

DESENHOS DE MESTRES  
EUROPEUS

EM COLECCÇÕES PORTUGUESAS



NICHOLAS TURNER

FUNDAÇÃO CENTRO CULTURAL DE BELÉM

*Conselho de Administração*

João José Fraústo da Silva, *Presidente*

Adelaide Rocha, *Vogal*

Miguel Lobo Antunes, *Vogal*

*Director do Centro de Espectáculos*

Miguel Leal Coelho

*Director das Actividades Comerciais*

*Director de Marketing e Comunicação*

Luís Mendes Dias

*Director Financeiro e Administrativo*

José Teixeira Duarte

*Director de Segurança*

*Director de Edifícios e Instalações Técnicas*

António Ribeiro

EXPOSIÇÃO

*Directora do Centro de Exposições* Margarida Veiga

*Comissário* Nicholas Turner

*Coordenação* Rita Lougares

*Conservadora* Graça Mendes Pinto

*Design da Exposição* Maria João Mântua

*Coordenação Editorial* Clara Távora Vilar (versão inglesa)

Helena de Gubernatis (versão portuguesa)

*Serviço Educativo* Bárbara Coutinho

*Documentalista* Luísa Bernardino

*Relações Públicas* Maria da Conceição de Zea Bermudez

*Técnico de Museologia* António Pedro Mendes

*Secretariado Executivo* Teresa Correia, Raquel Almeida



*Investimentos, Comércio e Turismo de Portugal*



FUNDAÇÃO  
CALOUSTE  
GULBENKIAN



INSTITUTO PORTUGUÊS  
DE MUSEUS



MINISTÉRIO DOS  
NEGÓCIOS ESTRANGEIROS



Fundação Centro Cultural de Belém  
Praça do Império  
1449-003 Lisboa  
PORTUGAL

© 2000 CENTRO CULTURAL DE BELÉM  
Nicholas Turner declara-se detentor  
dos direitos morais como autor  
deste catálogo.

ISBN 972-8176-53-8

O registo deste catálogo está disponível na  
British Library

Todos os direitos reservados. Nenhuma  
parte desta publicação poderá ser  
reproduzida, arquivada ou transmitida sob  
nenhum meio, informático, mecânico,  
fotocópia, gravação ou outro, sem a prévia  
permissão escrita dos editores.

*Design* Roger Davies  
*Consultor* Geoff Barlow  
*Editor* Jane Shoaf Turner

Fotografias  
Arquivo Nacional de Fotografia  
Fundação Calouste Gulbenkian  
PH3  
José Manuel Costa Alves

Versão portuguesa  
*Tradução* Maria José Figueiredo  
*Paginação* Facsimile, Offset e Publicidade, Lda.

Impresso em Itália por Grafiche Milani SpA

ILUSTRAÇÕES

*Capa* N° 34, *Contra-capas* N° 90, *Badana* N° 36,  
*Página de Colação* N° 53, *Frontispício* N° 95, p. 8  
N° 107, p. 10 N° 5, p. 17 N° 2, pp. 96-97 N° 67,  
pp. 166-7, N° 78, pp. 182-3 N° 98, pp. 232-3 N° 120

# ÍNDICE

APRESENTAÇÃO E AGRADECIMENTOS 6

PREFÁCIO 9

INTRODUÇÃO II

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO

Escola Italiana *Séculos XV e XVI* 17

Escola Italiana *Séculos XVII e XVIII* 96

Escolas do Norte da Europa 166

Escola Francesa 182

Escola Portuguesa 232

APÊNDICES 282

APÊNDICE I: LISTA DE DESENHOS ITALIANOS DO  
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, LISBOA

APÊNDICE II: LISTA DE DESENHOS ITALIANOS DA  
FACULDADE DE BELAS ARTES, UNIVERSIDADE DO PORTO

BIBLIOGRAFIA 312

ÍNDICE DE OBRAS POR EMPRESTADOR 318

ÍNDICE DE ARTISTAS 319

CONCORDÂNCIAS 320

# INTRODUÇÃO

Os desenhos de Mestres Europeus em colecções portuguesas privadas e públicas são pouco conhecidos e têm sido pouco estudados. Embora não tão vastas como as de outros países europeus, estas colecções contam com obras de especial qualidade realizadas por importantes mestres da arte ocidental, bem como excelentes trabalhos de artistas menos famosos. Esta selecção de 128 desenhos reflecte as qualidades e as fraquezas desse património, no qual os desenhos italianos superam quantitativamente os das outras escolas, à excepção da portuguesa. A intenção da exposição é chamar a atenção dos especialistas e do público interessado, e encorajar posteriores investigações sobre estes ou outros desenhos. Como qualquer leitor deste catálogo irá verificar (e o seu autor tem disso perfeita consciência), o que aqui se apresenta é apenas um início.

Outro dos objectivos da exposição é dar a conhecer a um público mais vasto desenhos de autores portugueses. Por essa razão, foi incluído no final um grupo de catorze desenhos de nove artistas activos em Portugal. O mais conhecido é Francisco de Holanda (1517-1584), recordado pelos seus famosos *Diálogos de Roma*, onde se relatam conversas que o artista manteve com Miguel Ângelo (1475-1564) durante a sua visita a Itália, em 1538. Para além de ser um importante desenhador por direito próprio (v. Nº 105), Holanda é um dos primeiros grandes colecionadores em Portugal de desenhos de mestres italianos. Pelo menos dois desenhos da sua considerável colecção permanecem até hoje no país; um deles é a esplêndida *Paisagem com Ruínas Romanas* de Polidoro da Caravaggio (Nº 5).

Infelizmente, muitos outros artistas portugueses cujos desenhos aqui se expõem são pouco conhecidos fora de Portugal. Porém, no seu tempo, Francisco Vieira de Mattos, conhecido como Vieira Lusitano (v. Nº 109-12), Francisco Vieira, chamado Vieira Portuense (v. Nº 118) e Domingos António de Sequeira (v. Nºs 119-28), alcançaram notoriedade no estrangeiro, especialmente em Inglaterra. Dos três, Sequeira é o mais notável. Foi ele que concebeu e supervisionou a execução da magnífica “Baixela da Vitória”, que se encontra na Apsley House, em Londres (Nº 123). Esta baixela foi feita em 1813-16 por encomenda do Conselho de Regência, em nome do Príncipe Regente D. João, como prenda do povo português ao Duque de Wellington, que libertara o país dos invasores franceses na Guerra Peninsular (1808-14). A obra de Domingos Sequeira foi espiritualmente descrita como um cruzamento entre a do pintor e gravador francês Louis-Léopold Boilly (1761-1845) e a do mais influente e original artista da sua geração, o pintor e gravador espanhol Francisco de Goya (1746-1828); isto permite-nos entrever o espírito da arte extremamente pessoal de Domingos Sequeira, embora as raízes da sua invulgar visão sejam outras. Como desenhador, ele possui inquestionável estatura internacional.

Os artistas italianos, franceses e da Europa do Norte também estão bem representados nesta exposição. Os desenhos italianos foram agrupados por secções, começando pelos dos séculos XV e XVI, considerados separadamente dos que pertencem aos séculos XVII e XVIII. Entre os desenhos mais importantes na exposição, contam-se desenhos de Leonardo da Vinci (Nº 2), Correggio (Nº 4), Polidoro da Caravaggio (Nº 5-6), Algardi (Nº 48), Dürer (Nº 75), Goltzius (Nº 76), Ruisdael (Nº 78), Poussin (Nº 81), Watteau (Nº 90), Boucher (Nº 93-4) e Fragonard (Nº 98). Estes desenhos, juntamente com os dos artistas menos conhecidos, constituem um grupo extraordinariamente interessante e coerente, que reflecte o desenvolvimento da arte europeia desde o Renascimento até ao final do século XVIII e evoca muitos aspectos interessantes da história portuguesa, grande parte da qual tem ligações com a das Ilhas Britânicas.

A exposição começa com o *Nascimento da Virgem* (Nº 1), desenhado pouco antes de 1497 e tradicionalmente atribuído ao umbriano Pietro Perugino, embora possa tratar-se de uma obra de juventude do seu mais famoso discípulo, Rafael. Contudo, a maioria dos desenhos data dos séculos XVII e XVIII. No outro extremo deste período, a data teoricamente terminal de c. 1800 foi alargada de modo a abarcar desenhos de Sequeira executados ao longo de toda a sua carreira. Na verdade, quase todos os desenhos de Domingos Sequeira em exposição pertencem ao primeiro quartel do século XIX (Nºs 119 e 121-8).

As três principais colecções públicas de desenhos em Portugal – e por isso se trata das principais entidades que cederam obras para esta exposição – são a do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), de Lisboa, que é a colecção nacional de gravuras e desenhos (um colecção de 3000 a 4000 desenhos de todas as escolas, especialmente a italiana e a portuguesa); a do Museu Calouste Gulbenkian, também em Lisboa (com cerca de 50 desenhos, principalmente franceses); e a da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (com cerca de 100 folhas, sobretudo italianas). A primeira e a última destas colecções tiveram origem nos grupos de desenhos reunidos no princípio do século XIX, respectivamente, pela Academia Real de Belas Artes, em Lisboa, e pela Academia de Marinha e Comércio, mais tarde Academia de Belas Artes, no Porto. Os desenhos foram sem dúvida adquiridos como instrumentos didácticos para as duas academias artísticas.

Em contrapartida, os desenhos do Museu Gulbenkian foram incorporados como conjunto, mais recentemente e em circunstâncias totalmente diferentes, pelo magnata iraniano do petróleo Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), de ascendência arménia, que foi um dos grandes coleccionadores de arte do século XX. Algumas das folhas mais importantes da exposição, como as de Dürer (Nº 75), Ruisdael (Nº 78), Watteau (Nº 90) e Fragonard (Nº 98), foram por ele adquiridas nas décadas de 20 e 30, principalmente em Londres e Paris, por aquilo que já nessa altura eram avultadas quantias. No seu tempo, Gulbenkian foi um dos homens mais ricos do mundo, e o seu apurado critério de aquisições teve grande influência, especialmente sobre museus americanos e coleccionadores privados mais recentes (para Gulbenkian como coleccionador, v. Perdígão 1989; Goffen 1995; e Nova Iorque 1999-2000).

Infelizmente, os desenhos antigos não estavam no centro dos interesses de Gulbenkian. Parece ter adquirido um grupo seleccionado de “obras-primas” para servir de complemento às restantes peças da sua fabulosa colecção de pintura, mobiliário e outros tesouros (muitos dos quais não-europeus). Gulbenkian compraria, por exemplo, um esplêndido desenho de Dürer ou uma folha de estudos de Watteau por ter consciência de que nessa altura não existia ou era impossível obter um quadro equivalente de qualquer um desses mestres.

As colecções e a fortuna de Gulbenkian foram legadas à Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, por ele fundada em vida com objectivos filantrópicos, e que continua a financiar generosamente as artes, tanto em Portugal como no estrangeiro. Gulbenkian residiu principalmente em Paris – e foi enquanto ali vivia que comprou os seus desenhos. Um dos seus agentes em Paris era o negociante Wildenstein, por intermédio do qual comprou desenhos que tinham pertencido à colecção David-Weill (v. N.ºs 98 e 101), embora também tenha recorrido com frequência à firma Colnaghi, de Londres (v. N.ºs 74-75 e 77). Finalmente, em 1942, mudou-se para Lisboa, onde residiria até falecer.

Duas outras instituições públicas emprestaram generosamente obras do seu acervo para esta exposição: a Biblioteca do Palácio da Ajuda, em Lisboa, e o Museu de Évora. A Biblioteca do Palácio da Ajuda possui um dos maiores tesouros desta exposição, o manuscrito com dois tratados de Francisco de Holanda (N.º 105), um dos quais, *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*, ele ilustrou com desenhos que demonstram a sua requintada sensibilidade. O Museu de Évora alberga uma excelente série de desenhos de Francisco Vieira de Mattos, chamado Vieira Lusitano (N.ºs 109 e 111-12). Estes fazem parte da vasta colecção de pintura, gravuras, livros, moedas e outras peças raras que pertenceram a Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1724-1814), Arcebispo de Évora e confidente de Sebastião José de Carvalho e Mello, o influente 1.º Marquês de Pombal (1699-1782), primeiro-ministro de D. José I, Rei de Portugal (reg. 1750-77). Grande parte das colecções de Frei Manuel do Cenáculo passou, após a sua morte, para o Museu e Biblioteca de Évora.

As colecções de desenhos antigos têm em Portugal uma história antiga e ilustre, que remonta pelo menos a Francisco de Holanda. É uma área que tem sido pouco estudada e, infelizmente, muitas lacunas afectam a sua história. Uma delas está inevitavelmente relacionada com a extensão da colecção real de desenhos que terá existido na grande biblioteca criada por D. João V (reg. 1706-50) no antigo Palácio Real de Lisboa. Como se sabe, este edifício foi destruído pelo terramoto e pelos catastróficos incêndios de Novembro de 1755, que devastaram a Baixa da cidade.

D. João V encarregara o negociante e conhecedor de gravuras Pierre-Jean Mariette (1634-1716), bem como o seu mais conhecido filho, de compilarem uma extensa colecção de gravuras dos principais artistas europeus para aquela biblioteca. Dois volumes desta colecção, que devem ter sido temporariamente retirados do palácio pouco antes do terramoto, reapareceram há pouco tempo e foram adquiridos pela Biblioteca do Palácio da Ajuda. Parece muito improvável que o interesse

artístico do rei não se estendesse também aos desenhos, que eram considerados componentes essenciais de qualquer biblioteca da nobreza. Espera-se com impaciência a publicação das conclusões de Angela Delaforce, que tem investigado o papel da casa real portuguesa como protectora da arte no século XVIII.

As folhas da antiga colecção real patentes nesta exposição (N<sup>os</sup> 85, 94-95, 103) parecem ter sido compradas na segunda metade do século XIX, talvez para decorar o Palácio das Necessidades, que foi a residência oficial da família real portuguesa entre 1853 e Outubro de 1910. Os restauros oitocentistas no palácio foram realizados por iniciativa de D. Pedro V (*reg.* 1853-61), e foram adquiridos mobiliário, baixelas e *objets d'art* em Lisboa e Paris, quando dos preparativos do casamento do rei com D. Estefânia de Hohenzollern-Sigmaringen.

A invasão francesa de 1807 e a subsequente Guerra Peninsular desferiram outro golpe na conservação das antigas colecções em Portugal. Quando as forças francesas chegaram a Lisboa, já a corte ia a caminho do Brasil, levando consigo muitos dos haveres reais. Assim se perdeu pelo menos uma colecção portuguesa de desenhos, reunida principalmente em Bolonha pelo arquitecto José da Costa e Silva (1747-1819), que contava quase 400 folhas e se encontra actualmente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (v. Massari e Morselli, 1996). Estas folhas faziam parte da enorme quantidade de gravuras, livros e manuscritos levados pelo arquitecto para o Brasil em 1812, quando o Príncipe Regente lhe ordenou que fosse para o Rio de Janeiro para iniciar uma série de ambiciosos projectos arquitectónicos e urbanísticos para a “nova” cidade, a maior parte dos quais nunca se concretizou.

O estabelecimento em Lisboa, em 1836, da Academia Real de Belas Artes, compensou parcialmente estas perdas; durante o curto período da sua existência, o estudo e a preservação dos desenhos de Mestres Europeus em Portugal esteve quase exclusivamente a cargo desta instituição (para uma boa descrição das suas actividades, v. Beaumont 1964, *passim*). O núcleo da colecção da Academia proveio em 1846 da Imprensa Régia, de Lisboa, e tinha pertencido anteriormente a outra empresa editorial de Lisboa, a efémera Oficina Calcográfica e Literária do Arco do Cego. A Arco do Cego teve o discernimento de comprar a colecção de mais de 400 desenhos de mestres posta à venda em 1801 pelo mestre de desenho Jeronymo de Barros Ferreira (1750-1803). (Quase metade dos desenhos italianos patentes na exposição têm esta proveniência.)

A maior parte dos desenhos italianos de Barros Ferreira tinha pertencido antes a um coleccionador italiano do início do século XVIII cuja identidade permanece desconhecida. Este coleccionador tinha por hábito inscrever claramente identificações a tinta castanha nas costas dos desenhos, e uma porção alarmante daquelas é enganadora ou está errada. Um autor recente afirmou que este coleccionador italiano era o pintor e historiador de arte veneziano Carlo Ridolfi (1594-1658). Embora fosse possivelmente veneziano, o coleccionador viveu depois de Ridolfi, como se pode deduzir pelas suas aquisições. Fosse ele quem fosse, possuiu desenhos de origens tão ilustres como os Gonzaga, Piola, Arconati, Campi, bem como do próprio Ridolfi.

A Academia Real de Belas Artes viveu o seu período mais dinâmico sob a direcção do 1º Marquês de Sousa e Holstein (1838-78), que foi seu vice-inspector e se dedicou de alma e coração à expansão das colecções, tendo ele próprio constituído uma importante colecção pessoal de desenhos (leiloadas em Lisboa, no ano a seguir à sua morte). Entre as muitas compras feitas sob a sua égide está a do vasto grupo de desenhos de Domingos Sequeira, vendido em 1874 pela família do artista. Ou a colecção de desenhos antigos constituída por Giovanni A. Bustelli, que foi cônsul honorário português no Vaticano, que conta com desenhos de Salviati (Nº 10), Algardi (Nº 48) e Poussin (Nº 81), e que a Academia adquiriu em 1864 ou 1865. Infelizmente, Bustelli continua também a ser um enigma, mas a sua actividade de coleccionador de desenhos acabará por ser investigada.

Entre os coleccionadores privados de desenhos antigos no século XX, encontramos o banqueiro Ricardo do Espírito Santo Silva. O seu interesse pelos desenhos apareceu como consequência da sua paixão pelas artes decorativas, que o levou a criar em Lisboa, em 1953, a Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (FRESS), destinada à preservação dos talentos tradicionais dos artífices portugueses nas artes decorativas, e com a qual dotou a cidade de um Museu de Artes Decorativas. O banqueiro tinha uma predilecção pelos desenhos do pintor e decorador francês Jean Pillement (1728-1808), que trabalhou em Portugal na década de 1780, e viveu grande parte do tempo em Sintra. (Dado que a exposição de 1996 *Jean Pillement: O Paisagismo em Portugal no Século XVIII*, na FRESS, cobriu tantos aspectos da obra deste artista, pensou-se que seria desnecessário representá-lo nesta exposição.) À entrada no novo milénio, permanece activo em Portugal um grupo de novos coleccionadores privados, a quem agradecemos a generosa cedência de obras para a presente exposição.

O estudo das colecções portuguesas de desenhos antigos começou em 1905, quando foi apresentada ao público grande parte da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga (v. Lisboa 1905). No entanto, a ideia de manter os desenhos em exposição permanente no MNAA viria a ser rapidamente abandonada, e o interesse pela colecção decaiu. Infelizmente, esta tendência manteve-se devido ao parecer negativo que o especialista italiano Adolfo Venturi (1856-1941) emitiu acerca da colecção, quando foi convidado a estudá-la por José de Figueiredo, um dos mais ilustres directores do Museu. Ao que parece, Venturi classificou os desenhos italianos de acordo com a sua opinião, em “bons” e em “maus”.

Depois da Segunda Guerra Mundial, quando os desenhos ficaram ao cuidado de Maria Alice Beaumont (que mais tarde viria a ser directora do museu), a opinião sobre a colecção de Mestres Europeus do Museu Nacional de Arte Antiga mudou drasticamente. Para além de ter realizado uma investigação valiosa sobre os desenhos portugueses, Maria Alice Beaumont incentivou visitas de especialistas estrangeiros, como Walter Vitzthum e Philip Pouncey. Nos últimos 20 anos, o reconhecimento da importância das colecções portuguesas aumentou. Este processo foi provavelmente acelerado pela descoberta no Porto do desenho de Leonardo (Nº 2) por parte de Pouncey, em 1977. A inovadora exposição realizada no Porto dez anos depois,



e organizada por Teresa Viana, concentrava-se sobre o importante grupo de desenhos actualmente existente na Faculdade de Belas Artes (v. Porto 1987). Em 1994, o Museu Nacional de Arte Antiga organizou outra exposição dedicada à sua colecção de desenhos (Lisboa 1994[a]), tendo sido desde então realizadas investigações minuciosas sobre os vários núcleos da colecção. Os desenhos lombardos foram estudados por Laura Agnesi (1978); os venezianos por Michelangelo Muraro e Carlos Loureiro de Moura (1983 e 1984); os desenhos da família Bibiena por Maria Alice Beaumont e outros (Lisboa, 1987) e por Deanna Leuze (1992); e os de Giuseppe Cades por Maria Teresa Caracciolo (1992).

É emocionante pensar que o trabalho sobre a colecção continua a ser um processo em curso, que esperamos ver encorajado pela publicação deste catálogo e dos respectivos apêndices. Para ilustrar este ponto, termino referindo o desenho que representa a *Idolatria de Salomão*, aqui reproduzido. Como Alastair Laing amavelmente me informou em Novembro de 1999 (infelizmente, tarde de mais para ser possível incluí-lo na exposição), o desenho, comprado pelo Museu Nacional de Arte Antiga em Paris em 1918 como sendo da autoria de Jean-Honoré Fragonard, é uma das poucas folhas subsistentes de Jean-François de Troy (1679[?]-1752). De Troy é um dos mais importantes pintores de história franceses do século XVIII e, segundo Laing, o desenho de Lisboa é um estudo para uma pintura de sua autoria que se perdeu.



JEAN-FRANÇOIS DE TROY (1679[?]-1752)

*Idolatria de Salomão*

Pena e tinta castanha, aguada castanha e cinzenta,  
sanguínea subjacente, realces a branco; 430 × 455 mm.  
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (nº inv. 2533;  
Lisboa 1994[a], nº 88)

Escola Italiana I

*Séculos*

*XV e XVI*



## Leonardo da Vinci

(Anchiano, perto de Vinci, 1452 – Cloux, perto de Tours, 1519)

### 2 *Rapariga lavando os pés a uma criança; Estudo separado das nádegas da criança*

Pena e tinta castanha, aguada castanha, sobre pedra negra; 185 × 114 mm.

Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, nº inv. 99.I.1174 (76/2) (Gernsheim Corpus 122762, em “LEONARDO da Vinci”).

PROVENIÊNCIA: Commendatore Vittorio Genevosio [Gelozzi ou Gelosi] (com montagem sua, cortada à medida da cercadura verde clara, e carimbo a negro com a marca do colecionador [L 545] no canto inferior direito do desenho); Marchese Giovanni Antonio Turinetti di Priero (a folha é quase certamente a citada no inventário de Turinetti de 2 de Abril de 1801 como sendo de Raffaellino Da Reggio; v. a nota de Aidan Weston Lewis em Edimburgo 1994); colecionador português não identificado; Academia de Marinha e Comércio, Porto; Academia de Belas Artes, Porto (carimbo violáceo com a marca de colecção da academia [não consta em L] impressa na margem inferior da folha, à direita do centro); Escola Superior de Belas Artes, Porto; Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

EXPOSIÇÕES: Porto, Lisboa e outras cidades 1962-3, nº 2 (como “Rafaelino da Regio” [sic]); Cambridge 1985, nº 28 (como “Leonardo da Vinci”); Porto 1987, nº 26; Boston, MA, e Tübingen 1997 (embora tenha sido exposto, o desenho não foi incluído no respectivo catálogo); Camaiore 1998-9, nº 2.

BIBLIOGRAFIA: Pouncey 1978, p. 405; Edimburgo 1994, pp. 130-31 e 143, n. 21; Pedretti 1997, pp. 3-II. (L. Almeida Matos publicará em breve uma bibliografia completa sobre este desenho no primeiro número de *O Museu*, da Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.)

INSCRIÇÕES: no *verso*, e visíveis do *recto*, duas colunas de palavras escritas a tinta castanha na caligrafia espelhada típica do artista (v. Pedretti 1997, p. II, para uma transcrição aproximada destas palavras); em virtude da sua fragilidade, o desenho não foi descolado do antigo fundo para se poder ver melhor esta inscrição. Inscrito no canto inferior esquerdo da antiga montagem de Genevosio, em caligrafia antiga, aparentemente de Genevosio, a tinta castanha: *Rafaelino da Regio* (i.e., Raffaello Motta, o pintor maneirista romano chamado Raffaellino da Reggio [1550-78]).

A primeira atribuição a Leonardo foi sugerida por Philip Pouncey em 1965, a partir de uma fotografia, e confirmada em 1977, quando Pouncey examinou o original do desenho, no Porto; Pouncey deu a conhecer a sua descoberta no ano seguinte,



LEONARDO DA VINCI  
*Estudo de uma criança nua ao colo de  
uma mulher*  
Pena e tinta castanha, aguada castanha;  
133 × 130 mm.  
The Royal Collection, Windsor Castle  
(nº inv. 12561).

num pequeno artigo publicado na revista *Apollo*. Tendo em conta a estreita relação estilística entre o desenho do Porto e um grupo de desenhos para uma composição da *Virgem e o Menino com Gato* existente no British Museum, nomeadamente nº inv. 1856-6-21-1 para toda a composição (Popham e Pouncey 1951, nº 97; Londres 1986, nº 21), Pouncey considerava que o desenho recém-descoberto deveria datar de *c.* 1480, ano em que o artista vivia ainda em Florença. Chama a atenção para a presença, em ambas as folhas, da vigorosa presença das figuras, de tipos fisionómicos semelhantes e do mesmo uso rápido da pena, associado a uma aplicação delicada de aguadas. E conclui a sua análise do desenho do Porto com a observação: “apesar da sua obsessão pelo natural, é raro que Leonardo nos proporcione uma cena doméstica tão encantadora como este delicioso estudo de uma mulher a lavar o seu filho”.

Numa série de escritos subsequentes (referidos em 1997, p. 5), Carlo Pedretti sugeriu que tanto o desenho do Porto como os desenhos com ele relacionados do British Museum datam de *c.* 1483, pouco depois da transferência de Leonardo para Milão. Uma das razões citadas para esta alteração de data é a presença da lista de palavras no *verso* da folha do Porto, que condiz exactamente com uma lista semelhante, mais longa, do *Codex Trivulziano* (Milão, Castello Sforzesco), que é o mais antigo dos cadernos leonardescos que chegaram até nós; em conjunto, estas listas provam que, em Milão, o artista estava a trabalhar na compilação de um léxico. Pedretti também comparou a técnica e a temática do desenho do Porto com o *Estudo de uma criança nua nos braços de uma mulher*, a pena e aguada, da Royal Collection, Windsor Castle, no *verso* do qual existe uma lista semelhante de palavras (nº inv. 12561; Clark e Pedretti 1968, I, p. 106, repr. ii). O desenho de Windsor tem sido referido muitas vezes pela sua notável fluidez de traço, que parece antecipar os esboços rápidos a pena e aguada a partir do natural, de Guercino (cf. Ap.I) e Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Pedretti também divulgou três cópias de Leonardo, dos Uffizi, Florença (nºs inv. 17050-52F; Pedretti 1997, p. 9, fig. 6), talvez da mão do florentino Giovanni Antonio Sogliani (1492-1544), feitas a partir de desenhos perdidos, à pena e aguada; nessas cópias, é mais uma vez estudado o mesmo grupo que figura nos desenhos do Porto e de Windsor.

A razão para a anterior atribuição do desenho do Porto ao maneirista romano Raffaellino da Reggio (1550-78) é obscura. Recentemente, Eduardo Batarda apresentou uma sugestão convincente (em conversa com este autor, Dezembro de 1998): a de que o nome de Raffaellino da Reggio poderá ter surgido por confusão com o de Raffaello da Montelupo (1504-66), o escultor renascentista florentino que, tal como Leonardo, era canhoto. O desenho é evidentemente obra de um artista canhoto, uma vez que os sombreados são traçados do lado inferior direito para o superior esquerdo, e não do inferior esquerdo para o superior direito, como é normal quando o artista é dextro.

