», in FRANITS, Wayne (ed.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, pp. 129-143.

GROSSHANS, R., 1980. *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin.

GUERREIRO, Glória, 1960. «O Ficheiro do Restauro da Pintura», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, nº 3, pp. 41-45.

GUIA, 1902. *Guia do Museu Municipal do Porto*, Porto: Typographia Central.

HAAK, Bob, 1984. *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

HINTERDING, E., LUIJTEN, G. e ROYALTON-KISCH, M., 2000. *Rembrandt. The Printmaker*, Amsterdam: Rijksmuseum, London: The British Museum.

JAFFÉ, M., 1977. *Rubens and Italy*, Ithaca.

JUDSON, R. J. e EKKART, R. E. O., 1999. *Gerrit van Honthorst 1592-1656*, Doornspijk.

KIERS, Judikje e TISSINK, Fieke, 2000. *The Glory of the Golden Age*, Amsterdam: Rijksmuseum, Waanders Publishers.

LUIJTEN, Ger, 2000. *Rembrandt's etchings*, Amsterdam: Rijksmuseum, Zwolle.

- \_\_\_\_\_, 2003-4. «The Art of Italy. The Fruits of the Journey to Italy, 1590-1591», in LEEFLANG, H. e LUIJTEN, G., eds., *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, Amsterdam, Zwolle: Rijksmuseum, New York: Metropolitan Museum of Art, Toledo (Ohio): The Toledo Museum of Art, pp. 117-44.
- MARDEL, Fernando, 1935-6. *Restauro n.º 412, Notas do Restaurador durante o Tratamento*, manuscrito não publicado do Arquivo do Instituto dos Museus e da Conservação, Lisboa.
- MEYERE, Jos de e LUNA, Juan J., 1992. *La Pintura Holandesa del Siglo de Oro. La escuela de Utrecht*, Madrid, Bilbao, Barcelona: Fondos Del Centraal Museum de Utrecht y de Colecciones Españolas.
- MNAA, 1949. *Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa.
- \_\_\_\_\_, 1950. *Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2ª edição, Lisboa.
- NICHOLS, L. W., 2003-4. «Brushes and Oil Paint. The Paintings 1600-1617» in LEEFLANG, H. e LUIJTEN, G., eds., *Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawings, Prints and Paintings*, Amsterdam: Rijksmuseum, New York: Metropolitan Museum of Art, Toledo (Ohio): The Toledo Museum of Art, Zwolle, pp. 265-305.
- NICHOLSON, B., 1958. *Hendrick Terbrugghen*, Den Haag.
- PIRES, António Caldeira, 1924-1926. *História do Palácio Nacional de Queluz*, 2 vols., Coimbra: Imprensa da Universidade.
- RIEGL, Alois, 1931. *Das Holländische Gruppenporträt*, 2 vols., Wien.
- RIGGS, T. A., 1977. *Hieronymus Cock (1510-1570). Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of the Four Winds*, New York, London.
- ROETHLISBERGER, M., 1969. *Bartholomeus Breenbergh Handzeichnungen*, Berlin.
- \_\_\_\_\_, 1981. *Bartholomeus Breenbergh. The paintings*, Berlin, New York.

- SANTOS, Paula M. M. Leite, 2005. *Um Coleccionador do Porto Romântico. João Allen (1781-1848)*, Porto: FCT, IPM.
- SCHATBORN, P., 2001. *Tekenen van warmte. 17de-eeuwse Nederlandse tekenaars in Italië*, Amsterdam, Zwolle: Rijksmuseum.
- SCHNEIDER, Arthur von, 1933. *Caravaggio Und Die Niederlander*, Marburg, Lan: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars.
- SLATKES, L. J., 1965. *Dirck van Baburen (c. 1595-1624). A Dutch painter in Utrecht and Rome*, Utrecht.
- SLIVE, Seymour, 1995. *Dutch Painting 1600-1800, 4ª ed.*, s. l.: Yale University Press, Pelican History of Art.
- SLUIJTER-SEIJFFERT, N. C., 1984. *Cornelis van Poelenburg*, diss. Leiden.
- THIEL-STROMAN, I. van, 2006. «Pieter Fransz de Grebber» in *Painting in Harlém 1500-1850. The collection of the Frans Halsmuseum*, Harlém, Gent, pp. 168-72.
- TREFFERS, Bert, 2011. «Dirck van Baburen e David de Haen», in STRINATI, C. e ZUCCARI, A., eds., *I Caravaggeschi. Percorsi e Protagonisti*, 2 vols., Roma.
- VALDIVIESO, Enrique, 1973. *Pintura Holandesa del Siglo XVII en España*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VAN THIEL, P. J. J. 1965. «De Grebbers regels van de kunst», *Oud Holland* 80, pp. 126-31.
- VELDMAN, M., 1977. *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*, Amsterdam.
- VILLARQUIDE, A., 2004. *La pintura sobre tela. Historiografía, técnicas y materiales*, San Sebastián: Nerea.

\_\_\_\_\_, 2005. *La pintura sobre tela. Alteraciones, materiales y tratamientos*, San Sebastián: Nerea.

VITORINO, Pedro, 1930. *Um Retrato Holandês do Museu do Porto*. Separata do vol. XXXIX da «Revista de Guimarães», Guimarães: Tipografia Minerva Vimaranesense.

WOLBERS, R., 2000. *Cleaning Painting Surfaces: Aqueous Methods*, London: Archetype.

XAVIER, Hugo, 2009. *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*. Dissertação de Mestrado, FCSH da UNL (policopiado).

# FICHA TÉCNICA

## EXPOSIÇÃO

COMISSÁRIO

Joaquim Oliveira Caetano

## APOIO À INVESTIGAÇÃO

Celina Bastos

Ramiro Gonçalves

## CONSERVAÇÃO E RESTAURO

PINTURA

Susana Campos

Teresa Serra e Moura

MOLDURA

Florindo Gonçalves

Fernando Campos

GRADE

Carlos Marques

Vítor Carvalho

## MONTAGEM

Museu Nacional de Arte Antiga

## DESIGN DE COMUNICAÇÃO

FBA. / Ana Sabino

## AGRADECIMENTOS

Adelaide Proença

António Candeias

António Ponte

Celso Mesquita

Elisa Soares

Elsa Lopes

Giulia Vairo Rossi

Hugo Xavier

Isabel Silveira Godinho

João Vaz

Liliana Pinto

Mafalda Pereira Coutinho

Maria Clelia Galassi

Maria João Vasconcelos

Paula Cruz

Regina Peixeiro

Valentina Martini

## CATÁLOGO

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana de Castro Henriques

## APOIO TÉCNICO

Ana Filipa Sousa

## TEXTOS

Ger Luijten

Joaquim Oliveira Caetano

Susana Campos

Teresa Serra e Moura

## TRADUÇÃO

Arie Pos (texto de Ger Luijten)

## FOTOGRAFIA

Rijksmuseum, Amsterdão – fig. 1,  
2, 4-6.

Fondation Custodia, Coleção

Frits Lugt, Paris – fig. 3.

Koninklijk Paleis Huis ten Bosch,  
Haia – fig. 7.

MNAA – fig. 9-12, 15-23, 37 e 38.

DDF/IMC: Luís Piorro – fig. 14,  
24-29; Carlos Monteiro – fig. 31

e 34; José Pessoa – fig. 33.

José Mendes – fig. 13.

© Christie's Images / The Bridgeman

Art Library Nationality – fig. 32

## RADIOGRAFIA

IMC/ Laboratório de Conservação  
e Restauro José de Figueiredo:

Luís Piorro – fig. 30, 35 e 36

## DESIGN

FBA. / Ana Sabino

## IMPRESSÃO E ACABAMENTO

A. Coelho Dias, S. A.

## ISBN

978-972-776-434-1

## DEPÓSITO LEGAL

330362/11

## TIRAGEM

500 exemplares

APOIOS:



