

Before Weilburg, Leiden: The dating of Leiden University Library's *Panorama of Lisbon*

Pedro Flor

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

Any study concerning the iconography of Lisbon in the period prior to the 1755 earthquake, an event which left an indelible mark on the landscape of the city, due to the profound urban transformations and architectural reconstructions carried out afterwards, should bear in mind the evolutionary process of the chronology and genealogy of remaining images, a task already performed by other authors in recent years (SENOS, 2002 and GARCIA, 2013). Júlio de Castilho and Augusto Vieira da Silva's pioneering studies on the matter have served as the basis for a critical analysis, later supplemented by knowledge of the historical and cultural dynamics of the city in the period under consideration (CASTILHO, 1956 and SILVA, 1960). A more painstaking and analytical approach to the iconography of Lisbon, with the objective of dating representations and identifying buildings, has, however, picked up on certain inconsistencies in these seminal studies, through the careful cross-examination of documentary and iconographic sources, drawing particular attention to architectural anachronisms (e.g. MOITA, 2009 and FLOR *et al.*, 2014).

Before the production of the magnificent Weilburg Castle painting at the beginning of the 1620s, as we ourselves have argued, the iconography of Lisbon could not be called abundant. However, if we compare it to the iconographic variety dating from the post-Restoration period, in particular after 1661, with the arrival of the Dutch painter Dirck Stoop to Lisbon for the wedding of Catarina de Braganza and Charles II of England (FLOR, 2012: 113-142), we should be careful not to rush to the conclusion that perennial evidence of Lisbon is insignificant or inconsequential with regards its historical and artistic relevance. Indeed, both panoramic views of Lisbon's

Antes de Weilburg, Leyden: A datação do *Panorama de Lisboa* da Biblioteca da Universidade de Leyden

Pedro Flor

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

Qualquer estudo que incida sobre a iconografia de Lisboa da época anterior ao terramoto de 1755, data que marcou de modo indelével a paisagem da cidade pelas profundas alterações urbanísticas e pelas reconstruções arquitectónicas executadas, deverá ter em consideração o processo evolutivo da cronologia e da genealogia das imagens remanescentes, tarefa já ensaiada por outros autores num passado recente (SENOS, 2002 e GARCIA, 2013). Os estudos pioneiros de Júlio de Castilho e Augusto Vieira da Silva sobre a matéria têm servido de ponto de partida para uma análise crítica, complementada depois pelo conhecimento das dinâmicas histórico-culturais da cidade no período considerado (CASTILHO, 1956 e SILVA, 1960). A abordagem mais aturada e analítica da iconografia de Lisboa que procura datar representações e identificar edifícios tem, porém, assinalado algumas incongruências nesses estudos seminais, através do cruzamento cuidadoso de fontes documentais e iconográficas, realçando sobretudo os anacronismos arquitectónicos (p. ex. MOITA, 2009 e FLOR *et al.*, 2014).

Anterior à execução da grandiosa tela do Castelo de Weilburg no início da década de 20 do século XVII, como temos vindo a defender, a iconografia de Lisboa não se pode apelidar de abundante. Todavia, se tivermos como termo de comparação a variedade iconográfica datável do período pós-Restauração, em particular depois de 1661, com a chegada do pintor holandês Dirck Stoop a Lisboa por ocasião do enlace matrimonial de D. Catarina de Bragança com Carlos II de Inglaterra (FLOR, 2012:113-142), esta evidência não nos autoriza a retirar apressadamente a conclusão de que os testemunhos perenes de Lisboa são desprezíveis ou inconsequentes em matéria de relevância

histórica e artística. Com efeito, sejam as vistas panorâmicas da extensão da zona ribeirinha de Lisboa voltada a Sul, com destaque para o largo Terreiro do Paço da Ribeira, sejam as autênticas *bird's-eye views* da cidade com a preocupação de ilustrar em simultâneo o território relativo à nova Lisboa manuelina-joanina e ao antigo burgo medieval, cintado pela muralha fernandina, foram essas as opções iconográficas tomadas por encomendantes e artistas.

No caso das vistas aéreas do espaço urbano lisboeta, vale a pena sublinhar a invulgar capacidade artística de quem executou tais panoramas, numa época em que só o outro lado da margem do Tejo, ou o cimo de um mastro de uma embarcação possibilitavam a captação de um plano picado. Além disso, os artistas, não raras vezes possuidores de conhecimentos de elaboração cartográfica, geométrica, topográfica e miniatural, e habituados portanto a trabalhar com escalas e com transferência de modelos e desenhos, tinham de apelar naturalmente ao uso da imaginação que fosse capaz de perspectivar no espaço e na obra aquilo que observavam na realidade. De resto, para a cópia dessas vistas de cidades, a tratadística nacional contemporânea à da execução da tela de Weilburg, no caso a redigida por Filipe Nunes em 1615, dava conta do processo criativo empregue nas reproduções, fornecendo aos artistas sugestões úteis na aplicação hábil das quadrículas e do estresido, quando instados a repetir moldes ou modelos nas paisagens urbanas que recolhiam¹. Tanto num caso como noutro, os pintores e gravadores estavam familiarizados com aqueles processos de transposição que já aplicavam com frequência desde o final do século XIV.

¹ “Modo facil para copiar hua cidade ou qualquer coisa: Pera copiar hua cidade ou o que quizerdes em breue espaço, tomay hum espelho, ou hum vidro claro cristalino do tamanho que quizerdes, e pondeo em paragem onde possais nelle bem ver o que quereis copiar, & então na representação que vos fizer ireis com o pincel lançando as linhas principais, & o perfil do que quereis copiar (...) Depois que dentro no espelho ou vidro tiuerdes escrito & perfilado tudo, tomay outro tamanho papel limpo, & pondeo sobre os perfis que estão já no espelho, ou vidro para que o papel os receba em si Depois de enxutos no papel o podeis picar muito meudo, & depois esterzilo às direitas, porque no espelho fica as auessas, & pelos perfis certos podeis ir colorindo do mesmo modo que as cousas vos aparecem, a muralha, a torre, as casas, & etc.” (NUNES, [1615], fl. 109).

south-facing waterfront, emphasising the Terreiro do Paço da Ribeira square, and genuine bird's-eye views of the city, intended to simultaneously illustrate the territory of the new Manueline and Joanine Lisbon and the medieval old town, surrounded by the Fernandina Wall, were the iconographies of choice for commissioners and artists.

With respect to aerial views of the city, it is worth drawing attention to the rare artistic capabilities of those who produced these panoramas, at a time when such a perspective could only be captured from the banks on the other side of the Tagus River or from the top of a ship's mast. The artists, who often had experience in cartography, geometry, topography and miniatures, and were accustomed to working with scale and the transferral of models and drawings, naturally had to resort to using their imagination in order to put what they observed in real life onto paper. To aid the reproduction of these urban views, the national treatises at the time of the production of the Weilburg painting, in this case the one written by Filipe Nunes in 1615, dealt with the creative process employed in reproductions, providing artists with useful suggestions in the skilful application of grids and pouncing for when they were required to copy moulds or models in the urban landscapes they captured¹. In either case, painters and printmakers were familiar with these processes of transposition, which were used regularly from the end of the 14th century onwards.

This kind of teaching in treatise literature, which in the modern period experienced a golden era of development and diffusion, was applied, for example, in the

¹ “An easy way to copy a city or anything else: To copy a city or whatever else you desire on a small scale, take a mirror, or a clear piece of glass of whatever size you wish, and place it so that you can clearly see what you want to copy. Then use the paintbrush to draw the main lines, and the outline of what you want to copy [...] Once you have drawn and outlined everything on the mirror or glass, take a piece of blank paper, and put it over the mirror or glass, so that the outline is transferred onto it. Once dry on the paper, you can pounce it with detail on the right direction because a mirror shows everything backwards, and with the correct outlines you can colour them in the same way that they appear to you, the wall, tower, houses, etc. (in Filipe NUNES, *Arte da Pintura, Symetria e Perspectiua*, [1615], pg. 109).



9 - *Genealogy of the Infant Fernando*, from British Library (c. 1530-34), Simon Bening and António de Holanda

9 - *Genealogia do Infante D. Fernando* da British Library (c. 1530-34), Simon Bening e António de Holanda

execution of various images of Lisbon in the 16th century, therefore long before the publication of the treatise by Filipe Nunes, which is just one corollary of the practices common at the time. We can see, for example, the series attributed to the royal painter António de Holanda (c. 1480-1557), portraitist artist and limner, who also carried out the role of pursuivant, by appointment of King Manuel I in 1518, and was even promoted to India king of arms, during the reign of King João III, around 1553 (DESWARTE-ROSA, 1977).

This iconographic set, composed of two illuminations and a drawing, apparently demonstrate the same authorship, judging by the extraordinary similarity

Este tipo de ensinamentos plasmados na literatura tratadística, que na época moderna conheceu período áureo de desenvolvimento e difusão, foi aplicado por exemplo na execução de várias imagens de Lisboa de Quinhentos, por conseguinte muito antes da redação do tratado de Filipe Nunes que é apenas um corolário de práticas comuns ao tempo. Vejamos o exemplo da série atribuída ao pintor da Coroa António de Holanda (c. 1480-1557), retratista e iluminador, além de ter desempenhado os cargos de passavante por nomeação de D. Manuel I em 1518 e atingindo ainda o cargo de rei de armas Índia, no reinado de D. João III por volta de 1553 (DESWARTE-ROSA, 1977).

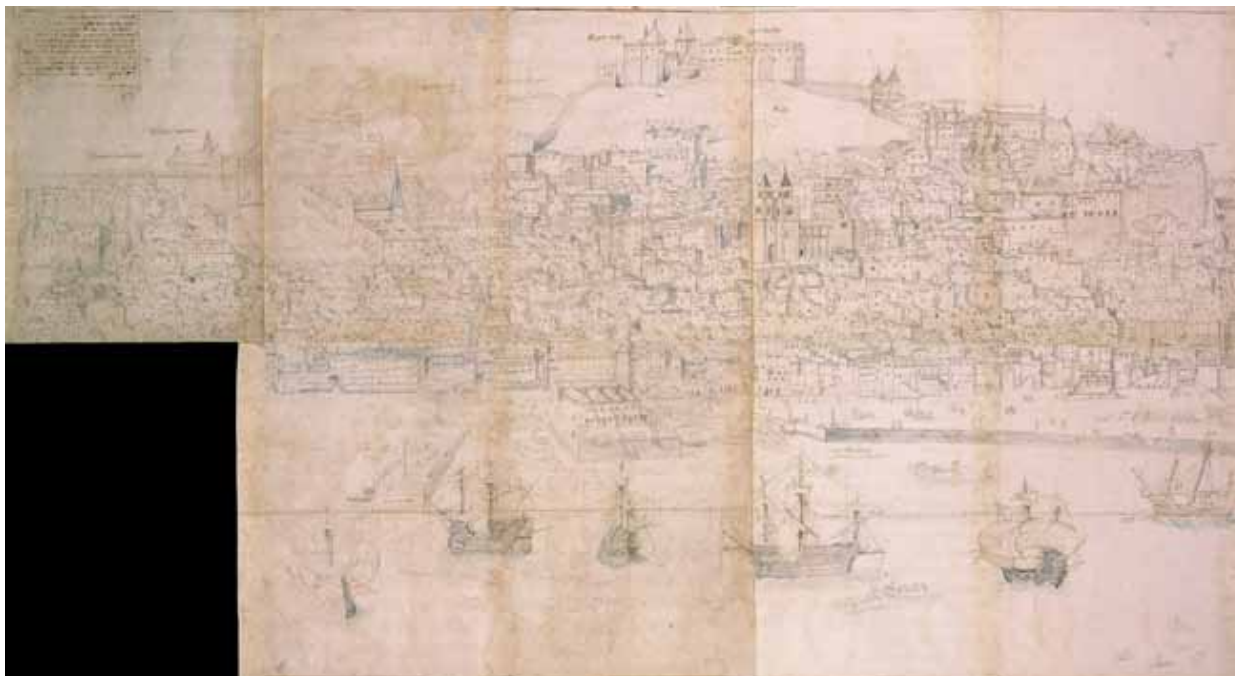


10 - "Tomada de Lisboa aos Mouros da *Crónica de D. Afonso Henriques*, de Duarte Galvão. Museu dos Condes de Castro Guimarães, em Cascais (c. 1534-40). António da Holanda

Este conjunto iconográfico, composto por duas iluminuras e um desenho, revela aparentemente a mesma autoria, a julgar pela extraordinária semelhança entre os vários elementos que compõem tais imagens, em particular o ângulo de captação tomado no rio Tejo, como bem viu Paulo Pereira (PEREIRA, 2011: 922), e o traço fino modelado das várias embarcações que povoam toda a panorâmica. Falamos em concreto da "Vista de Lisboa" da *Genealogia do Infante D. Fernando* da British Library (c. 1530-34) (fig 9), esta obra em parceria com o compatriota Simon Bening (1483-1561); da "Tomada de Lisboa aos Mouros" da *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão do Museu Condes de Castro Guimarães em Cascais (c. 1534-40), mas que na verdade representa a cidade como era no tempo de D. João III (fig 10); do desenho à pena sobre papel, intitulado *Panorama de*

10 - "Conquest of Lisbon to the Moors", from the *Chronicle of Afonso Henriques*, by Duarte Galvão. Condes de Castro Guimarães Museum, Cascais (c. 1534-40). António da Holanda

between the various elements composing the images, in particular the perspective over the Tagus River, as noted by Paulo Pereira (PEREIRA, 2011: 922), and the fine strokes of the various vessels that populate the scene. We are referring specifically to the 'View of Lisbon' from the *Genealogia do Infante D. Fernando* of the British Library (c. 1530-34) (fig 9), a collaborative work with Holanda's compatriot Simon Bening (1483-1561); the 'Taking of Lisbon from the Moors' from the *Crónica de D. Afonso Henriques*, by Duarte Galvão, of the Condes de Castro Guimarães Museum in Cascais (c. 1534-40), which in fact represents the city as it was in the time of King João III (fig 10); and the pen and ink drawing, titled *Panorama of Lisbon*, of Leiden University, which, like the previous two examples, would have involved the active participation of António



11 - *Panorama of Lisbon*, Library of Leiden University, Holanda, c. 1540-1550

11 - *Panorama de Lisboa* da Biblioteca da Universidade de Leiden, c. 1540-1550

de Holanda (fig 11). It is likely that, underlying the whole set enumerated here, a source existed which was later altered with additions, according to the pace of urban transformation of the city, which underwent important architectural changes in shape and volume in the middle of the 16th century. (MOITA, 2009: 29).

Like the Weilburg painting, which we analyse in this study, the *Panorama of Lisbon* from Leiden's collection also raises questions about dating. Indeed, authors who have studied this work more recently agree neither on the presumed authorship, nor the chronology adopted for the splendid drawing which, due to its dimensions (830 mm x 2245 mm) and degree of detail, is valuable evidence of sixteenth-century Lisbon (CARVALHO, 1987, MOITA, 2009 and PEREIRA, 2011). We do not agree with the opinion of those who consider that Leiden's *Panorama of Lisbon* is from the beginning of the 16th century, from the time of Duarte d'Armas, who gave us the famous *Livro das Fortalezas* [Book of

Lisboa da Biblioteca da Universidade de Leyden que, tal como os exemplos anteriores, deverá ter contado com a participação activa de António de Holanda (fig 11). É provável que, subjacente a todo o conjunto aqui enumerado, tenha existido uma matriz que foi depois alterada com acrescentos, consoante o ritmo de alteração urbana da cidade que conhecia importantes mudanças arquitectónicas na volumetria e no horizonte pelo segundo terço do século XVI (MOITA, 2009: 29).

Tal como a tela de Weilburg que temos por objecto de análise nesta obra, o *Panorama de Lisboa* do acervo de Leyden também levanta questões de datação. Com efeito, os autores que têm estudado mais recentemente esta obra não estão de acordo nem com a presumível autoria, nem com a cronologia a adoptar para o esplêndido desenho que, pelas dimensões apresentadas (830 mm x 2245 mm) e pelo grau de minúcia aplicado, é testemunho precioso da Lisboa quinhentista (CARVALHO, 1987, MOITA, 2009 e PEREIRA, 2011).

Não acompanhamos a opinião daqueles que vêem no *Panorama de Lisboa* de Leyden uma obra do início do século XVI, contemporânea do labor de Duarte d'Armas que nos deixou o famoso *Livro das Fortalezas*, por volta de 1509-10, nem concordamos com os autores que situam esta magnífica obra grosso modo no último terço do século XVI, consoante os casos (MOREIRA et. al. 1991, SOROMENHO, 1993, PEREIRA, 2011 e JORDAN-GSCHWEND, 2017). Apoiados na opinião expressa por Ayres de Carvalho em 1987 no estudo já citado, estes autores têm defendido no essencial que este importante testemunho iconográfico deverá datar dos anos de 1570-80, devido i) à inexistência de vestígios das obras da igreja de S. Sebastião que, à época (c. 1573), estaria em construção no Terreiro do Paço por ordem régia, pese embora a falta do canto inferior do desenho que corresponderia justamente a tal zona; ii) ao arranque das obras em 1569 da igreja de Santa Engrácia sob o patrocínio da infanta D. Maria (1521-1577) que supostamente está representado e legendado no extremo oriental da cidade; iii) à marca de água do desenho (com o n.º 8154) empregue pelos papeleiros de Francfort-am-Main (Alemanha) entre 1560 e 1593, segundo informação recolhida na obra monumental de C. M. Briquet (BRIQUET, vol. 3, 1907: 441).

Todavia, mercê de uma investigação metódica e pormenorizada, Irisalva Moita defendeu em 2009 que as balizas cronológicas mais adequadas à datação do *Panorama de Lisboa* seriam mais consentâneas com um período compreendido entre a segunda metade da década de trinta do século XVI (1535) e o limite superior não ultrapassando os meados do século XVI (1550). Como bem notou a autora, a presença da Alfândega Nova e do Terreiro do Trigo (fig 12) só podia figurar depois de 1534, data da conclusão dos trabalhos de edificação, bem como os contrafortes desenhados na “encosta” do Castelo de S. Jorge, obra de Diogo de Torralva em torno de 1544. Depois, a representação do mosteiro de agostinhos de Nossa Senhora da Graça mostra-nos o cenóbio numa versão anterior às obras



12 - *Panorama de Lisboa* da Biblioteca da Universidade de Leiden, c. 1540-1550. Pormenor da Alfândega Nova e do Terreiro do Trigo

12 - *Panorama of Lisbon*, Library of Leiden University, Holanda, c. 1540-1550. Detail of Alfândega Nova and Terreiro do Trigo

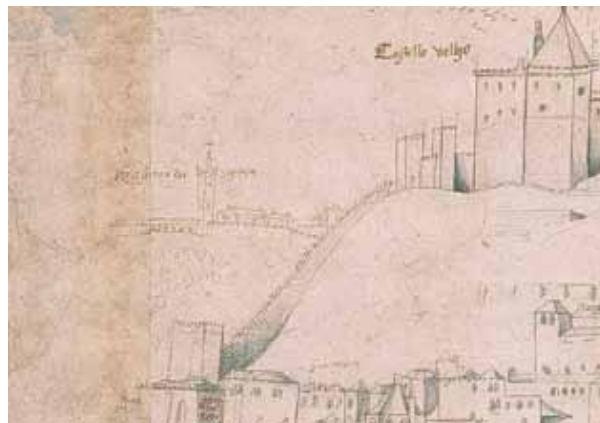
Fortresses], around 1509-10, nor do we agree with the authors who broadly situate this magnificent work in the last third of the 16th century (MOREIRA et. al. 1991, SOROMENHO, 1993, PEREIRA, 2011 and JORDAN-GSCHWEND, 2017). Based on the opinion expressed by Ayres de Carvalho in 1987 in the aforementioned study, these authors essentially argue that this important iconographic evidence should be dated between 1570 and 1580, due i) to the nonexistence of signs of the construction of the Church of São Sebastião which, at the time (c. 1573), was being built on the Terreiro do Paço at the order of the King, despite the absence of the bottom part of the drawing which would correspond precisely with this area; ii) the start, in 1569, of the construction of the Church of Santa Engrácia, sponsored by Queen Maria (1521-1577), which is supposedly represented and annotated on the far eastern side of the city; iii) the drawing's watermark (with the number 8154) used by the paper makers of Frankfurt am Main (Germany) between 1560 and 1593, according to information gathered in the monumental work by C.M. Briquet (BRIQUET, vol. 3, 1907: 441).

However, after a methodical and thorough investigation, Irisalva Moita argued in 2009 that the most suitable chronological markers for the dating of the

Panorama of Lisbon would be more consistent with a period between the second half of the 1530s (1535) and not after the middle of the 16th century (1550). As the author was right to note, the presence of the New Customs House and the Terreiro do Trigo (fig 12) could only have featured after 1534, the year the building work was finished, along with the buttresses drawn on the 'slope' of São Jorge Castle, the work of Diogo de Torralva around 1544. In addition, the representation of the Augustinian Monastery of Nossa Senhora da Graça shows the cenoby as it was prior to the renovation and extension work of 1556, promoted by Friar Luís de Montoya (1497-1569) (fig 13). Furthermore, the Cais da Aldeia Galega, originally near Chafariz dos Cavalos, as seen in the *Panorama*, was later moved, in 1558, to the area of Tercenas Novas, next to the Convent of Santa Clara (CAETANO, 2004: 42); and the stalls of the fish market, at the far east of the Terreiro do Paço, were moved to the Praça da Ribeira Velha, which is where they are described in known surveys of the city carried out by João Brandão and Cristóvão Rodrigues de Oliveira (BRANDÃO, 1552 and OLIVEIRA, 1554).

Concerning the alleged beginning of work on the Church of Santa Engrácia, which appears in the drawing, Irisalva Moita asserts that the reading of the inscription on this area was altered by Ayres de Carvalho, who misread 'Moesterio q se faz da visitaçom de St^a Isabel de freiras' [Monastery constructed for the visit of Saint Isabel of the nuns] as 'Moesterio q se faz da Infanta de St^a Isabel de frieras' [Monastery constructed by Queen Isabel of Frieras], which is significantly different. This monastic building, about which very little is known, would later disappear with the construction of the primitive church of the parish of Santa Engrácia (1569).

The issue that Irisalva Moita had most difficulty explaining was the watermark, apparently never used before 1560, according to Ayres de Carvalho, based on Briquet. The obvious incompatibility of the paper used,



13 - *Panorama de Lisboa* da Biblioteca da Universidade de Leiden, c. 1540-1550. Pormenor do mosteiro agostinho da Graça

13 - Panorama of Lisbon, Library of Leiden University, Holanda, c. 1540-1550. Detail of the monastery of Graça

de remodelação e ampliação de 1556, fomentadas por Frei Luís de Montoya (1497-1569) (fig 13). Além disso, o Cais da Aldeia Galega originalmente perto do Chafariz dos Cavalos como se vê no *Panorama* foi mais tarde transferido em 1558 para a zona das Tercenas Novas, junto do Convento de Santa Clara (CAETANO, 2004: 42) e as tendas do mercado do peixe no extremo nascente do Terreiro do Paço foram mudadas para a Praça da Ribeira Velha, onde já são descritas nos conhecidos levantamentos da cidade elaborados por João Brandão e Cristóvão Rodrigues de Oliveira (BRANDÃO, 1552 e OLIVEIRA, 1554).

Sobre o alegado arranque das obras de Santa Engrácia que surgiam no desenho, Irisalva Moita esclarece que a leitura da legenda dessa zona foi adulterada por Ayres de Carvalho que julgou ler "Moesterio q se faz da Infanta de St^a Isabel de frieras" em vez de "Moesterio q se faz da visitaçom de St^a Isabel de freiras", o que faz toda a diferença. Esta edificação monástica, sobre a qual pouco ainda se sabe, terá desaparecido mais tarde com a construção da primitiva igreja da paróquia de Santa Engrácia (1569).

A questão que Irisalva Moita teve mais dificuldade em explicar foi a da marca de água, aparentemente nunca usada antes de 1560, segundo Ayres de Carvalho

baseado em Briquet. A incompatibilidade flagrante entre papel empregue e a iconografia olisiponense expressa na execução do *Panorama* pareciam inviabilizar o posicionamento crítico e a análise conduzida pela autora. A mesma chegou a admitir, com muitas reservas, que a obra fosse uma cópia de um original entretanto perdido, executada na segunda metade do século XVI mas representando uma Lisboa mais antiga, correspondente à década de 40 (MOITA, 2009: 31).

Na investigação entretanto realizada no âmbito do estudo que desenvolvemos em torno da tela de Weilburg, debruçamo-nos sobre a questão da datação do desenho de Leyden, procurando entender se o mesmo, com as evidências iconográficas e cronológicas identificadas, bem como a marca de água nele presente eram de facto incompatíveis. Efectivamente, verificámos que não. Por um lado, vale a pena reforçar a ideia de que uma filigrana não data o desenho ou a representação contida no papel, mas apenas o suporte em si. Por outro lado, tendo consultado as obras de referência em matéria de filigranas, apurámos que as marcas originárias dos papeleiros de Francfort-am-Main (na verdade os números 8153 e 8154 de Briquet e não só este último como quis Ayres de Carvalho) são detectáveis entre uma cronologia mais vasta. Na verdade, os anos de 1541 e 1600 são as balizas cronológicas do emprego destas filigranas, idênticas às usadas em Leyden, ainda que a actividade daquela oficina germânica tenha começado anos antes, por volta de 1530 (BRIQUET, 1907 e MOSSER, 1996). No entanto, repetimos, os registos de filigrana mais antigos que se encontraram até hoje datam de 1541 e são idênticos aos do desenho de Leyden, constando na obra de Briquet e dos arquivos da colecção Thomas Gravell, indicados na bibliografia final. Antes da época apontada por Carvalho, nomeadamente durante a década de 40 século XVI (1541-1548), sabemos que o papel com tal marca circulava pelo menos em Wittenberg, Bruxelas, Würzburg, Viena e Heidelberg.

Esta sensacional descoberta permite assim conciliar aquilo que parecia inconciliável: uma Lisboa dos

and the Lisbon iconography expressed in the execution of the *Panorama*, seemed to invalidate the critical position and analysis carried out by the author. The latter even admits, with reservations, that the work could be a copy of an original that has since been lost, produced in the second half of the 16th century but representing an older Lisbon, corresponding to the 1540s (MOITA, 2009: 31).

Meanwhile, in the research carried out for our study of the Weilburg painting, we also examined the issue of the dating of the Leiden drawing, with the intention of finding out if the iconographic and chronological evidence identified, and the watermark on it, were indeed incompatible. In fact, we discovered that this was not the case. On the one hand, it is important to emphasise that a watermark does not date the drawing, or the representation depicted on the paper, but only the paper itself. On the other hand, having consulted reference materials on the subject of watermarks, we found out that the marks of the paper makers of Frankfurt am Main (the numbers 8153 and 8154, according to Briquet, and not just the latter, as suggested by Ayres de Carvalho) have a broader chronology. In fact, the years 1541 and 1600 are the chronological limits for the use of these watermarks, identical to the ones used in Leiden, although the Germanic workshop would have been active some years before this, as early as 1530 (BRIQUET, 1907 and MOSSER, 1996). However, the oldest watermark records to have been found date from 1541 and are identical to those of the Leiden drawing, recorded in Briquet and in the archives of the Thomas Gravell collection, referenced in the bibliography. Before the period indicated by Carvalho, namely during the 1540s (1541-1548), we know that paper with that mark circulated, at least, in Wittenberg, Brussels, Würzburg, Vienna and Heidelberg.

This sensational discovery allows us to therefore reconcile what had previously seemed irreconcilable: a Lisbon of the 1540s on paper produced in a time

frame spanning from 1541 to 1600. With the possibility that this paper was used for the Leiden drawing, as has been summarily demonstrated in this text, the observations and chronological adjustment proposed by Irisalva Moita are now almost indisputable. Arguments that used the watermark as proof, as an indisputable element of dating, are now known to be spurious, because we have discovered that the paper makers of Frankfurt am Main began production in 1530 and that the oldest remaining evidence is from 1541.

In short, the problem of dating the iconography of Lisbon is true of all periods. For example, the tile *Grande Panorama de Lisboa* [Great Panorama of Lisbon] (1698-99), from the old Ferreira de Macedo a Santiago Palace, now in the custody of the National Tile Museum, and the *Vista panorâmica de Lisboa* [Panoramic View of Lisbon], of the National Academy of Fine Arts, (see <http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt>), were only dated recently.

Leiden does not portray Philippine Lisbon, rather, it is the Manueline and Joanine Lisbon that we are used to seeing in the work of António de Holanda. The city of the time of the Philippine dynasty is rather the one depicted in the magnificent Weilburg painting which, although it contains the essential elements of 16th century Lisbon, displays new landmarks in the landscape, the result of works carried out by or at the same time as the dual monarchy, including the Paço da Ribeira turret, the neighbouring Palace of Condes de Castelo Rodrigo, the Monastery of São Bento da Saúde and the Monastery of São Vicente de Fora.

Portugal au temps de l'humanisme", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Calouste Gulbenkian Foundation, 1977.

anos 40 com um suporte executado num aro cronológico que remonta a 1541 e que se estende até 1600. Com a possibilidade de ter sido usado este papel no desenho de Leyden, como fica sumariamente demonstrado neste texto, as identificações e o ajuste cronológico proposto por Irisalva Moita tornam-se agora quase impossíveis de contestar. Aquilo que constituía a prova da marca de água como elemento indiscutível de datação, trata-se agora de um falso argumento, pois ficámos a saber que os papeleiros de Francfort-am-Main laboraram desde 1530 e os testemunhos remanescentes mais antigos são para já de 1541.

Em suma, a problemática da datação da iconografia de Lisboa estende-se por todas as épocas. Recordamos por exemplo que só recentemente ficou estabilizada a datação do *Grande Panorama de Lisboa* em azulejo (1698-99), à guarda do Museu Nacional do Azulejo e proveniente do antigo Palácio dos Ferreira de Macedo a Santiago ou a *Vista panorâmica de Lisboa* da Academia Nacional de Belas-Artes, (ver <http://lisboaemazulejo.fcsh.unl.pt>).

Não é a Lisboa filipina que Leyden retrata, mas é ainda a Lisboa manuelina-joanina que nos habituámos a identificar nos testemunhos de António de Holanda. A cidade do tempo dos Filipes é antes a que está retratada na grandiosa tela de Weilburg que, apesar de conter o essencial da Lisboa quinhentista, ostenta já novas *landmarks* na paisagem, fruto de campanhas de obras impulsionadas ou contemporâneas da Monarquia dual, de que destacamos o torreão do Paço da Ribeira, o vizinho Palácio dos Condes de Castelo Rodrigo, o Mosteiro de São Bento da Saúde e o Mosteiro de São Vicente de Fora.

