

## Dating

**Pedro Flor**

Universidade Aberta / Institute of Art History of the Faculty of Social and Human Sciences of the Universidade Nova de Lisboa

In studying a painting, art historians are required to attempt to discover the date of its creation. This should not, however, limit their analytical concerns, as many works would remain unexamined if there were not the possibility of dating them with the utmost precision. Framing the creation of a piece within a specific time period and situating it chronologically are tasks from which the researcher cannot shirk. The way in which we can attempt to date a piece varies depending on the existence of a documentary foundation or, in the absence of that, the ability to set the subject of our study, stylistically and chronologically, against other works of the same age. This is the exercise presented here, with the objective of clarifying the issue of dating the Weilburg painting.

The caption at the top of the canvas, an element that is often decisive in the task of dating the work, is problematic from the point of view of the content and express chronology. In 2008, Andreas Gehlert became aware of the incongruity between what is written on the caption “*Entrada d...v Mc Don Phelipe III en Lisboa en 1613*” and the historical fact relating to the triumphant entry of King Felipe II of Portugal into Lisbon on 29 June 1619 (GEHLERT, 2008).

The hitherto known image of this *joyeuse entrée* belonged to the book of the Royal Chief Cosmographer, João Baptista Lavanha, completed in July 1621 and finally published after March 1622. It was an engraving cut by a Flemish artist active in Madrid, Jan Schorquens (1595-1630?), who frequently collaborated with Lavanha and also worked for the Crown towards the end of the reign of Felipe II and under his successor (KUBLER, 2005). According to the inscription, in both the Portuguese and Spanish editions, the image was engraved by the Flemish

## Datação

**Pedro Flor**

Universidade Aberta / Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

O estudo de uma pintura obriga o historiador da arte à tarefa de procurar datar a execução da mesma. Não deve, contudo, restringir as suas preocupações de análise, na medida em que muitas obras ficariam por examinar se não tivéssemos possibilidade de as datar com o maior rigor possível. Enquadrar numa época a criação de uma peça e situá-la cronologicamente são missões às quais um investigador não pode eximir-se. O modo como podemos tentar a datação de uma peça é variável consoante a existência de base documental ou, na ausência desta, a capacidade de conseguirmos aproximar estilística e cronologicamente o nosso objecto de estudo a outras obras coevas. É este o exercício que vamos apresentar de seguida, tendo por objectivo esclarecer a questão da datação da pintura de Weilburg.

A legenda no topo da tela, elemento tantas vezes decisivo na tarefa de datar esta obra, é problemática do ponto de vista do conteúdo e da cronologia expressa. Logo em 2008, Andreas Gehlert deu-se conta da incongruência entre o que se encontra inscrito na legenda “*Entrada d...v Mc Don Phelipe III en Lisboa en 1613*” e o facto histórico relativo à entrada triunfal do rei Filipe II de Portugal em Lisboa a 29 de Junho de 1619 (GEHLERT, 2008).

A imagem até então conhecida dessa *Joyeuse entrée* pertencia ao livro do cosmógrafo-mor do reino, João Baptista Lavanha, pronto em Julho de 1621 e finalmente publicado depois de Março de 1622. Trata-se de uma gravura aberta por um flamengo activo em Madrid e habitual colaborador de Lavanha, Jan Schorquens (1595-1630?), que trabalhou também para a Coroa no final do reinado de Filipe II e no início do seguinte (KUBLER, 1988). De acordo com a inscrição, tanto na edição portuguesa como na espanhola, a



54 - *Entrada régia de Filipe II de Portugal em Lisboa*. Gravura de Jan Schorquens (1595-1630?), sobre provável desenho de Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632), publicada por LAVANHA, 1622

54 - *Royal entry of king Filipe II of Portugal in Lisbon*. Engraving by Jan Schorquens (1595-1630?), after probable drawing by Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632), published by LAVANHA, 1622

imagem foi aberta pelo mestre flamengo, a partir de debuxo (desenho) realizado pelo pintor régio Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632) (fig 54).

Outra obra que se aproxima quer da pintura de Weilburg, quer da gravura de Schorquens é a vista panorâmica de Lisboa, tirada do lado da barra do Tejo, inserida na tela *Nossa Senhora da Boa Viagem velando pela protecção do comércio na barra de Lisboa* de c. 1620 (SERRÃO, 2009). Esta pintura, verdadeiro ex-voto gratulatório contra os perigos náuticos e que anda atribuída aos pintores Domingos Vieira Serrão e Simão Rodrigues (c. 1560-1629) pertence ao espólio artístico da igreja de S. Luís dos Franceses, fruto da encomenda de Antoine Magnonet, homem de negócios ligados à carreira atlântica, para ornar a capela de Nossa Senhora de Porto Seguro, onde viria a ser sepultado mais tarde em 1623 (fig 5).

Em suma, temos um conjunto de testemunhos iconográficos que parecem suceder-se no tempo: um desenho de Vieira Serrão elaborado durante as

master from sketches by the royal painter Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632).

Another work similar to both the Weilburg painting and Schorquens' engraving is the panoramic view of Lisbon, looking towards the city from the Tagus sandbar, shown in the canvas *Nossa Senhora da Boa Viagem velando pela protecção do comércio na barra de Lisboa* (Our Lady of Good Travel watching over trade on the Lisbon sandbar) from c. 1620 (SERRÃO, 2009). This painting, a true ex-voto of thanks against nautical perils and attributed to the painters Domingos Vieira Serrão and Simão Rodrigues (c. 1560-1629), belongs to the artistic estate of the church of S. Luís dos Franceses, the result of a commission by Antoine Magnonet, a businessman with links to the Atlantic trade route, to adorn the chapel of Nossa Senhora de Porto Seguro, where he would later be buried, in 1623.

In short, we have a series of iconographic testimonies that appear to follow one another chronologically: a drawing by Vieira Serrão produced during the



55 - *Nossa Senhora da Boa Viagem velando pela protecção do comércio na barra de Lisboa*, atr. Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632) e Simão Rodrigues (c. 1560-1629). Igreja de São Luís dos Franceses

55 - *Our Lady of Boa Viagem protecting the commerce at the bar of Lisbon*, attributed to Domingos Vieira Serrão (c. 1570-1632) and Simão Rodrigues (c. 1560-1629). Church of São Luís dos Franceses

ceremonies of 1619 and which later served as a basis for an engraving by Jan Schorquens, published in 1622, and a votive painting for the French church in Lisbon, of common authorship, created at the start of the 1620s. The similarities between the Flemish engraving and the painting in the Lisbon church are quite clear and have already been highlighted (GEHLERT, 2014 and SOROMENHO, 2016): the angle of the panorama of Lisbon that includes, to the west, the Palace of the Marquises of Castelo Rodrigo at Corpo Santo and, to the east, Ribeira market, next to the old Fernandina wall, as well as the faithful representation of the festivities on the Tagus, with ships and marine creatures, instigated and funded by the City Council, when compared to Lavanha's meticulous description, seem to be incontestable facts. Moreover, it is worth recalling that, if it is a work of common authorship, Domingos Vieira Serrão will have made use of his sketches of the capital (looking at it from the Tagus) in the canvas at S. Luís dos Franceses.

From a chronological point of view, it is important to stress that Serrão's drawing was produced after Filipe II's royal entry into Lisbon, as was Lavanha's

cerimónias de 1619 e que mais tarde serviu de base para uma gravura de Jan Schorquens, publicada em 1622 e uma pintura votiva para a igreja da nação francesa em Lisboa, cuja autoria é comum, realizada pelo início da década de 20 do século XVII. As semelhanças existentes entre a gravura flamenga e a pintura da igreja de Lisboa são por demais evidentes e foram já destacadas (GEHLERT, 2014 e SOROMENHO, 2015): o ângulo de captação da vista de Lisboa que compreende, a poente, o Palácio dos Marqueses de Castelo Rodrigo ao Corpo Santo e, a nascente, o mercado da Ribeira, junto da antiga muralha fernandina, bem como a fiel representação das festividades no Tejo com a presença de embarcações e criaturas marinhas, impulsionadas e custeadas pela Câmara de Lisboa. De resto, valerá a pena recordar que sendo uma autoria comum, em princípio, Domingos Vieira Serrão terá aproveitado os esboços da capital tomados do Tejo para os aplicar na tela de S. Luís dos Franceses.

Do ponto de vista cronológico, importa realçar que o desenho de Serrão foi executado posteriormente à entrada régia de Filipe II em Lisboa, tal como a publicação encomiástica de Lavanha. Por outras palavras,

o carácter celebrativo do sucesso político e diplomático, alcançado pela visita régia em 1619 à capital portuguesa, incentivou a edição de um livro ilustrado e de outras manifestações iconográficas que imortalizassem tal acto revestido de sentido simbólico e metafórico: o enaltecimento da supremacia e do poderio habsburgo, das virtudes de Filipe II e das riquezas históricas e ultramarinas de Portugal. Acresce ainda que o esforço da edilidade e das corporações de ofícios em demonstrar o afecto pela causa filipina e em sublinhar a qualidade e as vantagens da cidade de Lisboa, na senda do que haviam feito Luís Mendes de Vasconcelos (*Do Sítio de Lisboa* - 1608) e Frei Nicolau de Oliveira (*Livro das Grandezas de Lisboa* - 1620), tinha de ser motivo de perenidade na corte, por se tratar, no dizer de Lavanha, de uma cidade que concentrava em si o Mundo, procurando assim discutir a primazia sobre Madrid, talvez como futura capital do império ibérico.

Acima de tudo, as representações iconográficas de actos festivos (ou efémeros) em gravuras, relatos escritos, relevos, tapeçarias ou pinturas a óleo sobre tela eram comuns na Europa de Quinhentos e traduzem a importância atribuída a tais actos de magnificência, de coreografia política, de ensurdecadora parada militar, de festival aquático e sobretudo de afirmação do poder, face aos súbditos que neles participavam. A tradição era a de tornar para sempre lembrado um momento passado e não utilizar a pintura ou outra arte para apresentar ou estimular a imaginação de um acto futuro que, por muitas ordens de razão, poderia até nunca chegar a acontecer (HURLBUT, 2009). Rememoram-se acontecimentos através de obras de arte e não se utilizam as mesmas para anunciar factos futuros ou incertos. Terão sido porventura mostrados ao rei meros esboços ou esboços para definir as cerimónias protocolares, as precedências do Estado, a presença no espaço urbano dos Arcos dos ofícios e das nações, dos principais monumentos da cidade e de alguns *tableaux vivants*

encomiastic publication. In other words, the celebratory nature of the political and diplomatic event of the 1619 royal visit to the Portuguese capital incentivised the publication of an illustrated book and of other iconographic manifestations that immortalised this act shrouded in symbolic and metaphorical meaning: the exaltation of Habsburg supremacy and power, of the virtues of Felipe II and of Portugal's historical and overseas wealth. In addition, the efforts of the mayors and trade guilds to demonstrate their affection for the Philippine cause and to emphasise the quality and benefits of the city of Lisbon, as Luís Mendes de Vasconcelos (*Do Sítio de Lisboa* - 1608) and Friar Nicolau de Oliveira (*Livro das Grandezas de Lisboa* - 1620) had done, must have been a perennial theme at court, given that, as Lavanha said, this was a city that concentrated the world within it, thus seeking to argue its superiority over Madrid, perhaps as a future capital of the Iberian empire.

Above all, iconographic representations of festive (or ephemeral) events in engravings, written accounts, reliefs, tapestries and oil paintings on canvas were common in sixteenth-century Europe and convey the importance attributed to such acts of magnificence, of political choreography, of deafening military parades, aquatic festivals and, above all, affirmation of power in the eyes of the subjects taking part. The custom was to make something eternal by recalling a past moment and not to use painting or another art form to introduce or stimulate the idea of a future act that, for various reasons, might never happen (HURLBUT, 2009). Immortalising events through works of art rather than using them to announce future or uncertain facts. The king would perhaps only have been shown sketches or drafts outlining the protocolled ceremonies, state precedences, the presence in the urban space of arches of trades and nations, the main monuments of the city and some *tableaux vivants* that would colour and define the various zones where the parade was to take place.

The investment of time and money in

an undertaking of this nature would have been completely wasted. Instead, the portrayal of an important date or a grandiose and extravagant event, such as the entry of Felipe II into Lisbon in 1619, would merit special treatment and, as a result, the fitting commission of a celebratory and memorable work, very much in the taste of Habsburg propaganda, to act as a vehicle for the image of a powerful leader and the incontestable supreme commander of the military and maritime forces. In other words, this iconography satisfied the objective of celebrating personal prestige and the intention of legitimising power over the Portuguese subjects.

In addition to the Weilburg painting, there are others that portray this ostentatious royal entry, such as the one described in 1626, in the Real Alcázar in Madrid, in the *Salón de los Espejos*, or the two works given three years earlier by Domingos Vieira Serrão to Felipe III, facts demonstrating not just the diplomatic importance of the public event, but also the historic circumstances that surrounded such commissions, immediately after the death of Felipe II, in March 1621 (SERRÃO, 2006 and GEHLERT, 2016).

The caption inscribed on the Weilburg canvas suggests that it was carried out in 1613. However, we now know with certainty, through laboratory testing, that the inscription is not authentic and was redone at an as yet undetermined moment (see the text by António Candeias, Milene Gil and Sara Valadas in this book), definitely later than 1918, the date from which titanium white started to be used as a pigment (CRUZ, 2013). The caption, therefore, cannot be used as a guarantee of date, to which we can add historical and artist arguments that concur on a date after the event that took place in Lisbon in the year 1619.

There are also iconographic reasons that do not allow a dating of the canvas prior to 1619, instead pointing, in all probability, to the start of the following decade. One of the best monument representations in the whole Weilburg painting is that of the Monastery

que coloriam e marcavam as várias zonas do desenrolar do desfile.

O investimento de tempo e de dinheiro numa empreitada dessa natureza seria por completo desperdiçada. Ao invés, o retrato de uma efeméride ou de um acontecimento grandioso e faustoso, como foi o da entrada de Filipe II em Lisboa em 1619, mereceria tratamento particular e, como consequência, a encomenda consentânea de uma obra celebrativa e memorável, bem ao gosto da propaganda habsburgo, que veiculasse a imagem de um governante poderoso e do comandante supremo incontestável das forças militares e marítimas. Por outras palavras, esta iconografia satisfazia objectivos de celebração do prestígio pessoal e de intenção legítima de poder sobre os súbditos portugueses.

Além da pintura de Weilburg, outras existiram que retratavam a entrada aparatosa, tais como a descrita em 1626 no Palácio de Alcázar em Madrid, no *Salón de los Espejos* ou as duas entregues três anos antes por Domingos Vieira Serrão a Filipe III, factos demonstrativos não só da relevância diplomática do acto público, como também das circunstâncias históricas que rodearam tais encomendas, logo após a morte de Filipe II, em Março de 1621 (SERRÃO, 2006 e GEHLERT, 2016).

A legenda inscrita na tela de Weilburg pode levar-nos a pensar que a mesma teria sido executada em 1613. Todavia, sabemos agora com segurança, por via dos exames laboratoriais, que a inscrição não é autêntica e foi refeita em momento ainda não determinado (ver texto de António Candeias, Milene Gil e Sara Valadas neste livro), mas sempre posterior a 1918, data a partir da qual se utilizou como pigmento o branco de titânio (CRUZ, 2013). A legenda não deve servir, portanto, como garantia da datação, a que juntamos argumentos de ordem histórica e artística que concorrem justamente para uma datação posterior ao evento ocorrido em Lisboa no ano de 1619.

Acrescentem-se também razões de ordem iconográfica, que não permitem uma datação da tela anterior a 1619, mas, com mais probabilidade, do início



56 - *Vista de Lisboa do Castelo de Weilburg*. Pormenor do Mosteiro de São Bento da Saúde

56 - *View of Lisbon from Weilburg Castle*. Detail of the Monastery of São Bento da Saúde

da década seguinte. Um dos monumentos mais bem representados em toda a pintura de Weilburg é o Mosteiro de São Bento da Saúde, cuja construção iniciara em 1598, sob o auspício do Abade Geral da Ordem, Frei Baltazar de Braga e, mais tarde, dos Marqueses de Castelo Rodrigo que aí constituíram o panteão de família (GOMES, 2003) (fig 56). A primeira missa solene realizada no cenóbio, inaugurando assim o espaço monástico, foi rezada em 1615, facto que anuncia por certo o final das obras. Mesmo que todo o complexo arquitectónico ainda não tivesse concluído, dada a grandeza que o mesmo apresentava, a iconografia do Mosteiro de São Bento na pintura de Weilburg é significativa quanto à volumetria final do edifício, revelador por si do

of São Bento da Saúde, the construction of which began in 1598, under the auspices of the Abbot General of the Order, Brother Baltazar de Braga and, later, the Marquises of Castelo Rodrigo who established their family pantheon there (GOMES, 2003) (fig. 56). The first high mass held in the coenoby, inaugurating the monastic space, took place in 1615, which confirms that the works had definitely finished by this date. Even if the whole architectural complex had still not been completed, given its grandeur, the iconography of the São Bento monastery as shown in the Weilburg painting is significant in terms of the final volumetrics of the building, which reveal the painter's knowledge of it. In turn, the Monastery of São Vicente de Fora, also clearly defined among the houses, next to the



57 - *View of Lisbon from Weilburg Castle*. Detail of the Monastery of São Vicente de Fora

57 - *Vista de Lisboa do Castelo de Weilburg*. Pormenor do Mosteiro de São Vicente de Fora

medieval wall and Campo de Santa Clara, shows that the reconstruction works had been concluded (even if the inside was not completely ready), which would not have been the case if the canvas had been produced any earlier, in accordance with the history of the monument (SOROMENHO, 2010) (fig. 57).

The bridges that can be glimpsed in the panorama of Lisbon, namely the Junqueira and Alcântara bridges (fig. 58), ~~are not given~~ sufficiently careful treatment to reveal the renovation works undertaken for the very occasion of Felipe II's visit to Portugal in 1619, as confirmed by reading the consultations with the King carried out in 1622 by the city mayorship (OLIVEIRA, 1906).

One last point of note is the perfect representation of the Bica neighbourhood, next to the church

conhecimento que o pintor possuía sobre este. Por seu turno, o Mosteiro de São Vicente de Fora, também ele muito bem definido por entre o casario, junto da muralha medieval e do Campo de Santa Clara, demonstra que as obras de reedificação estavam concluídas (mesmo que no interior nem tudo estivesse pronto), o que não aconteceria se a tela tivesse sido produzida antes, de acordo com a história do monumento (SOROMENHO, 2010) (fig 57).

As pontes que se vislumbram na panorâmica de Lisboa, nomeadamente a da Junqueira e a de Alcântara (fig 58), não ~~apresentavam~~ um tratamento tão cuidado que indiciam os trabalhos de beneficiação que sofreram por ocasião ~~justamente~~ da visita de Filipe II a Portugal em 1619, conforme se verifica pela leitura das consultas

efectudas ao rei em 1622 pela vereação da Câmara da cidade (OLIVEIRA, 1906).

Uma última chamada de atenção para a perfeita representação do Bairro da Bica, junto à igreja de São Paulo na Boavista. Como é sabido, este bairro de Lisboa sofrera duas derrocadas devido a dois sismos importantes, sentidos na capital em 1597 e 1621, que alteraram a topografia e configuração urbana do então apelidado Vale das Chagas. Ora, o pintor de Weilburg, instado a retratar esta zona da cidade, não tem dúvidas em marcar bem os lados desse vale (Chagas a nascente, Santa Catarina a poente) e todo o casario que bordeja a rua da Boavista está bem definido e não o mostra destruído ou sequer em construção (ver texto de António Miranda neste livro).

Em síntese, a *Vista de Lisboa com a chegada de Filipe II de Portugal em 1619* mostra-nos a cidade do primeiro terço do século XVII, posterior à entrada régia, mais concretamente 1622, data em que se produziram várias obras de carácter gráfico e literário comemorativas desse evento. Antes confinada apenas à muralha fernandina, a cidade filipina era bem diferente da antiga urbe medieval, visível tanto na parte direita do quadro, antes de Xabregas, como ao centro, já por entre o casario. A área correspondente ao Bairro Alto, além da zona relativa às freguesias de Santa Catarina, São Paulo e Santos-o-Velho, domina a paisagem urbana a ocidente, estendendo-se rumo aos mais distantes bairros de Alcântara, Junqueira e Belém. A minúcia do detalhe das representações pintadas permite-nos hoje reconstituir a feição de alguns edifícios, infelizmente já desaparecidos. O Paço da Ribeira, no centro da composição, acompanhado do imponente Palácio dos Marqueses de Castelo Rodrigo, o Convento do Carmo e o vizinho da Trindade, ao centro, além da igreja quinhentista de Nossa Senhora do Loreto e a Quinta dos Soares, defronte do Noviciado da Cotovia, e a dos Condes de S. Lourenço, junto dos Jerónimos em Belém são apenas alguns dos mais interessantes testemunhos dessa Lisboa, entretanto apagada pelo tempo. Os edifícios aqui representados, bem como

of São Paulo in Boavista. As we know, this Lisbon neighbourhood suffered two landslides due to significant earthquakes that occurred in the capital in 1597 and 1621, which changed the topography and urban configuration of the Vale das Chagas, as it was then called. The Weilburg painter, urged to portray this zone of the city, had no hesitation in clearly marking the sides of this valley (Chagas to the east, Santa Catarina to the west), and all the housing along Rua da Boavista is well defined rather than being shown in ruins, or even in construction (see text by António Miranda in this book).

In short, *View of Lisbon with the arrival of Felipe II of Portugal, in 1619* shows us the city in the early seventeenth century, after the royal entry, more specifically in 1622, the date when various works of a graphic and literary nature were produced to commemorate this event. Previously confined to within the Fernandina wall, the Philippine city was very different to the old medieval city, which is visible both on the right-hand side of the painting, in front of Xabregas, and in the centre, amongst the houses. The area corresponding to Bairro Alto, beyond the parishes of Santa Catarina, São Paulo and Santos-o-Velho, dominates the urban landscape to the west, stretching towards the more distant neighbourhoods of Alcântara, Junqueira and Belém. The detail of these painted representations allows us to reconstruct today the form of some buildings that have unfortunately since disappeared. Ribeira Palace, in the centre of the composition, accompanied by the imposing Palace of the Marquises of Castelo Rodrigo, the Carmo Convent and the neighbouring Trindade Convent, in the centre, as well as the sixteenth-century church of Nossa Senhora do Loreto, Quinta dos Soares, facing the Noviciado da Cotovia, and Quinta dos Condes de S. Lourenço, next to the Jerónimos Monastery in Belém, are just some of the most interesting testimonies of the Lisbon of that era, long since erased by time. The buildings depicted here,

as well as the city's entire river front, show us a Lisbon that, over a century later (1755), was to disappear in part, which is why the Weilburg painting is a vital iconographic document for the study of Lisbon, now with a date that is more in keeping with the historical-cultural framework shown in this and other studies in this book.



58 - *Vista de Lisboa do Castelo de Weilburg*. Pormenor da Ponte de Alcântara

58 - *View of Lisbon from Weilburg Castle*. Detail of the Bridge of Alcântara

toda a frente Tejo da cidade retratam-nos uma Lisboa que, mais de um século depois (1755), viria a desaparecer em parte, sendo por isso a pintura de Weilburg um documento iconográfico fulcral para a oisipografia, agora com datação mais consentânea com o enquadramento histórico-cultural apresentado neste e nos outros estudos do presente livro.

