



**casadesarmento**

centro de estudos do património

# Revista de Guimarães

Publicação da Sociedade Martins Sarmento

## **MUSEUS, GALERIAS E COLECÇÕES. VII ALGUNS MESTRES FLAMENGOS DO MUSEU DO PORTO.**

VITORINO, Pedro

Ano: 1930 | Número: 40

---

### **Como citar este documento:**

VITORINO, Pedro, Museus, Galerias e colecções. VII Alguns mestres flamengos do Museu do Porto. *Revista de Guimarães*, 40 (3-4) Jul.-Dez. 1930, p. 88-95.

---

Casa de Sarmiento  
Centro de Estudos do Património  
Universidade do Minho

Largo Martins Sarmento, 51  
4800-432 Guimarães

E-mail: [geral@csarmento.uminho.pt](mailto:geral@csarmento.uminho.pt)

URL: [www.csarmento.uminho.pt](http://www.csarmento.uminho.pt)



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# Museus, Galerias e Colecções

## VII

### Alguns mestres flamengos do Museu do Pôrto

A transformação por que passou o Louvre depois da Grande Guerra, orientada num sentido científico altamente educativo, faz-me experimentar sempre que visito as suas galerias de quadros uma irreprimivel mágoa ao recordar o pobre Museu da minha terra natal. Não origina êsse sentimento qualquer estulta ideia de comparação entre o gigante vigoroso da capital do mundo e o pigmeu raquítico de uma cidade obscura, apenas dada às especulações mercantis. Mas um e outro, como organismos, na devida escala da existência, podem ser comparados entre si. Um vive, outro fenece. A vida nada importa ao tamanho do ser.

Foi sobretudo a propósito das pinturas da escola flamenga, no Louvre, que estes assertos me ocorreram ao espírito. Feita uma revisão geral dessas pinturas, em 1922 era publicado um catálogo que resumia as últimas conclusões dos criticos na matéria. Isto quiere dizer que uma galeria de quadros não deve apenas servir para agrado dos olhos, tem de satisfazer ainda às necessidades da intelligência. Só assim o seu valor educativo se manifestará.

Movimento e transformação acham-se ligados à vida de um museu; aquele que os não conhecer não tem direito a tal nome. É o interêsse do público por êle será minimo. Ora para o público é que um museu deve viver.

«A arte não existe unicamente para a alegria egoísta dum pequeno número de especialistas e de apaixonados; é um factor social que deve suscitar a comunhão das multidões. Importa pois que o Museu se torne uma casa largamente aberta a todos e freqüentada por um público cada vez mais numeroso.» Estas justas considerações, que se

lêem no *Catálogo da pintura antiga do Museu Real das Belas-Artes da Bélgica* (1922), merecem ser difundidas entre nós.

Se o papel de um museu não está ainda bem compreendido do público, esforcemo-nos por que o seja.

Mas a lição, evidentemente, tem de ser prática.

E lição prática envolve a ideia de método e de orientação definida.

Todos conhecemos as precárias condições de instalação do Museu Municipal do Pôrto.

A confusão dos quadros no salão de pintura antiga, escalonados pelas altas paredes até ao tecto, cansa o visitante culto e desnor-teia aquele que aí vai com o fim de aprender. Em verdade nada aprende, por carência absoluta de elementos apropriados. Não há uma pequena guia, nem esta também poderia ser elaborada, após uma revisão total dos quadros, muitos dêles em depósito, sem um arrumo reflectido e metódico. Por carência de espaço sacrificou-se uma parte, patenteando-se o primacial, unicamente. Guarde-se o resto, ou exponha-se por agrupamentos em prazos determinados. E' o que se compadece com uma instalação provisória, como é, reconhecidamente, a actual.

Para satisfazer a curiosidade de alguns amigos, e a própria também, dei-me a agrupar, tanto quanto possível, por escolas, as pinturas do Museu Municipal, maneira única de as procurar conhecer com proveito.

Uma das escolas melhor representadas na galeria é a dos Países-Baixos do Sul, isto é, a flamenga.

De alguns mestres dela, do século XVII, passarei a ocupar-me.

**Peeter Neefs**, o velho, de Antuérpia (1578-1656). Dos pintores arquitecturistas flamengos é o de maior nomeada. Um seu filho, de igual nome, também se dedicou ao mesmo género de pintura, sendo difícil distinguir as obras que a cada um dêles cabem. Tomaram geralmente a catedral de Antuérpia para modelo, mas nunca a pintaram como ela é. Serve-lhe apenas de tema para variações (Max Rooses, *Flandre*, Paris, 1913). Animam os seus quadros várias figuras executadas por outros artistas. Há obras suas em quasi todos os museus da Europa.

O Museu possui dois interiores da catedral de Antuérpia, um pintado em cobre (n.º 30), e outro em lábua

(n.º 114). As figuras que mostram são de Francisco Franck. No primeiro quadro vêem-se as assinaturas de Neefs e de Franck no pilar do lado direito (*fig. 2*); no segundo, a assinatura de Neefs no lageado sôbre a lápide tumular do

B. Neefs

W. Franck 1. pector  
p neeffs 2.

Adrz. B. 4 D<sup>s</sup> Franck

Da eghers 1640 3

Joannes Fryt 5

lado direito, e a do seu cooperador Franck numa placa do extremo esquerdo do pavimento (*fig. 1*).

Este último artista pertence à terceira geração dos Francken, Francisco (II), (1581-1642), que assinou: *D I f franck*. Segundo A. J. Wauters (*La Peinture Flamande*, Paris, s. d.), quer dizer: *De Jonge Frans Franck*; em

flamengo *Den Jongen* (o jovem), para se distinguir de *Den Ouden* (o velho).

No Museu de Bruxelas há três *Neefs*, dois da catedral de Antuérpia, e um outro, interior de igreja, com a colaboração de Franck. O Museu do Prado também conta alguns com idêntico assunto.

A propósito, informa-me obsequiosamente o ilustre médico e historiador da medicina belga Dr. A. de Mets, de Antuérpia: «Le Musée de Anvers possède dans ses collections de photos une 30<sup>e</sup> de reproductions d'églises, presque toutes pareilles».

Os quadros do Museu do Pôrto são de magnífica perspectiva e de fina execução.

**Corneille Schut**, de Antuérpia (1597-1655). No dizer de Max Rooses, as obras deste artista procedem directamente de Rubens. Além de seu discípulo, foi também seu colaborador; «em 1635 Rubens escolhia-o para executar o pano central da «alegre Entrada do Cardeal-Infante», de que êle próprio pintou as duas composições lateraes». Isto prova a alta consideração em que era tido.

«Il sut mettre de la délicatesse dans les figures en grisaille ou en couleur qu'il introduisit dans les guirlandes de fleurs de son ami Daniel Seghers» (J. A. Wauters).

As duas tábuas do Museu, *Santo Inácio de Loiola* (n.º 145), e *Sacra Família* (n.º 269), são deste género: um produto de associação, embora em quadro independente.

**Daniel Seghers**, de Antuérpia (1590-1661), foi o mais célebre pintor de flores, cuja fama rapidamente se estendeu pela Europa. Os seus quadros encontram-se na maior parte das galerias de arte. Discípulo de Breuhgel de Velours, excedeu o mestre no género que seguiu. Além de Schut, Rubens, Van-Dyck e outros enriqueceram com santos, bustos e retratos os seus graciosos quadros de flores. Tendo ingressado na Companhia de Jesus em 1614, isso não o impediu de se dedicar à pintura, sua vocação natural. «Son art était d'ailleurs un exercice de dévotion. Il se plaisait à entourer de ses plus délicieuses fleurs des médaillons de Vierges et de Saints. Nul n'a trouvé pour ses fleurs chatoyantes des tons plus frais et plus justes». (Max Rooses).

A colocação um pouco alta dos quadros na galeria não permite bem ao visitante observar a delicadeza da

factura. Na assinatura reproduzida (*fig. 3*), as letras estão em parte ocultas pelas flores.

**Adriaen Brouwer.** Nascido em Audenarde, na Flânderes, em 1606, morreu em Antuérpia em 1638. Extinguiu-se na primavera da vida, como se vê, aos 32 anos. Apesar disso, deixou centenas de quadros, pequenos embora, mas obras-primas. O seu maior agrupamento de trabalhos, uns vinte, existe na pinacoteca de Munich, onde pode ser apreciado com exactidão.

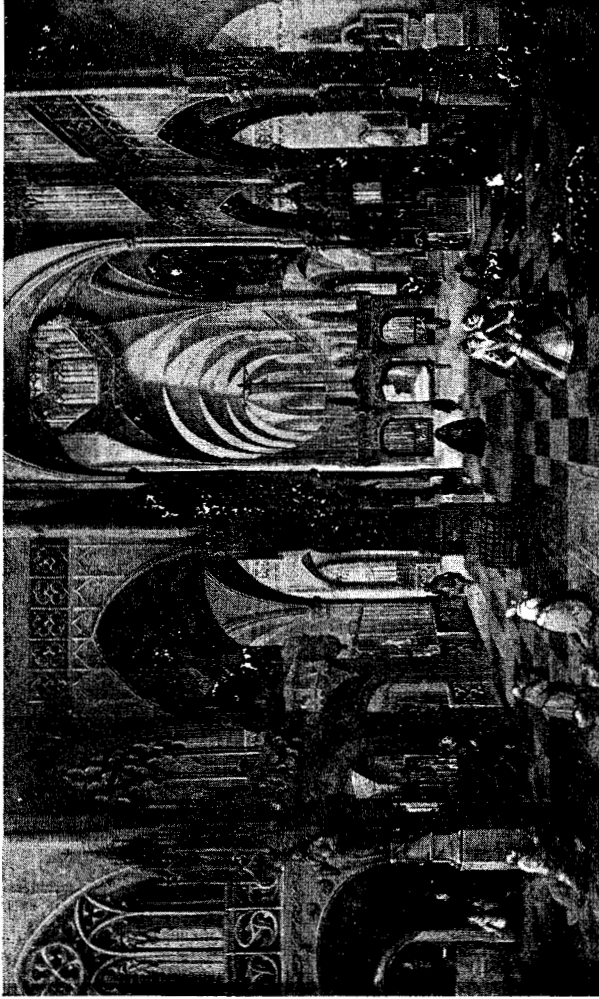
Brouwer era filho de um desenhador que fazia cartões para as fábricas de tapeçaria da sua terra natal. E' sensível a influência que sôbre êle exerceram as obras de Pieter Brueghel (o velho), falecido em Bruxelas em 1569, parecendo ter frequentado em Antuérpia a oficina do filho do mesmo artista, de igual nome, Brueghel, o novo, chamado, em razão dos assuntos preferidos, «do Inferno». A lembrança perpétua de Brueghel, é, sem dúvida, a sua nota marcante. Tendo-se relacionado com Frans Hals, dêle colheu a sua factura viva e o seu radioso colorido. A Adriaen Brouwer, decerto por influência das primeiras obras de Rembrandt, se deve a adopção do claro-escuro, novidade na escola flamenga. «Il sert ainsi d'agent de liaison entre les Pays-Bas du Nord et ceux du Sud; par lui, l'art, à Anvers, s'enrichit d'une importante acquisition qui permettra de dépasser de bien loin, dans le rendu de l'ambiance et de la profondeur, les productions des Francken et de leur école. Brouwer le vagabonde, formé à tant de courants divers, eut une immense influence sur la peinture de genre: de lui procédera Van Ostade au Nord; de lui découleront au Sud Craesbeeck, Ryckaert et, pour une grande part, David Teniers lui même. (Édouard Michel, *La peinture au Musée du Louvre, École flamande*. Paris, s. d.).

«Brouwer, diz Max Rooses, est à demi hollandais, à demi flamand. L'historien d'art hésite même à le situer.»

O quadro seu que existe no Museu do Pôrto, representa uns *Jogadores numa taberna* (n.º 281). E' pintado em tábua e está assinado.

Foi identificado em 1895 pelo alemão Emil Dacully, como se vê na notícia que a propósito publicou n-*O Comércio do Pôrto*, de 23 de Novembro dêsse ano. Merecem ser dela destacados estes periodos:

«Eis os sinais característicos pelos quais se conhecem



*Interior de catedral, por Peeter Neefs. Figuras de F. Franck. Pintura em tábua.*

(Museu Municipal do Porto)

os quadros d'este pintor: Os assuntos que elle escolhia de preferência, são interiores de tabernas, individuos bebendo, fumadores e jogadores de cartas.

«A *maneira* de Brower é tão delicada, como os seus assuntos são vulgares. As figuras são geralmente pequenas e apresentam-se cheias de trejeitos. As *cabeças* são povoadas de cabelos lisos. Os *narizes* são muito compridos e ponteagudos. Os *chapéus*, muito ordinários, sem fitas, com abas voltadas para beixo e inclinadas para trás. A *mobilía* que apresenta é também ordinária e sem o mínimo adôrno. Em quasi todos os seus quadros há uma porta muito simples, pela qual os homens entram ou saem.

«Todos estes sinais característicos encontram-se no quadro de que falamos.

«Deve observar-se que o pintor teve ainda uma singularidade: pintar em qualquer canto dos seus quadros um pequeno môcho, quer real, quer pintado em um quadro suspenso da parede. Na pintura do Museu está aquella ave empoleirada, no alto da porta (da janela).

«Na minha opinião, êste pequeno môcho dá-nos a conhecer melhor o autor do quadro do que o poderia fazer qualquer assinatura. Mas também esta lá existe.»

A assinatura, que E. Pacully só descortinou por meio da luz artificial projectada com uma lente, está aposta no banco; vê-se agora com facilidade por o quadro ter sido limpo (*fig. 4*).

**Jan Fyt**, de Antuérpia (1611-1661). Entre os pintores animalistas pertencentes à escola de Rubens conta-se Jan Fyt, muito tempo esquecido em proveito de Frans Snyders, seu mestre, que occupava o lugar de honra. A crítica moderna, tendo arrancado com justiça o nome de Fyt da penumbra onde se encontrava, concede-lhe agora a primazia.

Fyt excedeu Snyders, com quem estudou, e todos os outros pintores de animais e de natureza morta. Fecundo, como os demais pintores da sua raça, quasi todos os museus da Europa possuem amostras do seu talento.

«Une toile de Jan Fyt est une construction de valeurs et d'accords bien plus qu' un échafaudage de lignes. Moins directement inféodé à l'école de Rubens par son âge même, il semble dans ses savantes oppositions d'ombre et de lumière, avoir connu, à côté de l'influence anversoise, les



enseignements d'Amsterdam et de l'école de Rembrandt» (Édouard Michel).

Há dois quadros seus no Museu do Pôrto: *Falcão e aprestos de caça* (n.º 327), e *Caça morta* (n.º 347). Estão ambos assinados; a assinatura do primeiro vai reproduzida em gravura (fig. 5).

Segundo Max Rooses, até cêrca de 1647 Fyt conserva-se fiel ao modo de Snyders. «Dans la seconde manière, il hausse le ton de sa palette, sa pâte devient plus grenue, sa touche plus fougueuse et plus originale. Sa peinture prend des aspérités de râpe; des tons d'un noir d'encre sont appliqués sur des couleurs pâles et claires.»

As telas mencionadas pertencem à segunda maneira de Fyt.

Bénézit indica a existência dos quadros do Museu do Pôrto.

**Jean Van Kessel**, o vêlho, de Antuérpia (1626-1679). Tendo estudado com seu tio Breughel de Velours, imitou-lhe o estilo nas suas paisagens, flores, frutos, aves e insectos (Bénézit).

O quadro n.º 285 representa uma *Grinalda de frutos e flores*.

O Professor Joaquim de Vasconcelos na *Guia do Museu* que organizou (1902), discordando da indicação do Catálogo de 1853 «estilo de Daniel Seghers», escreveu: «Parece-me antes que esta formosa pintura deve atribuir-se à célebre Raquel Ruysch ou à sua escola». Esta pintora, como se sabe, é holandesa, tendo falecido em Amsterdam em 1750 com 85 anos de idade. Há uma tela sua *Flores e frutos*, assinada, no Museu de Bruxelas.

A atribuição desta tela, que não tem assinatura, data de 1916, e foi sugerida em Lisboa quando a pintura lá esteve para ser beneficiada.

**David Teniers**, o moço, de Antuérpia (1610-1690). O quadro n.º 395, *Festa de aldeia*, é dado no Catálogo de 1853 como cópia de Teniers, o moço; a *Guia* de 1902 limita-se a esta indicação.

Convém reproduzir o que a propósito dum quadro semelhante, do Louvre, diz Édouard Michel: «Le tableau est daté de 1652, contemporain, par suite, d'un sujet analogue au Musée de Bruxelles (n.º 457 aussi daté de 1652). L'harmonie de tons est encore jolie, mais déjà apparaît ce

côté crayeux qui fait regretter les belles couleurs fluides de la période antérieure: on sent déjà la hâte dans la facture. Le Louvre possède du même sujet un seconde exemplaire en petites dimensions et de qualité assez inférieure (n.º 2170). Les deux tableaux que nous venons d'étudier, et l'on pourrait multiplier les exemples dans la riche collection du Maître que possède le Louvre, nous font bien sentir le brillant talent de Teniers et ses insuffisances.»

E' possível que a tela do Museu tivesse saído da própria mão do artista.

Entre as sessenta reproduções do livrinho *The masterpieces of Teniers the younger*, Londres, 1906, três mostram um assunto análogo ao quadro do Museu do Porto.

Os quadros da dinastia dos Teniers, que contou quatro pintores, são numerosos; há catalogados 685. Só Madrid possui 52. Quando morreu Teniers 2.º (o moço), tinham já desaparecido todos os seus confrades ilustres; «pode dizer-se que a grande escola de Antuérpia acabou com êle» (Wauters). Segundo o mesmo historiador da arte, o David Teniers n.º 4 (1672-1771) residiu em Lisboa, onde faleceu e deixou filhos.

Os nomes de Schut, Seghers, Fyt e Teniers acham-se mencionados no Catálogo de 1853. Apesar de estar assinado, o n.º 39, de Neefs, é dado no mesmo Catálogo como um original de outro autor. Na *Guia* publicada em 1902 vêm indicados os restantes nomes aqui citados, menos, como se disse, o de Kessel.

No álbum *Os melhores quadros do Museu Municipal do Porto*, por Júlio Brandão, 1927, dos artistas a que agora se faz referência, só se trata de Brouwer, sem se aludir todavia ao «môcho familiar» que caracteriza os seus quadros.

As assinaturas fac-similadas, que colhi directamente nos originaes, é a primeira vez que se publicam.

PEDRO VITORINO.