

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne : cycles
religieux et cycles profanes

par

Anne-Louise Gonçalves Fonseca

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Ph.D.

en histoire de l'art

Le 29 août 2008

© Anne-Louise Gonçalves Fonseca, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne : cycles
religieux et cycles profanes

Présentée par

Anne-Louise Gonçalves Fonseca

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

ALAIN LAFRAMBOISE

Président-rapporteur

LUÍS DE MOURA SOBRAL

Directeur de recherche

PEGGY DAVIS

Membre du jury

THOMAS DACOSTA KAUFMANN

Examineur externe

PIERRE BONNECHERE

Représentant du doyen de la FES

RÉSUMÉ

Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), peintre portugais de la seconde moitié du XVIII^e siècle, constitue l'objet premier de notre thèse. Dernier grand artiste du baroque au Portugal, il a grandement participé à la décoration des églises et des palais de Lisbonne endommagés ou détruits par le tremblement de terre de 1755.

Le but de notre travail est de fournir une monographie de cet artiste, jamais étudié auparavant. Notre premier pas sera de présenter, en introduction, l'état de la question sur la peinture portugaise de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Puis, nous précisons la méthodologie que nous avons employée et nous évoquons les difficultés rencontrées au cours de notre recherche. Nous dresserons, ensuite, un bref portrait du contexte historique du Portugal du XVIII^e siècle afin de permettre au lecteur de mieux cerner l'œuvre de Pedro Alexandrino.

Notre deuxième chapitre sera le lieu de la présentation de l'homme et de l'artiste. Nous retracerons d'abord sa fortune critique, puis nous établirons sa biographie pour ensuite évoquer son art. Une fois ces bases posées, nous parcourons son œuvre en distinguant les genres qu'il a pratiqués, mais aussi les commanditaires qui ont fait appel à lui. Nous couvrirons ainsi toute la carrière d'Alexandrino en considérant tant ses œuvres existantes que celles qui ont été détruites.

Les cycles et les séries de peintures religieuses occuperont notre troisième chapitre. Nous y analyserons le décor de six monuments, tous à Lisbonne, qui représentent bien les types de travaux effectués par Alexandrino et qui constituent un témoignage éloquent de ses méthodes artistiques.

En dernier lieu, nous analyserons trois cycles de peintures mythologiques qui décorent des palais de Lisbonne. Ce chapitre permettra de donner un aperçu de la peinture profane produite à la fin du XVIII^e siècle et de sa popularité.

Mots clés

Peinture portugaise – baroque portugais – peinture religieuse – peinture mythologique – XVIII^e siècle

ABSTRACT

The main object of this study is Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), the most important Portuguese painter of the second half of the 18th century. He greatly contributed to the decoration of churches reconstructed after the 1755 earthquake and can be considered as the last great baroque painter in Portugal.

This study is a monograph of Alexandrino, who has, to date, never received the critical and academic recognition requisite to an artist of his rank. In the first chapter, we will examine the literature review regarding his œuvre. We will then focus on our methodology and discuss the difficulties encountered during our research. A brief description of the 18th century Portuguese context will also permit us to understand better Pedro Alexandrino's work.

Chapter 2 will concentrate on the man and the painter : after our literature review, we will focus on Alexandrino's biography and his artistic output. Once we have covered this ground, we will discuss his works with specific attention paid to the different genres that he practiced as well as his various patrons. This way, we will be able to cover Alexandrino's career and consider his existing works as well as those that were destroyed.

Six monuments, all located in Lisbon, and decorated with cycles and series of religious paintings will be discussed in Chapter 3. They are representative of both Alexandrino's different types of paintings and his artistic methods.

Then, we will analyze three cycles of mythological paintings located in palaces of the Portuguese capital. This chapter will allow us to have a good overview of late 18th century profane works by the most important painter of the period.

By the end of our study, we will be able to demonstrate Alexandrino's central place in the 18th century Portuguese artistic context. We will show that his artistic production is perfectly in keeping with European artistic and stylistic standards of the time.

Keywords

Pedro Alexandrino de Carvalho – Portuguese painting – 18th century baroque –

religious painting – mythological painting.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des illustrations	ix
Liste des documents	xxxviii
Liste des abréviations	xlii
Remerciements	xliii
Dédicace	xlvi
Introduction	1
La peinture portugaise de la seconde moitié du XVIII^e siècle : état de la question, problème et méthodologie	1
Chapitre I – Définitions et mise en contexte	10
1. Les programmes décoratifs. Questions de style	10
2. Mise en contexte : le Portugal au XVIII ^e siècle	16
Chapitre II – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810)	29
1. Fortune critique	29
1.1. XIX ^e siècle	29
1.2. XX ^e siècle	34
2. Biographie	50
3. L'Art de Pedro Alexandrino	68
4. Œuvre	75
4.1. Premières collaborations et travaux mineurs	75
4.2. L'Art éphémère	85
4.3. Autoportraits et portraits	89
4.4. Maturité et succès	92
4.4.1. Les commandes religieuses	92
4.4.2. Les commandes royales	114

4.4.3. Les commandes privées	122
4.5. Œuvres hors de Lisbonne	123
4.5.1. L'église de <i>São Sebastião</i> , à Setúbal	124
4.5.2. L'église de <i>Santa Quitéria</i> , à Meca	125
4.5.3. Le musée et le sanctuaire du <i>Bom Jesus</i> , à Brãga	128
4.5.4. L'église de <i>São Domingos de Gusmão</i> , à São Domingos de Rana	131
4.6. Œuvres à l'extérieur du Portugal	132
4.6.1. Belém do Pará, Brésil	132
4.6.2. Une collection privée de Belgique	134
4.7. Œuvres disparues	134
4.7.1. Les édifices royaux	134
4.7.1.1. Le Palais royal de <i>Ajuda</i>	134
4.7.1.2. Le <i>Forte da Estrela</i>	136
4.7.1.3. La <i>Real Quintinha</i>	136
4.7.1.4. Le Palais royal	137
4.7.1.5. Le Trésor Public	137
4.7.2. Les monuments religieux	138
4.7.2.1. L'Église du <i>Sagrado Coração de Jesus</i>	138
4.7.2.2. L'Église de <i>São Domingos</i>	139
4.7.2.3. L'Église de <i>São Julião</i>	140
4.8. Dessins	141
Chapitre III- Les programmes religieux	146
1. Les programmes décoratifs à Lisbonne	146
2. Allégories religieuses	149
2.1. L'église de <i>Santa Maria Madalena</i>	149
2.1.1. Le décor de la nef	150
2.1.2. La chapelle majeure	157
2.2. La basilique de <i>Nossa Senhora dos Mártires</i>	161
2.2.1. Le décor de la nef	162
2.2.2. La chapelle majeure	173
2.3. L'église de <i>São Paulo</i>	175
2.3.1. Le décor de la nef	176
2.4. L'église du <i>Santíssimo Sacramento</i>	184
2.4.1. Le décor de la nef	185
2.4.2. La chapelle majeure	197

3. Peinture religieuse et allégorie profane	200
3.1. L'Ancien couvent de <i>Nossa Senhora de Jesus</i>	200
3.1.1. Le plafond de la bibliothèque	201
3.2. La Basilique et le Couvent du <i>Sagrado Coração de Jesus</i>	210
3.2.1. La chapelle <i>Nossa Senhora do Carmo</i>	213
3.2.2. Le plafond de la sacristie	219
3.2.3. Le plafond de la salle de la crèche	222
3.2.4. Le plafond de la tribune <i>do Orgão</i>	225
3.2.5. Le plafond de la <i>Casa da Rainha</i>	231
Chapitre IV – Les programmes mythologiques	237
1. La peinture mythologique au Portugal : problèmes	237
2. Palais de villégiature et palais de ville	245
3. Le Palais des marquis de Fronteira et Alorna ou le palais de Benfica	248
3.1. La Salle d'apparat	253
3.2. Les peintures	255
4. Le Palais des marquis d'Abrantes ou le palais de Santos	265
4.1. Les Salons	271
4.1.1. Le Salon de Musique	273
4.1.2. Le Grand salon	284
4.1.3. La Salle à manger	293
4.2. Attribution et datation	295
5. Le palais Ferreira Pinto	300
5.1. Le Salon noble	301
V- Conclusion	304
Sources et bibliographie	309
Annexes I	xlvii
Annexes II	cxi

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Fig.1. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le martyre de saint Sébastien*, signé P.A., huile sur toile, salle à manger du presbytère, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.2. Berardo Pereira Pegado, *Le martyre de saint Sébastien*, huile sur toile, sacristie de l'église de Santo Estêvão, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.3. José Inácio de Sampaio, *Assomption de la Vierge*, 1825, huile sur toile, chapelle majeure, Cathédrale de Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.4. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge*, pinceau et encre de chine, 478 x 244mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°22, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.5. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Sauveur du Monde*, 1778, huile sur toile, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1816. Photo de l'auteur.

Fig.6. André Gonçalves, *L'Annonciation*, huile sur toile, Museu de Aveiro, inv. n° Photo de l'auteur.

Fig.7. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Couronnement de la Vierge*, plume et pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine, 450 x 232mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°12, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.8. Vieira Lusitano, *Notre Dame du Rosaire*, d'après Carlo Maratta, sanguine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°2354-1, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.9. Anonyme, *Notre Dame du Rosaire*, huile sur toile, chapelle majeure, église São Sebastião, Setúbal. Photo de l'auteur.

Fig.10. Giulio Cesare Temine, *Assomption de la Vierge*, c.1732-1733, détrempe sur toile, 141 x 64cm, escalier du musée, Cathédrale d'Évora, Évora.

Fig.11. Pierre-Antoine Quillard, *Couronnement de la Vierge par la Trinité*, signé A. Quillard Fecit., c.1730, huile sur toile, 324 x 196cm, Palais National de Mafra, inv. n°110, Mafra.

Fig.12. Sebastiano Conca (attr.), *Immaculée Conception*, c.1730, huile sur toile, 550 x 264cm, Tribunal de Mafra (ancienne Salle des Actes), Mafra.

Fig.13. Agostino Masucci, *Sainte Famille*, 1729, huile sur toile, 552 x 273cm, Palais National de Mafra, inv. n° 2677, Mafra.

Fig.14 Pietro Bianchi, *Le Christ en colère contre le Monde*, c.1730, huile sur toile, 525 x 277cm, Salle de *Espera* du couvent de Mafra (École Pratique d'Infanterie), Mafra.

Fig.14 Pietro Bianchi, *Le Christ en colère contre le Monde*, c.1730, huile sur toile, 525 x 277cm, Salle de *Espera* du couvent de Mafra (École Pratique d'Infanterie), Mafra.

Fig.16. Berardo P. Pegado et Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Afrique*, c.1762, huile sur toile collée sur bois, Musée Militaire, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.17. Berardo P. Pegado et Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Amérique*, c.1762, huile sur toile collée sur bois, Musée Militaire, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.18. Berardo P. Pegado et Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Asie*, c.1762, huile sur toile collée sur bois, Musée Militaire, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.19. Berardo P. Pegado et Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Europe*, c.1762, huile sur toile collée sur bois, Musée Militaire, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.20. Roque Vicente, *L'Éducation de la Vierge*, 1764, huile sur toile, église Santa Isabel, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.21. Roque Vicente, *Apparition de la Vierge et de L'Enfant à saint Antoine*, 1764, huile sur toile, église Santa Isabel, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.22. Anonyme, *Jason et la Toison d'Or*, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, Musée des *Coches*, inv. n° V 0023, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.23. Anonyme, *Le Triomphe de Galathée*, d'après Antoine Coypel, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, Musée des *Coches*, inv. n° V 0023, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.24. Antoine Coypel et Charles Simonneau, *Le Triomphe de Galathée*, 1695, burin, Bibliothèque Nationale, Paris.

Fig.25. Anonyme, *Pan et Syrinx*, d'après Nicolas Bertin, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, Musée des *Coches*, inv. n° V 0023, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.26. Nicolas Bertin, *Pan et Syrinx*, c.1710-1715, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

Fig.27. Anonyme, *Vénus et Adonis*, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, Musée des *Coches*, inv. n° V 0023, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.28. Vieira Lusitano, *Vénus et Adonis*, plume et encre de chine, Bowdoin College MA, inv. n°..., .

Fig.29. Anonyme, *Déjanire enlevée par le centaure Nessus*, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, Musée des *Coches*, inv. n° V 0023, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.30. Guido Reni, *Déjanire enlevée par le centaure Nessus*, 1617-1621, huile sur toile, 2,39 x 1,90m, Musée du Louvre, inv. n°537, Paris.

Fig.31. Anonyme, *Allégorie de la Libéralité*, huile sur bois, carrosse de Maria I^{ère}, Musée des Coches, inv. n° V0039, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.32. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Crèche*, signé P.º Alexandrino, c.1805, crayon et encre de chine, 263 x 220mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°2710, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.33. Joaquim José de Barros?, *La Nativité*, c.1805, terre cuite, crèche de José Joaquim de Castro, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°642, Lisbonne.

Fig.34. Joaquim José de Barros?, *Ange en Adoration*, c.1805, terre cuite, crèche de José Joaquim de Castro, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°642, Lisbonne.

Fig.35. Joaquim José de Barros?, *Musicienne*, c.1805, terre cuite, crèche de José Joaquim de Castro, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°642, Lisbonne.

Fig.36 Pedro Alexandrino de Carvalho, *Groupe champêtre*, c.1805, pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 204 x 205mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°39, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.37. Joaquim José de Barros?, *Berger en adoration*, c.1805, terre cuite, crèche de José Joaquim de Castro, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°642, Lisbonne.

Fig.38. Joaquim José de Barros?, *Enfant au tambour*, c.1805, terre cuite, crèche de José Joaquim de Castro, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°642, Lisbonne.

Fig.39. Joaquim José de Castro?, *Musicien*, c.1805, terre cuite, crèche de José Joaquim de Castro, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°642, Lisbonne.

Fig.40. Pedro Alexandrino de Carvalho (attr.), *La Renommée*, pinceau et lavis à l'encre de chine, 210mm de diamètre, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°15, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.41. Joaquim Carneiro da Silva, *Véranda d'acclamation de Maria I^{ère}*, c.1778, 47 x 97,5cm, Museu Nacional dos Coches, inv. n° HD 0037, Lisbonne.

Fig.42. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie au mariage de la princesse Maria*, c.1760, plume et lavis à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°36, Lisbonne. Photo de IPM.

Fig.43. Pierre-Antoine Quillard (?), *Portrait d'André Gonçalves*, huile sur toile, collection privée, Lisbonne.

Fig.44. Pedro Alexandrino de Carvalho (attr.), *Autoportrait*, huile sur toile, Museu Nacional de Arte Antiga, inv.n°355, Lisbonne. Photo M.N.A.A.

Fig.45. Pedro Alexandrino de Carvalho (attr.), *Portrait de Maria I^{ère}*, huile sur ivoire, Palais National de Queluz, inv.n°PNQ 225A. Photo de l'auteure.

Fig.46. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Dispute du Très Saint Sacrement*, 1780, signé, huile sur toile, transept de la Cathédrale de Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.47. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition du Christ à saint Vincent*, 1781, signé P. ALEX. INV. E P. 1781, huile sur toile, Chapelle de saint Vincent, Cathédrale de Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.48. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1780, signé PETRUS ALEX. FECIT, huile sur toile, escalier du musée, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.49. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Vincent et saint Valère devant Dacien*, c.1780, huile sur toile, 1,83 x 2,18m, Cathédrale de Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.50. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Martyre de saint Vincent*, c.1780, huile sur toile, 1,92 x 2,41m, Cathédrale de Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.51. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Vincent en prison visité par les anges*, c.1780, huile sur toile, 1,95 x 2,45m, Cathédrale de Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.52. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Mort de saint Vincent*, c.1780, huile sur toile, 1,83 x 2,18m, Cathédrale de Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.53. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, c.1780 (?), huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, Cathédrale de Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.54. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, huile sur toile, église de Santos-o-Velho, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.55. Atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Éducation de la Vierge*, c.1780, huile sur toile, sacristie de la Cathédrale, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.56. Atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho, *Présentation de la vierge au temple*, c.1780, huile sur toile, sacristie de la Cathédrale, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.57. Atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de la Vierge et de l'Enfant à un saint*, c.1780, huile sur toile, sacristie de la Cathédrale, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.58. Pedro Alexandrino de Carvalho (attr.), *Allégorie Au Sacré Cœur de Jésus*, c.1780, huile sur toile, Sacristie de la Cathédrale, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.59. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Sagesse*, huile sur stuc, *Casa do Cabido*, Cathédrale, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.60. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Sagesse*, plume et lavis à l'encre de chine, 292 x 204mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv.n°40, Lisbonne. Photo IPM.

Fig.61. Atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de la sacristie*, c.1780?, huile sur stuc, Cathédrale, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.62. Atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Charité*, c.1780, huile sur stuc, plafond de la sacristie, Cathédrale, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.63. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Charité*, huile sur stuc, *Sala do Presépio*, Basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.64. Atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Foi*, c.1780, huile sur stuc, plafond de la sacristie, Cathédrale, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.65. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Foi*, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.66. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Notre Dame de Lorette couronnée par la Trinité*, 1780-1781, huile sur toile, plafond de la nef, église *Nossa Senhora do Loreto*, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.67. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Notre Dame de Lorette couronnée par la Trinité*, 1780-1781, pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine, 600 x 370mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°31, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.68. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la propagation de la Foi*, c.1775-1780, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église de Nossa Senhora das Mercês, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.69. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la propagation de la Foi*, c.1775-1780, pinceau à l'encre bistre et lavis à l'encre de Chine, 482 x 304mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°29, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.70. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Annonciation*, c.1775-1780, huile sur stuc, voûte du transept droit, église de Nossa Senhora das Mercês, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.71. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption*, c.1775-1780, huile sur stuc, voûte du transept gauche, église de Nossa Senhora das Mercês, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.72. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de la nef*, c.1778-1783, huile sur toile, église de São Tiago, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.73. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de la sacristie*, c.1780-1785, huile sur toile, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne. Photo de l'auteure. Montage de Susana Albiero.

Fig.74. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge*, c.1780-1785, huile sur toile, plafond de la sacristie, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.75. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Paul et saint Jean*, c.1780-1785, huile sur toile, détail du plafond de la sacristie, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.76. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint André et saint Bartholomé*, c.1780-1785, huile sur toile, détail du plafond de la sacristie, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.77. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Portrait de Frei António Botado*, c.1780-1785, huile sur toile, détail du plafond de la sacristie, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.78. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Portrait de Mendo de Foios Pereira*, c.1780-1785, huile sur toile, détail du plafond de la sacristie, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.79. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de la nef*, c. 1785-1790, huile sur toile, église de Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.80. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Foi*, c. 1785-1790, huile sur toile, plafond de la nef, église de Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.81. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Charité*, c. 1785-1790, huile sur toile, plafond de la nef, église de Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.82. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Force*, c. 1785-1790, huile sur toile, plafond de la nef, église de Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.83. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Espérance*, c. 1785-1790, huile sur toile, plafond de la nef, église de Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.84. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Sainte Trinité*, c. 1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église de Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.85. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond*, c.1785-1790, huile sur stuc, chapelle majeure, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.86. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Glorification de saint Nicolas*, c.1785-1790, huile sur stuc, chapelle majeure, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.87. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Espérance*, c.1785-1790, huile sur stuc, chapelle majeure, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.88. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Charité*, c.1785-1790, huile sur stuc, chapelle majeure, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.89. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Force*, c.1785-1790, huile sur stuc, chapelle majeure, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.90. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Pierre*, c.1785-1790, huile sur stuc, chapelle majeure, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.91. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Paul*, c.1785-1790, huile sur stuc, chapelle majeure, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.92. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration du Très Saint Sacrement par des anges*, c.1785-1790, huile sur stuc, sacristie de la confrérie de saint Nicolas, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.93. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Papauté*, c.1785-1790, huile sur stuc, sacristie paroissiale, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.94. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1787-1788, huile sur toile, église de Santo António da Sé, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.95. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1791, huile sur toile, chapelle du palais royal de Queluz, Queluz. Photo de l'auteur.

Fig.96. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, palais national de Sintra, inv. n°3623, Sintra. Photo de Vítor dos Reis.

Fig.97. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nativité*, c.1787-1788, huile sur toile, église de Santo António da Sé, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.98. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nativité*, c.1787-1788, huile sur toile, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1699, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.99. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte*, c.1787-1788, huile sur toile, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1699A, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.100. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte*, c.1787-1788, huile sur toile, église de Santo António da Sé, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.101. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Crucifixion*, c.1787-1788, huile sur toile, église de Santo António da Sé, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.102. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Crucifixion*, signé P.A., huile sur toile, Salle à manger du presbytère, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.103. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Crucifixion*, huile sur toile, Museu Regional de Évora, inv. n°1398, Évora. Photo IPM.

Fig.104. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Antoine prêchant aux poissons*, c.1787-1788, huile sur toile, chapelle majeure, église de Santo António da Sé, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.105. Vieira Lusitano, *Saint Antoine prêchant aux poissons*, 1721, huile sur toile, 310 x 330cm, Museu de São Roque, inv. n°79, Lisbonne.

Fig.106. Luís Baptista et autres, *Plafond de la nef*, 1781, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.107. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Couronnement de la Vierge*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.108. André Gonçalves, *Saint Pierre*, huile sur toile, restauré par Pedro Alexandrino, c.1790, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.109. André Gonçalves, *Saint Paul*, huile sur toile, restauré par Pedro Alexandrino, c.1790, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.110. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.111. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration des bergers*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.112. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration des mages*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.113. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.114. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Mathieu*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.115. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Marc*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.116. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Luc*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.117. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vierge des Douleurs*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.118. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean Évangéliste*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.119. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nativité*, huile sur toile, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°131, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.120. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration des rois*, huile sur toile, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°132, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.121. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin*, c.1780-1789, huile sur toile, chapelle majeure, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.122. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Grégoire*, c.1780-1789, huile sur toile, chapelle majeure, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.123. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jérôme*, c.1780-1789, huile sur toile, chapelle majeure, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.124. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Ambroise*, c.1780-1789, huile sur toile, chapelle majeure, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.125. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte et huit vertus*, plafond de la chapelle Nosso Senhor dos Passos, c.1780-1789, huile sur stuc, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.126. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Immaculée Conception avec saint Joseph, saint François et saint Dominique*, c.1780-1789, signée P. Alex., Sala de Santa Teresa, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.127. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration du Très Saint Cœur de Jésus par des anges*, c.1778-1779, huile sur toile, chapelle du presbytère, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.128. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration du Très Saint Cœur de Jésus par des anges*, c.1778-1779, plume et lavis à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°25, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.129. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert*, signé P.A., huile sur toile, escalier du presbytère, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.130. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, salle à manger du presbytère, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.131. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint François de Paule*, 1791, huile sur toile, chapelle du Palais national de Queluz, Queluz. Photo de l'auteur.

Fig.132. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Pierre et saint Paul en prison*, c.1791, huile sur toile, chapelle du Palais national de Queluz, Queluz.

Fig.133. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie au Saint Nom de Marie*, c.1791, huile sur toile, plafond de la chapelle du Palais national de Queluz, Queluz. Photo de Vítor dos Reis.

Fig.134. Pedro Alexandrino de Carvalho, José António Narciso et Manuel Macário, *Allégorie à l'Immaculée Conception*, c.1793, huile sur stuc, plafond de la nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur. Traitement de Susana Albiero.

Fig.135. André Gonçalves (?), *Immaculée Conception*, huile sur toile, nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.136. André Gonçalves (?), *Stigmatisation de saint François d'Assise*, huile sur toile, nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.137. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Prêche de saint Jean-Baptiste*, c.1793, signé P. Alex., huile sur toile, nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.138. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Stigmatisation de saint François d'Assise*, c.1793, signé P. Alex., huile sur toile, nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.139. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Remise des clés à saint Pierre*, c.1793, signé P. Alex., huile sur toile, nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.140. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1793-1795 huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.141. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1793-1795, plume et pinceau, encre sépia et lavis à l'encre de chine, 448 x 274mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv.n°19, Lisbonne. Photo IPM.

Fig.142. Pedro Alexandrino de Carvalho (et José António Narciso et Manuel Macário?), *Plafond de la chapelle majeure*, c.1793-1795, huile sur stuc, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.143. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Transfiguration*, c.1793-1793, huile sur toile, plafond de la chapelle du Très Saint Sacrement, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.144. André Gonçalves, *Ascension*, huile sur toile, église du Corpo Santo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.145. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Transfiguration*, c.1793-1795, plume, encre sépia et lavis à l'encre de chine, 326 x 102mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv.n°1, Lisbonne. Photo IPM.

Fig.146. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de la chapelle du Très Saint Sacrement de la chapelle royale de la Bemposta*, c.1793-1795, plume et pinceau, lavis à l'encre de chine, 703 x 405mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv.n°191, Lisbonne. Photo IPM.

Fig.147. Pedro Alexandrino de Carvalho (et José António Narciso?), *Plafond de la chapelle du Très Saint Sacrement*, c.1793-1795, huile sur toile, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.148. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, c.1793-1795, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.149. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, huile sur toile, bras gauche du transept, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.150. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Famille*, c.1793-1795, huile sur toile, sacristie, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.151. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Papauté*, c.1793-1795, huile sur stuc, plafond de la sacristie, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.152. Anonyme, *Apollon et Daphné*, huile sur stuc, plafond du Petit Salon, palais Sandomil, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.153. Anonyme, *Apollon et Cypris*, huile sur stuc, plafond du Petit Salon, palais Sandomil, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.154. Anonyme, *Diane et Actéon*, huile sur stuc, plafond du Petit Salon, palais Sandomil, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.155. Anonyme, *Le sacrifice d'Iphigénie*, huile sur stuc, plafond du Petit Salon, palais Sandomil, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.156. Anonyme, *Persée armé par Minerve et Mercure*, d'après Bartolomeu Spranger, huile sur stuc, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.157. Jan Harmensz Muller, *Persée armé par Minerve et Mercure*, d'après Bartolomeu Spranger, burin.

Fig.158. Anonyme, *Saturne vaincu par Vénus, l'Amour et l'Espérance*, huile sur stuc, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.159. Simon Vouet, *Saturne vaincu par Vénus, l'Amour et l'Espérance*, 1646, huile sur toile, Musée du Berry, Bourges.

Fig.160. Anonyme, *Pan et Syrinx*, huile sur stuc, d'après Michel Dorigny, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.161. Michel Dorigny, *Pan et Syrinx*, 1657, huile sur toile, 98 x 131cm, Musée du Louvre, inv. n° RF 1949-21, Paris.

Fig.162. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception avec trois saints*, huile sur toile, chapelle de Saint Antoine du palais royal de Vendas Novas, Vendas Novas. Photo de l'auteur.

Fig.163. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Christ en colère contre le Monde*, détrempe, plafond de la nef, église de São Sebastião, Setúbal. Photo de l'auteur.

Fig.164. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Annonciation*, huile sur toile, nef de l'église de São Sebastião, Setúbal. Photo de l'auteur.

Fig.165. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Visitation*, huile sur toile, nef de l'église de São Sebastião, Setúbal. Photo de l'auteur.

Fig.166. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Visitation*, huile sur toile, Museu de Lamego, inv. n°45. Photo IPM.

Fig.167. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nativité*, huile sur toile, nef de l'église de São Sebastião, Setúbal. Photo de l'auteur.

Fig.168. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Présentation au temple*, huile sur toile, nef de l'église de São Sebastião, Setúbal. Photo de l'auteur.

Fig.169. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Jésus parmi les Docteurs*, huile sur toile, nef de l'église de São Sebastião, Setúbal. Photo de l'auteur.

Fig.170. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les quatre Évangélistes*, huile sur toile, plafond du transept, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.171. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Prédication de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, bras droit du transept, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.172. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de l'image de sainte Quitéria*, huile sur toile, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.173. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Transfert de la statue de sainte Quitéria*, huile sur toile, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.174. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, sacristie, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.175. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vue des deux premiers médaillons*, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.176. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vue des deux derniers médaillons*, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.177. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Visite de l'ange*, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.178. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Santa Quitéria au mont Columbario*, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.179. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La conversion des gardes de la prison*, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.180. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Martyre de sainte Quitéria*, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Quitéria, Meca. Photo de l'auteur.

Fig.181. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Résurrection du fils de Naïm*, huile sur toile, nef, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.182. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Jésus et la Samaritaine*, huile sur toile, nef, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.183. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Repas chez Simon le pharisien*, huile sur toile, nef, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.184. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Cure du lépreux*, huile sur toile, nef, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.185. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Pierre marchant sur les eaux*, signé P. A., huile sur toile, musée de la Confrérie, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.186. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Remise des clés à saint Pierre*, signé P. A., huile sur toile, musée de la Confrérie, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.187. António Alves, *La Cure de l'aveugle*, 1922, huile sur toile, chapelle majeure, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.188. António Alves, *La Parabole de l'adultère*, 1922, huile sur toile, chapelle majeure, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.189. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Cure de l'aveugle*, signé P. A., huile sur toile, musée de la Confrérie, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.190. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Parabole de l'adultère*, signé P. A., huile sur toile, musée de la Confrérie, sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.191. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Vierge et l'Enfant remettant le rosaire à saint Dominique*, pinceau et aquarelle à l'encre de chine, 480 x 279mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°28, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.192. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, signé P. Alex., huile sur toile, chapelle majeure, église de São Domingos de Gusmão, São Domingos de Rana. Photo de Vítor dos Reis.

Fig.193. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, église de São Domingos de Gusmão, São Domingos de Rana. Photo de Vítor dos Reis.

Fig.194. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, église de São Domingos de Gusmão, São Domingos de Rana. Photo de Vítor dos Reis.

Fig.195. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vision de l'évêque d'Alexandrie*, signée et datée Pedro Alexandrino fes. 1778, huile sur toile, église de Sant'Ana, Belém, Brésil. Photo de l'auteur.

Fig.196. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au Purgatoire*, signée et datée Pedro Alexandrino fes. 1778, huile sur toile, église de Sant'Ana, Belém, Brésil. Photo de l'auteur.

Fig.197. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Saint Michel au Purgatoire*, huile sur toile, chapelle Saint-François (Tiers Ordre des Carmélites), Belém, Brésil. Photo de l'auteur.

Fig.198. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Printemps. Zéphyr et Flore*, huile sur toile, signée Pedro Alexandrino inv. e pintou, collection privée, Belgique.

Fig.199. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Automne. Bacchus et Ariane*, huile sur toile, signée Pedro Alexandrino inv. e pintou, collection privée, Belgique.

Fig.200. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Hiver*, huile sur toile, signée P.º Alexandrino p. e inv., collection privée, Belgique.

Fig.201. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie aux Saints Cœurs de Jésus et de Marie*, plume et encre de chine, 453 x 246mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°26, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.202. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Glorification de l'Eucharistie*, plume et pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 432 x 289mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°23, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.203. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Couronnement de la Vierge*, lavis à l'encre de chine, 364 x 240mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°2, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.204. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les Quatre Docteurs et les quatre Évangélistes*, plume et pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine, 450 x 267mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°11, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.205. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Concile des dieux*, plume à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 311 x 218mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°41, Lisbonne. Photo de IPM

Fig.206. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Jupiter, Junon et Mercure*, plume à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 319 x 217mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°38, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.207. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie au duc de Lafões*, plume et pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine, 366mm de diamètre, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°34, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.208. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Thérèse donnant la Règle*, pinceau et l'encre de chine, 388 x 267mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°20, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.209. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Thérèse donnant la Règle*, huile sur toile, 250 x 178cm, Museu de São Roque, inv. n°256, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.210. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration des mages*, plume et pinceau, lavis à l'encre de chine, 441 x 248mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°27, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.211. Nicolas Dorigny, *Adoration des mages*, d'après Carlo Maratta, burin. Cabinet des dessins et des estampes, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne. Photo de Graça Maria.

Fig.212. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, plume et pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine rehaussé de gouache blanche, 465 x 247mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°21, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.213. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jacques le Mineur*, charbon rehaussé de craie blanche, 543 x 335mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°8, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.214. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Mathias*, plume à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 201 x 116mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1204, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.215. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint André*, plume et pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 215 x 126mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1206, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.216. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Étude de nus*, signé P. Alex., charbon rehaussé de craie blanche, 364 x 510mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1904, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.217. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Étude d'homme*, signé P. Alex., charbon rehaussé de craie blanche sur papier bleu, collection privée, Lisbonne. Photo du propriétaire.

Fig.218. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Tude*, c.1783, huile sur toile, transept, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.219. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Présentation de l'Enfant au temple*, c.1783, huile sur toile, transept, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.220. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Éducation de la Vierge*, c.1783, huile sur toile, transept, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.221. Schelte A Bolswert, *Éducation de la Vierge*, d'après Rubens, burin.

Fig.222. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, c.1783, huile sur toile, transept, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.223. André Gonçalves, *La Chute des anges rebelles*, c.1730, huile sur toile, église du Menino Deus, Lisbonne.

Fig.224. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Baptême du Christ*, c.1785, huile sur toile, baptistère, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.225. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Baptême du Christ*, huile sur toile, Museu Machado de Castro, inv. n°P72/1791, Coimbra. Photo IPM.

Fig.226. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de la nef*, c.1780-1783, huile sur toile, nef de l'église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.227. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Grâce de Dieu*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.228. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Immortalité*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.229. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Trinité*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.230. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Divinité*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.231. *La Divinité*, dans Cesare Ripa, *Iconologia*, T.I, (1613), 2002, p. 290-291.

Fig.232. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Justice divine*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.233. Schéma de la chapelle majeure, église de la Madalena, Lisbonne.

Fig.234. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Repas chez Simon le pharisien*, c.1780-1783, huile sur toile, chapelle majeure, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.235. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Repas chez Simon le pharisien*, huile sur toile, Sanctuaire du Bom Jesus, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.236. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les Saintes femmes au tombeau*, c.1780-1783, huile sur toile, chapelle majeure, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.237. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Noli me tangere*, c.1780-1783, huile sur toile, chapelle majeure, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.238. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Madeleine pénitente*, c.1780-1783, huile sur toile, chapelle majeure, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.239. Josefa de Óbidos, *Madeleine pénitente*, c.1650, huile sur cuivre, 22,8 x 18,4cm, Museu Machado de Castro, inv. n°2649, Coimbra.

Fig.240. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte*, 1807, signée P.º Alex.º, huile sur toile, maître-autel, église de Santa Maria Madalena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.241. André Gonçalves, *Pentecôte*, huile sur toile, panneau de procession, église de Nossa Senhora da Pena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.242. Inácio de Oliveira Bernardes, *Pentecôte*, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, Cathédrale de Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.243. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Baptême du Christ*, c.1785, signé P. Alex. inv. e pint., huile sur toile, baptistère, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.244. Guido Reni, *Baptême du Christ*, 1622-1623, huile sur toile, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Fig.245. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Blaise*, c.1785, signé P. Alex. invent. e pint., huile sur toile, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.246. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de la Vierge et de l'Enfant à saint Antoine de Padoue*, 1785, signé P. Alex. invent. e pint. 1785, huile sur toile, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.247. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Cécile*, 1785, signé P. Alex. invent. e pint. 1785, huile sur toile, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.248. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, signée P. Alex., huile sur toile, presbytère, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.249. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, huile sur toile, église de São Pedro, Barcarena. Photo de Vítor dos Reis.

Fig.250. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, huile sur toile, Séminaire, Cernache do Bomjardim. Photo de l'auteur.

Fig.251. Bento Coelho, *Dernière Cène*, c.1670-1675, huile sur toile, 151,3 x 235,3cm, Museu Nacional de Machado de Castro, inv. n°2483/P.285Coimbra.

Fig.252. Anonyme, *Cène*, d'après Pedro Alexandrino, huile sur toile, église de São Nicolau, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.253. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Martyre de sainte Lucie*, c.1785, signé P. Alex. pint., huile sur toile, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.254. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Lamentation*, c.1785, signé P. Alex. invent. e pint. 1785, huile sur toile, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig. 255. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, c.1785, signé P. Alex. invent. e pint., huile sur toile, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.256. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Bon Pasteur*, c.1785, signé P. Alex. inv. e pint., huile sur toile, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.257. Pedro Alexandrino de Carvalho et José António Narciso (?), *Plafond de la nef*, c.1782-1785, huile sur toile et huile sur stuc, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.258. Schéma du plafond de la nef de la basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

Fig.259. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Afonso Henriques offrant le temple des martyrs à la Vierge et à l'Enfant*, c.1785, huile sur toile, plafond de la nef, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.260. Vieira Lusitano, *Allégorie à la construction de l'église dos Mártires*, sanguine, Museu de Évora.

Fig.261. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Afonso Henriques offrant le temple des martyrs à la Vierge et à l'Enfant*, c.1782-1785, plume et lavis à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°992, Lisbonne. Photo de IPM.

Fig.262. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Saint-Esprit*, c.1785, huile sur toile, plafond de la nef, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.263. Pedro Alexandrino de Carvalho et Jerónimo Gomes Teixeira, *Plafond de la chapelle majeure*, c.1785, huile sur toile, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.264. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Trinité*, c.1785, huile sur toile, plafond de la chapelle majeure, basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.265. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Baptême du Christ*, c.1793, signé P. Alex., huile sur toile, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.266. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La prédication de saint Jean-Baptiste*, c.1793, signé P. Alex., huile sur toile, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.267. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La prédication de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, Séminaire, Cernache do Bomjardim. Photo de l'auteur.

Fig.268. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, c.1793, signé P. Alex., huile sur toile, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.269. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, huile sur toile, église de Nossa Senhora da Visitação, Belver (Crato). Photo de Giuseppina Raggi, digitalisation de Aléna Robin.

Fig.270. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Lamentation*, 1793, signé P. Alex. 1793, huile sur toile, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.271. Pedro Alexandrino de Carvalho, Jerónimo de Andrade, José Tomás Gomes, Gaspar José Raposo et Vicente Paulo, *Plafond de la nef*, c.1793, huile sur toile, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.272. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Glorification de saint Paul*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.273. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Conversion de saint Paul*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.274. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Baptême de saint Paul*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.275. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Guérison d'un impotent*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.276. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le miracle de Mytilène*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église de São Paulo, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.277. Joaquim Manuel da Rocha, *Saint Paul et saint Pierre*, huile sur toile, église das Chagas, Lisbonne. Photo de Vítor dos Reis.

Fig.278. Anonyme, *Baptême du Christ*, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.279. Nicolas de Poilly, *Baptême du Christ*, d'après Michel Corneille, Père, burin.

Fig.280. António Manuel da Fonseca, *Notre Dame de la Solitude*, c.1872-1873, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.281. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Mariage mystique de sainte Catherine*, c.1798-1800, signé P. Alex., huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.282. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Mariage mystique de sainte Catherine*, c.1798-1800, plume et lavis à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°17, Lisbonne. Photo de IPM.

Fig.283. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Stigmatisation de saint François*, c.1798-1800, signé P. Alex., huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.284. Bento Coelho, *Stigmatisation de saint François*, c.1700, huile sur toile, 200 x 378cm, chapelle majeure, église de la Madre de Deus, Lisbonne.

Fig.285. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Stigmatisation de saint François*, c.1798-1800, plume et lavis à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°10, Lisbonne. Photo de IPM.

Fig.286. Fig.295. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.287. Picart, *Immaculée Conception*, d'après Carlo Maratta, burin.

Fig.288. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pieta*, c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.289. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de la Vierge et de l'Enfant à saint Antoine*, signé P. Alex., c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.290. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.291. Anonyme, *Saint Michel au purgatoire*, huile sur toile, église de São Domingos de Gusmão, São Domingos de Rana. Photo de Vítor dos Reis.

Fig.292. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Famille*, signé P. Alex., c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.293. Pedro Alexandrino de Carvalho et José António Narciso, *Plafond de la nef*, c.1804, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.294. Schéma du plafond de la nef, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

Fig.295. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à l'Agneau mystique*, c.1804, plume et lavis à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°32, Lisbonne. Photo de IPM.

Fig.296. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à l'Agneau mystique*, c.1804, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.297. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, signé P. Alex.^{no}, 1802, huile sur toile, maître-autel, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.298. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, plume et lavis à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°30, Lisbonne. Photo de IPM.

Fig.299. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, huile sur toile, Museu Regional de Évora, inv. n° ME 1407, Évora. Photo de IPM.

Fig.300. Schéma de la chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

Fig.301. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Luc*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.302. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Marc*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.303. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.304. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Ambroise*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.305. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.306. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Matthieu*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.307. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jérôme*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.308. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Grégoire*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.309. Balthasar Gomes Figueira, *Saint Augustin*, c.1635, huile sur toile, 187 x 193cm, église de Nossa Senhora da Ajuda, Peniche.

Fig.310. Balthasar Gomes Figueira, *Saint Ambroise*, c.1635, huile sur toile, 186 x 184cm, église de Nossa Senhora da Ajuda, Peniche.

Fig.311. Balthasar Gomes Figueira, *Saint Jérôme*, c.1635, huile sur toile, 185 x 199cm, église de Nossa Senhora da Ajuda, Peniche.

Fig.312. Balthasar Gomes Figueira, *Saint Grégoire*, c.1635, huile sur toile, 188 x 200cm, église de Nossa Senhora da Ajuda, Peniche.

Fig.313. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Sainte Trinité*, huile sur toile, plafond de la chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.314. Schéma du plafond de la chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

Fig.315. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Religion qui préside aux sciences et aux vertus*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.316. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Religion qui préside aux sciences et aux vertus*, plume et lavis à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°24, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.317. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Minerve*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.318. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et Mercure*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.319. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Poésie lyrique*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.320. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Éloquence*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.321. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Astronomie*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.322. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Peinture*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.323. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Sculpture*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.324. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Architecture*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.325. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Mécanique*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.326. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Poésie héroïque*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.327. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Musique*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.328. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Génie des Lettres*, huile sur stuc, plafond du salon noble de l'Académie des sciences, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.329. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le mariage mystique de sainte Thérèse*, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.330. Atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Thérèse entre saint Pierre et saint Paul*, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.331. Adrien Collaert et Corneille Galle, *Sainte Thérèse entre saint Pierre et saint Paul*, burin, 1613.

Fig.332. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition du Christ à sainte Thérèse*, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.333. Atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho, *Thérèse guidée par les anges*, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.334. Atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho, *Fondation de la première maison des carmes déchaussés à Duruelo*, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.335. Adrien Collaert et Corneille Galle, *Fondation de la première maison des carmes déchaussés à Duruelo*, burin, 1613.

Fig.336. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Vierge remettant un collier à sainte Thérèse*, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.337. Adrien Collaert et Corneille Galle, *La Vierge remettant un collier à sainte Thérèse*, burin, 1613.

Fig.338. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Transverbération de sainte Thérèse*, huile sur stuc, plafond de la chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.339. Josefa de Óbidos, *La Transverbération de sainte Thérèse*, huile sur toile.

Fig.340. Adrien Collaert et Corneille Galle, *La Transverbération de sainte Thérèse*, burin, 1613.

Fig.341. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Transverbération de sainte Thérèse*, huile sur toile, Museu dos Biscainhos, inv. n°773 MB, Braga. Photo de l'auteur.

Fig.342. Schéma du plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne.

Fig.343. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à l'Agneau mystique avec les quatre Évangélistes*, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.344. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Ézéchiël*, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.345. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Isaïe*, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.346. Pedro Alexandrino de Carvalho, *David*, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.347. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Jérémie*, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.348. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Daniel*, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.349. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Osée*, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.350. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Symboles de l'Ancien Testament*, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.351. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Symboles du Nouveau Testament*, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.352. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Papauté*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.353. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Charité*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.354. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Force*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

- Fig.355. Schéma du plafond de la Tribune *do Órgão*, basilique *da Estrela*, Lisbonne.
- Fig.356. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Magnanimité de la reine Maria I^{ère}*, huile sur stuc, plafond de la Tribune *do Órgão*, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.
- Fig.357. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Géométrie*, huile sur stuc, plafond de la Tribune *do Órgão*, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.
- Fig.358. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Mathématique*, huile sur stuc, plafond de la Tribune *do Órgão*, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.
- Fig.359. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Mécanique*, huile sur stuc, plafond de la Tribune *do Órgão*, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.
- Fig.360. Charles Perreault, *La Mécanique*.
- Fig.361. *La Mécanique*, azulejo, Casa Patiño, Alcoitão.
- Fig.362. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Peinture*, huile sur stuc, plafond de la Tribune *do Órgão*, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.
- Fig.363. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Sculpture*, huile sur stuc, plafond de la Tribune *do Órgão*, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.
- Fig.364. Charles Perreault, *La Sculpture*.
- Fig.365. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Architecture*, huile sur stuc, plafond de la Tribune *do Órgão*, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.
- Fig.366. Schéma du plafond de la *Casa da Rainha*, basilique *da Estrela*, Lisbonne.
- Fig.367. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La reine Maria I^{ère} offrant la Basilique à sainte Thérèse*, huile sur stuc, plafond de la *Casa da Rainha*, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.
- Fig.368. *La Modestie*, Ripa, *Iconologia* (1613), T.II, 2002.
- Fig.369. *Vénus*, azulejo, XVII^e-XVIII^e siècles, façade du palais présidentiel de Belém, Lisbonne.
- Fig.370. *Neptune*, azulejo, XVII^e-XVIII^e siècles, façade du palais présidentiel de Belém, Lisbonne.
- Fig.371. André Gonçalves, *Apollon et Pan*, sanguine, XVIII^e siècle, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°793, Lisbonne. Photo de l'auteur.
- Fig.372. Vieira Lusitano, *Diane et Callisto*, XVIII^e siècle, Musée Jules Cherét, inv. n°3249, Nice.
- Fig.373. José António Narciso (attr.), *Allégorie*, huile sur toile, XVIII^e-XIX^e siècle, plafond de la Salle des officiers, palais Barbacena, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.374. Anonyme, *Triomphe de Vénus*, huile sur toile, XIX^e siècle, Sala do Império, palais présidentiel de Belém, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.375. Anonyme, *Neptune et Amphitrite*, huile sur toile, XIX^e siècle, Sala do Império, palais présidentiel de Belém, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.376. Anonyme, *Vénus?*, huile sur toile, XIX^e siècle, Sala do Império, palais présidentiel de Belém, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.377. Anonyme, *Amphitrite?*, huile sur toile, XIX^e siècle, Sala do Império, palais présidentiel de Belém, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.378. Anonyme, *Neptune?*, huile sur toile, XIX^e siècle, Sala do Império, palais présidentiel de Belém, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.379. Anonyme, *Allégorie*, huile sur toile, XIX^e siècle, Sala do Império, palais présidentiel de Belém, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.380. Cyrillo Volkmar Machado, *La chute de Phaéton*, huile sur stuc, XVIII^e-XIX^e siècle, palais national de Mafra, Mafra. Photo de l'auteur.

Fig.381. Anonyme, *Le Temps*, huile sur toile, XIX^e siècle, Salle du Conseil, palais national de Queluz, Queluz. Photo de l'auteur.

Fig.382. Anonyme, *Neptune et Amphitrite*, XVIII^e-XIX^e siècle, huile sur stuc, *Escola Prática de Artilharia*, palais de Vendas Novas. Photo de l'auteur.

Fig.383. Anonyme, *L'Enlèvement de Proserpine*, XVIII^e-XIX^e siècle, huile sur stuc, *Escola Prática de Artilharia*, palais de Vendas Novas. Photo de l'auteur.

Fig.384. Anonyme, *Flore*, XVIII^e-XIX^e siècle, huile sur stuc, *Escola Prática de Artilharia*, palais de Vendas Novas. Photo de l'auteur.

Fig.385. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Naissance de Vénus*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.386. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vénus demande à Vulcain des armes pour Énée*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.387. François Boucher, *Vénus à la forge de Vulcain*, huile sur toile, 273,5 x 204,7 cm, 1769, Kimbell Art Museum, Texas.

Fig.388. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Mars et Vénus*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.389. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diane et Endymion*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.390. Pedro Alexandrino de Carvalho?, *Diane et Actéon*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.391. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diane et Pan*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.392. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Jugement de Pâris*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.393. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Enlèvement d'Hélène*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.394. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Angelots avec des roses*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.395. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et Daphné*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.396. Carlo Maratta, *Apollon et Daphné*, huile sur toile, 221,1 x 224 cm, 1681 (peint pour Louis XIV), Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles, inv.n°269.

Fig.397. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et Mercure*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.398. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Angelots*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.399. Anonyme, *Phaéton foudroyé par Jupiter*, huile sur stuc, XIX^e siècle, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.400. Anonyme, *La Sculpture*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.401. Anonyme, *La Peinture*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.402. Anonyme, *L'Astronomie*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.403. Anonyme, *La Musique*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.404. Anonyme, *La Poésie*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.405. Anonyme, *La Composition musicale?*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.406. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Phaéton foudroyé par Jupiter*, charbon, pinceau et lavis à l'encre de chine, c.1780, 392 x 285 mm, Musée National d'Art Ancien, n.° inv. 37, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.407. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vue générale*, plafond du Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur, traitement de Paulo S. Bemfica.

Fig.408. Schéma du plafond du Salon de musique. Montage de Paulo S. Bemfica.

Fig.409. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Junon demandant à Éole de lever les vents contre Énée*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.410. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Junon demandant à Éole de lever les vents contre Énée*, plume et lavis à l'encre de chine, musée national d'art ancien, inv. n°35, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.411. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vénus demandant des armes à Vulcain pour son fils Énée*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.412. Charles-Henri Natoire, *Vénus demande à Vulcain des armes pour son fils Énée*, huile sur toile, 1734.

Fig.413. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Hiver*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.414. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Printemps*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.415. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Été*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.416. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Automne*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.417. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Musique*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.418. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Astronomie*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.419. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Poésie*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.420. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Architecture*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.421. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Sculpture*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.422. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Peinture*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.423. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Afrique*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.424. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Amérique*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.425. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Asie*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.426. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Europe*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.427. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vue générale*, plafond du Grand salon, 1804-1805, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure, montage de Paulo S. Bemfica.

Fig.428. Schéma du plafond du Grand salon. Montage de Paulo S. Bemfica.

Fig.429. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Terre*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.430. Noël Coypel, *Allégorie de la Terre*, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Fig.431. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Terre*, plume et lavis à l'encre de chine, 1804-1805, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°3, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.432. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Terre ?*, plume, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°41, verso, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.433. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et Daphné*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.434. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Jugement de Pâris*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.435. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diane et Endymion*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.436. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Naissance de Vénus*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.437. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Polyphème et Galathée*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.438. Noël-Nicolas Coypel, *Naissance de Vénus*, 1732, huile sur toile, Musée de l'Ermitage, inv. n°1176, Saint Petersburg.

Fig.439. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diane et Actéon*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteure.

Fig.440. Louis Galloche, *Diane et Actéon*, c.1725, huile sur toile, 81 x 121cm, Musée de l'Ermitage, Saint Petersburg.

Fig.441. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Neptune et Amphitrite*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.442. Charles-Joseph Natoire, *Le Triomphe d'Amphitrite*, 1749, huile sur toile, Localisation inconnue.

Fig.443. Nicolas Delobel, *La Toilette de Vénus*, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts, Le Havre.

Fig.444. Lagrenée, *Neptune et Amphitrite*, huile sur toile, c.1774, localisation actuelle inconnue.

Fig.445. Lagrenée, *Cérès et Triptolème*, huile sur toile, c.1774, localisation actuelle inconnue.

Fig.446. Lagrenée, *Vulcain présente à Vénus les armes forgées pour Énée*, huile sur toile, c.1774, localisation actuelle inconnue.

Fig.447. Lagrenée, *Éole déchainant la tempête sur la flotte d'Énée*, huile sur toile, c.1774, localisation actuelle inconnue.

Fig.448. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et les Muses*, huile sur stuc, 1804-1805, Salle à manger, palais Abrantes, Lisbonne. Photo de l'auteur, traitement de Eduardo Serrano.

Fig.449. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon, Minerve et les Arts libéraux*, plume et lavis à l'encre de chine, musée national d'art ancien, inv. n°33, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.450. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Junon demandant à Éole de lever les vents contre Énée*, huile sur toile, c.1795, Salon noble, palais Ferreira Pinto, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.451. Anonyme, *L'Astronomie*, huile sur toile, XVIII^e siècle?, Salon noble, palais Ferreira Pinto, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.452. Anonyme, *La Musique*, huile sur toile, XVIII^e siècle?, Salon noble, palais Ferreira Pinto, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.453. Anonyme, *La Peinture*, huile sur toile, XVIII^e siècle?, Salon noble, palais Ferreira Pinto, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.454. Anonyme, *La Poésie*, huile sur toile, XVIII^e siècle?, Salon noble, palais Ferreira Pinto, Lisbonne. Photo de l'auteur.

LISTE DES DOCUMENTS

- Doc.1. Extrait de baptême de Pedro Alexandrino de Carvalho. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia dos Anjos, Baptizados*. Livre 6, fol.42v.
- Doc.2. Paiement à Berardo Pereira Pegado. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°241 (1764-1771), fol.67v.
- Doc.3. Paiement à Felisberto António Botelho. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°243 (1787-1805).
- Doc.4. Testament de Pedro Alexandrino de Carvalho. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.70r-71v.
- Doc.5. Certificat de décès de Pedro Alexandrino de Carvalho. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia de S. José, Óbitos*. Livre 9, fol.92v.
- Doc.6. Cotisation de Pedro Alexandrino à la confrérie du *Santíssimo Sacramento* de la basilique de *Nossa Senhora dos Mártires*. Archives de la basilique de *Nossa Senhora dos Mártires, Documentos avulsos Irmandade do Santíssimo Sacramento – século XVIII*.
- Doc.7. Inventaire des livres que possédait Pedro Alexandrino de Carvalho. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx. 3245, fol.31v-32v.
- Doc.8. Inventaire de l'atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx. 3245, fol.24v-29v.
- Doc.9. Résumé des dépenses pour la Crèche de Belém, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa Real*, 1777, cx. 3105, fol.1r.
- Doc.10. Paiement à Pedro Alexandrino pour la Crèche de Belém, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa Real*, 1777, cx. 3105, fol.2v.
- Doc.11. Description des figures peintes par Pedro Alexandrino pour la Crèche de Belém, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa Real*, 1778, cx. 3107, doc. 26.
- Doc.12. Reçu de Pedro Alexandrino pour la Crèche de Joaquim José de Barros, Archives personnelles de Joaquim José de Barros (document trouvé par Affonso Dornellas).
- Doc.13. Description des figures exécutées par Pedro Alexandrino pour la «Véranda» d'Acclamation de la reine Maria I^{ère}, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa Real*, 1777, cx. 3102, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas diversas – Janeiro a Junho*.

Doc.14. Paiement à Pedro Alexandrino pour la peinture de la Tribune commémorative, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°243 (1787-1805), fol.15r.

Doc.15. Description des dépenses pour les sept portraits royaux envoyés en Espagne, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa Real*, 1778, cx. 3107, doc. 26.

Doc.16. Reçus de Pedro Alexandrino pour le plafond de l'église de Nossa Senhora do Loreto, Archives de l'église.

Doc.17. Paiement à Pedro Alexandrino pour des «œuvres» dans l'église de Nossa Senhora da Pena, Archives de l'église de Nossa Senhora da Pena, *Livro de Registo de Obras e Edificações (1774- 1793)*, fol.98.

Doc.18. Note sur le contrat de peinture et de rénovation des tableaux de l'église de Nossa Senhora da Pena par Pedro Alexandrino, Archives de l'église de Nossa Senhora da Pena, *Livro dos Acórdãos (1811)*, fol.57v-58.

Doc.19. Note concernant l'acquittement de la dette de Pedro Alexandrino avec l'église de Nossa Senhora da Pena, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx. 3245, *Inventario dos bens que ficarão por falecimento de Pedro Alexandrino de Carvalho ...* , fol.97v-98.

Doc.20. Paiement à Pedro Alexandrino pour le tableau de l'église de Nossa Senhora do Livramento, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.176r.

Doc.21. Paiement à Pedro Alexandrino pour deux tableaux des Cœurs de Jésus et de Marie, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa Real*, 1779, cx. 3111, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas gerais de Janeiro a Junho*, doc.29.

Doc.22. Paiement à Pedro Alexandrino pour la décoration du «pavillon pour le trône», Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa Real*, 1783, cx. 3130, *Despeza do Thezoureiro – Conta Geral*, doc.26.

Doc.23. Paiement à Pedro Alexandrino pour un plafond peint au palais de Ajuda, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.27r.

Doc.24. Paiement à Pedro Alexandrino pour le plafond de l'oratoire et le plafond d'une salle au palais de Ajuda, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.146v.

Doc.25. Paiement à Pedro Alexandrino pour un tableau de Vénus et Cupidon au plafond d'une chambre du palais de Ajuda, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°243 (1787-1805), fol.238r-239r.

Doc.26. Paiement à Pedro Alexandrino pour un plafond du Forte da Estrela, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.2v.

Doc.27. Paiement à Pedro Alexandrino pour le plafond de la chapelle du Forte da Estrela, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.27r.

Doc.28. Paiement à Pedro Alexandrino pour trois plafonds de la Real Quintinha, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.27r.

Doc.29. Paiement à Pedro Alexandrino pour trois tableaux destinés au *Paço de Lisboa*, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.164r.

Doc.30. Paiement à Pedro Alexandrino pour une *Immaculée Conception*, Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.120r.

Doc.31. Paiement à Pedro Alexandrino pour les tableaux de la basilique de Nossa Senhora dos Mártires, archives de la basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Livre n°56, *Livro, ~e que se ha de lançar a Receita e Despeza da Irmandade do Santissimo Sacramento da Freguezia de Nossa Senhora dos Martires principiando em ... de Agosto de 1781*, sans pagination.

Doc.32. Paiements à Pedro Alexandrino pour les tableaux de la nef de l'église du Santissimo Sacramento. Archives de l'église du Santissimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.ª do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.ª de Lisboa*, fol.31v-34r.

Doc.33. Paiement à José António Narciso pour la peinture des plafonds de la nef et de la chapelle majeure. Archives de l'église du Santissimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.ª do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.ª de Lisboa*, fol.36v-38r.

Doc.34. Paiement à José António Narciso pour divers travaux de peinture et de dorure dans l'église du Santissimo Sacramento. Archives de l'église du Santissimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.ª do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.ª de Lisboa*, fol.38r-43v.

Doc.35. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour le tableau du maître-autel de l'église du Santissimo Sacramento. Archives de l'église du Santissimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.ª do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.ª de Lisboa*, fol.34v.

Doc.36. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour les huit toiles de la chapelle majeure. Archives de l'église du Santissimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita*

e Despeza da Obra da Igr.^a do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.^e de Lisboa, fol.39r.

Doc.37. Description, écrite par Pedro Alexandrino de Carvalho, des tableaux qu'il a peints pour le palais Abrantes. Publié par Anonyme, «Um documento do pintor Pedro Alexandrino», *Terra Portuguesa*, n°27-28, 1918, p. 50.

Doc.38. Paiement à Felisberto António Botelho pour la peinture du palais Abrantes. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre n°111, *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.66-78.

Doc.39. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour la peinture du Salon de musique du palais Abrantes. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.80.

Doc.40. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour les peintures du palais Abrantes. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.81-83.

Doc.41. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour le «reste des peintures» du palais Abrantes. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.84.

Doc.42. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour les peintures du palais Abrantes. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.88.

Doc.43. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour les tableaux du Grand salon du palais Abrantes. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Livre n°112, *Santos. Obras. 1803-1806*, fol.99-105.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

A.T.C : Arquivo do Tribunal de Contas

B.A.C.L.: Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa

I.A.N./T.T. : Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo

I.P.M.: Instituto Português de Museus

M.E. : Museu Regional de Évora

M.N.A.A. : Museu Nacional de Arte Antiga

M.N.C. : Museu Nacional dos Coches

REMERCIEMENTS

Toute ma gratitude s'adresse d'abord à mon directeur de thèse, M. Luís de Moura Sobral, qui a eu la gentillesse et la générosité de me confier le projet sur Pedro Alexandrino de Carvalho. Je lui suis aussi extrêmement reconnaissante pour son soutien indéfectible, sa patience, ses conseils et, surtout, pour sa confiance renouvelée, année après année, qui ont permis le progrès de mon travail.

Plusieurs institutions ont également contribué à la réalisation de mon projet en garantissant les fonds nécessaires à ma recherche. Je remercie donc le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques ainsi que l'Université de Montréal pour les diverses bourses qui m'ont été attribuées. Ma gratitude va également au FCAR (actuel FQRSC), à la Fundação Calouste Gulbenkian et à la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, toutes deux à Lisbonne, qui ont assuré mon séjour de trois ans et demi au Portugal.

Plusieurs personnes au Portugal m'ont réservé un accueil chaleureux, ont facilité mes recherches et ont contribué à ma compréhension de la culture qu'il me fallait étudier. Je remercie vivement M. Vítor Serrão, de l'Instituto de História de l'Université de Lisbonne, pour sa grande générosité, pour ses conseils, pour l'intérêt soutenu qu'il a porté à mon travail et son appui constant tout au long de mon séjour. Je remercie aussi M. Rafael Moreira, de l'Université Nova de Lisbonne, pour son accueil chaleureux et l'intérêt qu'il a manifesté dans mon projet. Au Museu Nacional de Arte Antiga, où j'ai été stagiaire pendant deux ans, plusieurs personnes ont enrichi mon travail. Je remercie d'abord l'ancien directeur du musée, M. José Luís Porfírio, qui m'a octroyé le statut de stagiaire, garantissant ainsi mes libres allées et venues dans le musée. Je suis extrêmement reconnaissante envers Maria Trindade Mexia Alves et Regina Peixeiro, du Cabinet des dessins et des estampes, pour leur accueil chaleureux, leur amitié et l'accès illimité qu'elles m'ont assuré aux collections du Cabinet, ce qui m'a permis d'étendre ma connaissance et d'enrichir ma recherche au-delà de mes espérances. Je dois aussi beaucoup à José Alberto Seabra Carvalho qui m'a donné accès aux réserves de peinture

et qui a pris le soin de m'informer sur diverses œuvres d'Alexandrino jusqu'alors inconnues. Merci aussi à M. Anísio Franco et à Mme Celina Bastos pour leur aide et l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail.

J'ai une énorme dette envers M. Miguel Faria et Mme Cristina Dias, de l'Université Autónoma de Lisbonne, qui m'ont fait découvrir les archives nationales du pays. Leur orientation et leur grande générosité, de même que l'intérêt qu'ils ont manifesté pour mon projet m'ont permis d'enrichir considérablement la documentation relative à Pedro Alexandrino. Je les remercie aussi pour leur précieuse amitié et les conversations stimulantes que nous avons partagées.

Parmi les amitiés que j'ai forgées à Lisbonne, je tiens à souligner Giuseppina Raggi dont les conseils m'ont été précieux, avec qui j'ai partagé beaucoup d'informations et avec qui j'ai trouvé nourriture à ma réflexion. Je lui suis grée pour sa grande amitié et son soutien. Je remercie aussi Vítor dos Reis pour son amitié, pour les bons moments passés à converser sur Pedro Alexandrino et les arts au Portugal et pour la bonne compagnie qu'il fut lors de nos maintes pérégrinations à travers Lisbonne en quête d'œuvres à photographier.

Parmi les personnes qui ont marqué mon séjour au Portugal, je tiens à nommer M. Paulo Batista, du palais de Queluz, Mme Maria Inês Ferro, du palais national de Sintra, M. Joaquim de Castro, de la Cathédrale de Lisbonne ainsi que M. Pedro Cardim, de l'Instituto de Ciências Humanas e Sociais de l'Université Nova de Lisbonne, pour l'intérêt sincère qu'ils ont manifesté à l'égard de mon projet et pour avoir facilité mon travail de recherche. Plusieurs autres personnes, des amis, mais aussi des gens rencontrés au fil des ans, m'ont apporté leur soutien d'une façon ou d'une autre. Ils trouvent tous ici ma gratitude. Certains seront mentionnés ponctuellement, dans le corps de ma thèse.

De retour au Québec, je tiens à remercier M. Laurier Lacroix, de l'UQAM, pour ses conseils judicieux et pour l'intérêt qu'il a manifesté à l'égard de mon travail. Ma famille et mes amis, Maya Daoud, Cinea Daoud, Patricia Gonçalves, Christian Champagne, Lourdes Gomes, Pierre Arbique, Elena Santibañez, Florence François, Éric

Mathieu, Guy Lazure et Marine Lefebvre ont tous facilité, directement ou indirectement, mon parcours jusqu'à son aboutissement.

Un mot particulier s'adresse à Florence François, pour la lecture de certains passages de mon texte. Je suis également très reconnaissante envers à Aléna Robin pour son amitié, son soutien et la vérification d'une partie de mon texte. Florian Grandena mérite une mention spéciale pour son appui indéfectible, son amitié et pour avoir traduit mon résumé en anglais.

Je tiens à remercier tout spécialement Muriel Clair, surtout pour sa profonde amitié, pour son appui constant et ses sages conseils. Je lui suis aussi très reconnaissante pour sa disponibilité et la pour la vérification d'une partie de ma thèse.

Je remercie de tout cœur ma mère, Maria Fonseca, à qui je dédie cette thèse, pour son soutien inconditionnel, le réconfort et la patience dont elle a fait preuve (comme toujours !) tout au long de cette épreuve ainsi que pour la correction de mon texte.

Enfin, je suis extrêmement reconnaissante envers Fouad Sassi qui a eu la lourde tâche d'accompagner les derniers mois de rédaction et de correction de ma thèse. Son soutien, son infinie patience et son affection ont grandement facilité l'achèvement de mon travail.

À la mémoire de mon père. À ma mère

INTRODUCTION

Lorsque M. Luís de Moura Sobral nous a proposé de faire de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) le sujet de notre thèse, nous étions loin de nous douter du potentiel et de la richesse qu'offrait un tel sujet. Notre première idée, un peu trop ambitieuse, fut d'établir un catalogue raisonné de son œuvre. Rapidement, il fallut nous rendre à l'évidence : la tâche colossale que cela représentait dépassait largement le cadre d'une thèse de doctorat. Nous avons donc réajusté notre tir : puisque ce peintre portugais de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, si célèbre et si important, n'avait jamais été étudié, il fallait d'abord lui consacrer une étude monographique capable de rendre compte de sa vie et de son œuvre. C'est là le premier but que nous nous sommes donné, avant de passer à l'analyse de certaines séries de tableaux.

La peinture portugaise de la seconde moitié du XVIII^e siècle : État de la question, problèmes et méthodologie

Contrairement à l'architecture, à la sculpture et à l'art de l'azulejo, la peinture de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à Lisbonne n'a pas suscité, jusqu'à maintenant, beaucoup d'enthousiasme chez les historiens de l'art. Mise au banc comme le produit d'amateurs et d'artisans, elle a davantage soulevé de critiques qu'elle n'a attiré d'éloges. Les préjugés qui alimentent le désintérêt des chercheurs semblent s'être répandus depuis la visite du comte Atanase Raczyński, un amateur polonais du XIX^e siècle, qui, dans ses *Lettres*,¹ critique sévèrement les œuvres qu'il observe à Lisbonne en 1846. Ses commentaires n'ont d'ailleurs pas seulement touché la peinture du XVIII^e siècle, mais aussi celle du XVII^e, comme le montre Vítor Serrão au sujet des tableaux de Josefa de Óbidos. Selon Serrão, plusieurs auteurs suivant Raczyński posent un regard biaisé sur l'œuvre de cette peintre, la jugeant de façon qualitative seulement, comme s'il fallait qu'elle corresponde à celle des maîtres du *Siglo d'Oro* espagnol.² Au moment où Serrão

¹ Raczyński, *Les Arts en Portugal*, 1846.

² Vítor Serrão, «Josefa de Ayala pintora, ou o elogio da inocência», dans *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, sous la coord. de Vítor Serrão, Instituto Português do Património Cultural, TLP, Lisbonne, 1991, p. 17.

publie son texte, en 1991, l'intérêt pour la peinture portugaise du XVII^e siècle était relativement récent ; cet art avait jusqu'alors été délaissé, victime de préjugés et de jugements négatifs. Les motifs qui ont contribué à la dévalorisation de la peinture du *Seicento* portugais sont multiples ; l'absence d'une investigation systématique et l'idée que la situation socio-politique complexe du pays n'était pas propice à un développement culturel fécond³ sont des exemples parmi d'autres. Curieusement, les mêmes arguments sont employés au sujet de la peinture produite après 1755, critiquée et dépréciée par comparaison à celle qui fut réalisée sous le règne de João V (1706-1750) ou à celle que l'on trouvait en France et en Italie à la même époque. Le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 sert alors de prétexte pour expliquer que le pays ruiné et la capitale anéantie ne pouvaient se permettre une reconstruction grandiose à l'image des projets réalisés par le roi João V. Aussi, rares sont les études consacrées aux peintres ayant œuvré après le séisme de 1755. En effet, seul l'art de la première moitié du XVIII^e siècle a suscité un engouement généralisé ; José-Augusto França est l'unique auteur qui ne partage pas cet engouement. À propos de la peinture sous João V, il écrit :

Il n'y a donc pas de peintres portugais valables au temps de Jean V et ceux qui viennent à sa cour, [...] ne sont que des sous-produits d'une mode française internationalisée. Le peintre portugais célèbre de l'époque, [...], Vieira Lusitano, formé à Rome, n'est lui-même qu'un produit secondaire de l'académisme.⁴

Ses commentaires au sujet de la peinture produite au lendemain de la catastrophe sont encore plus virulents... Autrement, on ne compte plus les nombreux ouvrages (actes de colloque, catalogues d'exposition, monographies) consacrés à l'époque de João V, le Magnanime, monarque formé à l'image de Louis XIV, auquel on prête d'ailleurs l'épithète de *Rei-Sol*.⁵ Le plus complet, également le plus récent, dirigé par Nuno

³ Serrão, «Josefa de Ayalá», in *op.cit.*, 1991, p. 38.

⁴ José Augusto França, *Une ville des Lumières. La Lisbonne de Pombal*, 1988, p. 49.

⁵ Voir Vergílio Correia, *Artistas Italianos em Portugal, séc. XVIII – 1^a metade*, 1932, Giuseppe Fiocco, *Pittura de settecento italiano in Portogallo*, 1940, Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, 2 vols., 1962, *A Arte em Portugal no Século XVIII*, Actes du Congrès, Braga, 1973 (malgré son titre, cet ouvrage concerne surtout la période «joanine», soit 1706-1750), *Lisbonne au temps du roi Jean V (1689-1750)*, 1994, Sandra Vasco Rocca et Gabriele Borghini, *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, 1995, Magno M. Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, 1998. Au sujet de l'épithète *Rei-Sol*, voir Ruí Bebiano, «D. João V, Rei-Sol», *Revista de História das Ideias*, vol.8, T.I, *O Sagrado e o Profano*, 1986, p. 111-121. Cf. aussi Bebiano, *D. João V : Poder e Espectáculo*, 1987.

Saldanha, propose un riche panorama de la culture visuelle de cette période dominée par l'influence de la peinture italienne.⁶ Il existe aussi, du même auteur, un autre ouvrage sur les artistes, les images et les idées au XVIII^e siècle⁷ ; en réalité, la période comprise dans cette étude ne dépasse pas le règne du Magnanime. À cela s'ajoutent quelques monographies consacrées aux plus importants artistes portugais de cette génération. Dans les années 1950, Julieta Ferrão a publié un catalogue des tableaux de Vieira Lusitano (1699-1783),⁸ le peintre le plus réputé de tous, tandis que, plus récemment, son œuvre graphique a été savamment étudiée par Luisa Arruda dans un catalogue d'exposition publié en 2000.⁹ Pour sa part, André Gonçalves (1685-1762), le peintre le plus prolifique de la première moitié du XVIII^e siècle, a lui aussi bénéficié de deux monographies. La première, publiée en 1995, est le fruit d'une thèse de doctorat défendue par José Alberto Gomes Machado,¹⁰ tandis que la seconde est le résultat d'un mémoire de maîtrise réalisé par Susana Gonçalves.¹¹ D'autres peintres portugais, il faut le dire, mériteraient aussi une meilleure attention, comme Inácio de Oliveira Bernardes (1699-1781), José António Narciso (1731-1811) ou Jerónimo Gomes Teixeira, par exemple, mais leurs tableaux mal identifiés et souvent dispersés ci et là, exigent un travail qui semblent décourager les chercheurs.

De toute évidence, l'intérêt voué à l'ère «joanine» tient au fait qu'une bonne partie des tableaux résultent de commandes passées à des artistes italiens et français, surtout, mais aussi à des peintres portugais ayant eu une formation italienne (pensons à Vieira Lusitano qui a séjourné à deux reprises à Rome, à Inácio de Oliveira Bernardes, également envoyé en Italie ou à André Gonçalves, formé à Lisbonne par un Génois).

Hormis les travaux mentionnés plus haut, nous nous devons de mentionner ceux dédiés à deux autres grands artistes du XVIII^e siècle ; qu'il s'agisse de mémoires de maîtrise ou de catalogues d'exposition, plusieurs ouvrages ont été, plus ou moins

⁶ *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1707-1750*, sous la dir. de Nuno Saldanha, 1994. Dans cet ouvrage, voir particulièrement l'article de Saldanha, «A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V», p. 21-43.

⁷ Saldanha, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, 1995.

⁸ Julieta Ferrão, *Vieira Lusitano (1699-1783)*, 1950.

⁹ Luisa Arruda, *Vieira Lusitano (1699-1783). O Desenho*, 2000.

¹⁰ José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*, 1995.

¹¹ Susana Cavaleiro Ferreira Nobre Gonçalves, *André Gonçalves e a pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750)*, Mémoire de Maîtrise, Université de Lisbonne, 2002.

récemment, consacrés à Vieira Portuense (1765-1805),¹² puis à Domingos António de Sequeira (1768-1837).¹³ Cependant, ce sont là des peintres qui n'ont réellement commencé leur activité à Lisbonne (ou dans les environs) qu'à la toute fin du XVIII^e siècle. Entre eux et la génération œuvrant sous João V, un trou béant persiste...

Il faudra pratiquement attendre le XXI^e siècle pour que quelques chercheurs se penchent sur les artistes actifs entre 1755 et la première décennie du XIX^e siècle, car, en réalité, jusqu'à la fin du XX^e siècle, les idées préconçues ont persisté. Ainsi, ce n'est que tout récemment que des monographies ont été produites soit sur des artistes ayant participé à la reconstruction de la capitale, soit sur des questions artistiques concernant la seconde moitié du XVIII^e siècle.¹⁴ Pensons, par exemple, à Ana Margarida Rodrigues qui a présenté, en 2004, un mémoire de maîtrise sur le sculpteur Joaquim Machado de Castro (1731-1822),¹⁵ à l'excellente thèse de doctorat défendue par Miguel Faria, en 2005, sur la gravure¹⁶ ou encore à celle de Vítor dos Reis, présentée en 2007, sur les plafonds peints du XVIII^e siècle.¹⁷ Cependant, aucune monographie de peintre, du calibre de celle que nous a donné Luís de Moura Sobral sur Bento Coelho (1620-1707)¹⁸ n'a encore été produite pour la deuxième moitié du Siècle des Lumières au Portugal.

Plusieurs problèmes entravent l'entreprise de recherche et l'étude de la peinture de cette époque. Dans son excellent travail publié en 2003,¹⁹ João Carlos Brigola

¹² Paulo Varela Gomes, *Vieira Portuense, 1765-1805-Pintura*, 2001, Agostinho Araújo, *Francisco Vieira, o Portuense : 1765-1805*, 2001, Paulo Varela Gomes, *Vieira Portuense e a arte do seu tempo*, (mémoire de maîtrise, Universidade Nova de Lisboa), 1987. Nous ne mentionnons ici que les plus récents et les plus complets.

¹³ Maria Alice Beaumont, *Domingos António de Sequeira : Desenhos*, 1975, Maria de Lourdes Riobom, *A obra de Domingos António de Sequeira : 1781-1823*, (mémoire de maîtrise, Universidade Nova de Lisboa), 1998. Ces deux ouvrages nous semblent les plus complets et comptent parmi les plus récents.

¹⁴ À l'exception de l'ouvrage de Júlio de Jesus qui apporte plusieurs renseignements intéressants, tirés surtout des archives consultées par l'auteur, mais qui ne fournit pas non plus de portrait de la peinture dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cf. Jesus, *Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha, Pintores dos séculos XVIII e XIX (...)*, 1932.

¹⁵ Ana Margarida Neto Aurélio Duarte Rodrigues, *A Escultura de vulto figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1731-1822) : produção, morfologia, iconografia, fontes e significado*, (Mémoire de Maîtrise, Universidade Nova de Lisboa), 2004.

¹⁶ Miguel Figueira de Faria, *A imagem impressa : produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*, (Thèse de Doctorat, Universidade do Porto), 2005.

¹⁷ Vítor dos Reis, *O Rapto do Observador. Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no Século XVIII*, thèse de doctorat, Faculté des Beaux-Arts, Universidade de Lisboa, 2007.

¹⁸ Luís de Moura Sobral, *Bento Coelho e a Cultura do seu tempo*, 1998.

¹⁹ João Carlos Pires Brigola, *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, 2003.

évoquait déjà une partie du problème concernant les collections privées dévastées par le tremblement de terre de 1755 et les incendies subséquents ; la connaissance de ces collections reste partielle d'autant plus que les inventaires, les archives ou les quelques témoignages laissés par des personnes les ayant connues sont à la fois rares et peu étudiés.²⁰ Le problème persiste dans la deuxième moitié du siècle où rares sont les collections bien connues, à l'exception, par exemple, de celle du Frère Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1724-1814), dont il existe un inventaire,²¹ ou de celle du Frère José Mayne (1723-1792) qui a servi de point de départ au musée d'histoire naturelle de l'Académie des sciences de Lisbonne. Il faut également considérer que les invasions françaises, en 1807 ainsi que la fuite d'une partie de la cour portugaise au Brésil, la même année, ont aussi contribué à la dispersion, voire à la perte, d'une partie du patrimoine portugais. En outre, de façon générale, les collections privées actuelles, héritières ou non de celles qui ont été constituées au courant du XVIII^e siècle (ou même avant), n'ouvrent parfois leurs portes que par un heureux hasard.

Une autre source de documentation qui devrait, en théorie, faciliter la tâche du chercheur comprend les archives qui peuvent être divisées en trois catégories : nationales (IAN/TT), paroissiales (églises) et privées. Pour la période qui nous intéresse, cette documentation est très riche (contrairement à celle d'avant 1755), mais elle n'est pas toujours facile d'accès ni d'utilisation aisée. Les Archives Nationales, par exemple, fournissent maints renseignements sur les travaux de reconstruction de la capitale (incluant le travail des artistes), mais leur classification sous différents fonds dont la description n'est pas établie ralentit considérablement le travail du chercheur. Dans le cas des archives privées, le plus grand problème posé est peut-être celui de leur dispersion. En effet, elles ont souvent été parcellées et se retrouvent, en partie, entre les mains des descendants des familles nobles et en partie aux archives nationales (c'est le cas, par exemple, des archives de la *Casa Abrantes* comme nous le verrons plus tard). Enfin, les archives que conservent les églises paroissiales constituent, à notre avis et pour notre propos, le cas le plus problématique. Souvent très riches et pratiquement

²⁰ Brigola, *op.cit.*, 2003, p. 52-53.

²¹ José Alberto Gomes Machado, *Um colecionador português do século das Luzes : D. Frei Manuel do Cenáculo Vila-Boas, Arcebispo de Évora*, 1987 et Jacques Marcadé, *Frei Manuel do Cenáculo Vila-Boas, évêque de Beja, archevêque d'Évora (1770-1814)*, 1978.

intactes, elles sont, malheureusement, trop souvent difficiles d'accès. Le chercheur est, en fait, soumis à la volonté purement arbitraire du curé qui permet ou non la fouille de la documentation.²²

En ce qui concerne la peinture de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, une autre difficulté a trait à l'absence d'une étude globale sur la culture visuelle ;²³ sans un tel instrument de travail, il reste ardu de replacer un artiste et son œuvre dans leur contexte de production.

Aussi, c'est parfois du côté des historiens qu'il faut aller chercher les travaux (de plus en plus nombreux, heureusement) sur la culture portugaise de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. On trouve, effectivement, d'innombrables articles consacrés aux règnes de José I^{er} (1750-1777), surtout, de Maria I^{ère} (1777-1792) et de João VI (1792-1807). La plupart d'entre eux concernent la situation politique et économique du pays, mais beaucoup s'intéressent aussi au religieux et au social. Qu'il s'agisse d'actes de colloque,²⁴ de monographies²⁵ ou de revues spécialisées,²⁶ ces travaux permettent de dégager un portrait assez clair du Portugal de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Malheureusement, la question artistique ou celle de la culture visuelle de l'époque est souvent esquivée. Puis, les ouvrages généraux d'histoire fournissent également un bon panorama de la culture de l'époque ; néanmoins, les plus récents demeurent incomplets.

²² Ce problème touche également la prise de photo : nous nous sommes vue refuser, à quelques reprises, l'autorisation de photographier les œuvres d'Alexandrino sans qu'une raison valable ne nous soit donnée.

²³ Un catalogue d'exposition a été produit sur l'art au temps de João VI, arrière-petit-fils de João V, mais il n'offre pas d'étude globale sur la culture visuelle de l'époque. Cf. *D. João VI e o seu tempo*, Lisbonne, 1999.

²⁴ *Pombal revisitado*, Actes du colloque international *Pombal revisitado*, coord. de Maria Helena Carvalho dos Santos, 2 vols., 1984, *Verney e o Iluminismo em Portugal*, Actes du colloque *Verney e a cultura do seu tempo*, 1995.

²⁵ Voir, entre autres, Samuel J. Miller, *Portugal and Rome c. 1748-1830. An Aspect of the Catholic Enlightenment*, 1978, Kenneth Maxwell, *Pombal. Paradox of the Enlightenment*, 1995, *História religiosa de Portugal*, sous la dir. de Carlos Moreira Azevedo, 2000-2002, Isabel Maria Henriques Ferreira da Mota, *A Academia Real da História. Os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico no séc. XVIII*, 2003, Ana Cristina Araújo, *A cultura das luzes em Portugal : temas e problemas*, 2003, Evergton Sales Souza, *Jansénisme et réforme de l'église dans l'empire portugais : 1640 à 1790*, 2004, Amândio Coxito, *Estudos sobre filosofia em Portugal na Época do Iluminismo*, 2006 et Jorge Borges de Macedo, *O Marquês de Pombal. 1699-1782*, 2^e éd., 2006.

²⁶ Voir, entre autres, *Revista de História das Ideias*, *Penélope*, *Ler História*, *Clio*, *Cultura*, *História e Filosofia* et *Lusitânia Sacra*.

Dans la *Nova História de Portugal*, le volume VII s'arrête aux années 1750²⁷... et le volume VIII n'est pas encore publié. En outre, dans le volume 4 de l'*História de Portugal*, publié sous la direction de José Mattos en 1998,²⁸ le dernier quart du XVIII^e siècle est abordé de façon extrêmement succincte, conséquence apparemment, d'une connaissance encore limitée de cette période à la date de parution du volume.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le cas de tableaux et d'artistes négligés par les historiens de l'art n'est pas unique au Portugal. En France, par exemple, la peinture religieuse du XVIII^e siècle à Paris n'a bénéficié que très récemment d'études approfondies, capables de considérer l'ensemble de la production en fonction du contexte social et politique et tenant compte de la valeur accordée au travail des artistes.²⁹ En Italie, le cas de Sebastiano Conca (1680-1764) a été relevé par Clark en 1981 : «Although he has long been recognized as a central figure of eighteenth-century painting, there is no published modern study of him, though there are minutiae in standard texts».³⁰

Dans le cas particulier de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), nous croyons que la dévalorisation de son travail, soumis aux préjugés déjà évoqués, est l'une des principales raisons du désintérêt manifesté par les historiens de l'art. Bien qu'il soit le peintre le plus sollicité, le plus prolifique et le plus important de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Alexandrino est souvent qualifié de *fa presto* sans imagination, de reproducteur de gravures³¹ dont le talent est d'avoir su plaire à sa clientèle³² et dont les progrès artistiques sont dûs à la pratique³³ plutôt qu'au génie ; il est l'artiste que «le sort,

²⁷ *Nova História de Portugal*. Vol.VII. *Portugal da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, sous la dir. de Joel Serrão et de A. H. de Oliveira Marques, 2001.

²⁸ *História de Portugal*. Vol IV. *O Antigo Regime (1620-1807)*, sous la dir. de José Mattoso, 1998.

²⁹ Voir Monique de Savignac, *Peintures d'églises à Paris au XVIII^e siècle*, 2002 et Martin Schieder, *Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien Régime*, 1998.

³⁰ Anthony Morris Clark, *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*, 1981, p. 1-2. La même année, un catalogue d'exposition fut produit sur cet artiste : *Sebastiano Conca (1680-1764)*, Gaeta, Palazzo de Vio, juil.-oct. 1981.

³¹ França, *op.cit.*, 1988, p. 247 : «Parmi les peintres nés vers 1730 on doit pourtant remarquer Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810) – mais seulement parce que ce *fa presto* qui s'inspirait directement de gravures, fut le fécond décorateur des nouvelles églises de Lisbonne (...)».

³² Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 95.

³³ França, *op.cit.*, 1973, p.

dans son indifférence pour les arts du Portugal, a chargé de réparer les dégâts produits par le tremblement de terre de 1755».³⁴ Nous proposons ici de battre en brèche ces préjugés.

L'un des principaux problèmes auquel nous avons été confrontée concerne l'inventaire de ses œuvres. Comme nous le verrons au fil de cette étude, les différents auteurs qui ont dressé des listes (sommaires, mais utiles) de ses peintures se sont souvent contentés de reprendre les inventaires précédents (toujours incomplets) sans jamais vérifier si les peintures qu'ils citent existent encore. Résultat, nous retrouvons dans ces listes des tableaux qui ont été détruits ou qui ont disparu. Nous nous sommes donc servie des différents types d'inventaires (artistiques, dictionnaires, encyclopédies, notices biographiques) dans le but de vérifier, d'une part, l'existence des œuvres mentionnées et, d'autre part, leur attribution. À cela s'ajoute le très faible nombre de reproductions photographiques ; nous avons calculé que, jusqu'à maintenant, tout au plus une quinzaine de ses œuvres ont été reproduites. La plupart se trouvent dans l'ouvrage de Magno Moraes Mello, publié en 1998,³⁵ où plusieurs photos n'offrent que des reproductions partielles. Aussi, nous avons commencé par inventorier toutes les œuvres d'Alexandrino mentionnées pour ensuite vérifier leur existence et leur attribution et, enfin, en dresser un inventaire photographique qui n'est resté incomplet que pour deux raisons. La première a trait à la quantité d'œuvres à photographier et à leur dispersion à travers le Portugal : la tâche dépassait largement le cadre de notre thèse et s'inscrirait plutôt dans un projet d'envergure, tel un catalogue raisonné. La seconde tient au simple fait que nous n'avons pas toujours réussi à obtenir l'autorisation de prendre les œuvres en photo.

Ce que nous proposons ici, c'est d'abord une «reconstitution» de la figure ignorée de Pedro Alexandrino. Notre chapitre II peut être considéré comme le cœur de notre thèse dans la mesure où nous y présentons, dans un premier temps, la fortune critique du peintre, sa biographie et le développement de son art. Puis, dans un deuxième temps, nous offrons un survol de son œuvre, du début à la fin de sa carrière, que nous présenterons par genres et selon les différents commanditaires qui l'ont sollicité ; nous

³⁴ Racinsky, *op.cit.*, 1846, p. 522.

³⁵ Magno Moraes Mello, *A Pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, 1998. Nous tenons à signaler que l'auteur ne fait pas l'étude des peintures d'Alexandrino qu'il reproduit.

insisterons alors sur certaines œuvres qui nous semblent particulièrement importantes. Le but de ce chapitre n'est pas de fournir une étude détaillée de la peinture d'Alexandrino, mais plutôt de donner à connaître l'ampleur de son travail, son importance dans l'art de la deuxième moitié du XVIII^e siècle au Portugal et de soulever quelques questions qui pourraient, éventuellement, se transformer en nouveaux projets de recherche.

Les troisième et quatrième chapitres de notre thèse sont consacrés à des cycles ou à des séries de peintures que nous avons jugés particulièrement significatifs. Parmi les critères qui ont motivé notre choix, il y a le fait qu'ils n'ont jamais été étudiés, qu'ils sont *in situ* et à peu près intacts et, enfin, qu'ils permettent d'approfondir la connaissance de la peinture d'Alexandrino et de ses méthodes de travail. Ainsi, dans notre chapitre III, nous étudierons six cas de cycles religieux que nous avons répartis en deux groupes : les quatre premiers ont été placés sous le titre général d'Allégories religieuses, tandis que les deux autres apparaissent sous le titre de Peinture religieuse et allégorie profane parce que les deux genres s'y mélangent.

Puis, dans notre quatrième chapitre, il sera question de trois cycles de peintures mythologiques conçus à environ dix ans d'intervalle l'un de l'autre. Leur importance est capitale : d'abord, parce qu'ils constituent de rares exemples de peinture mythologique de qualité et, ensuite, parce qu'ils témoignent des changements de mentalité survenus dans le dernier quart du XVIII^e et au début du XIX^e siècles.

Cela dit, avant d'entreprendre le long parcours de ce travail, deux précisions doivent être apportées. La première a trait au terme de «programmes décoratifs», que nous avons décidé d'employer pour parler des cycles picturaux de Pedro Alexandrino, ainsi qu'à la question du style. La seconde consiste en une brève mise en contexte du Portugal du XVIII^e siècle.

CHAPITRE I. Définitions et mise en contexte

1. Les programmes décoratifs. Questions de style

Programmes décoratifs, programmes iconographiques, cycles narratifs, cycles picturaux, voilà plusieurs expressions employées pour désigner un type de décor largement employé dans les pays où l'art baroque a trouvé prise, mais qui existait déjà auparavant (pensons aux décors de la Galerie Farnese, à la Chapelle Sixtine, etc.). Comme l'a fort bien défini Luís de Moura Sobral,

l'étude des cycles iconographiques, c'est-à-dire des séries d'œuvres d'art [...] possédant une thématique commune et conçues de façon intégrée, soulève des problèmes de différent ordre parfois difficiles à résoudre ou même à systématiser. L'un de ces problèmes a trait à la notion relativement peu étudiée de la narrativité plastique. Qui dit narrativité dit enchaînement des sens.³⁶

L'auteur s'intéresse à la construction du sens qui résulte, entre autres, de la sélection des épisodes selon l'organisation d'un cycle déterminé, tout comme de l'implantation de ce cycle dans un espace qui est parfois déjà habité de façon symbolique. Ainsi, la signification du cycle dépend également des relations qu'il établit avec d'autres séries iconographiques partageant le même espace.

L'un des artistes les plus représentatifs de ce type de décoration au XVII^e siècle, et les plus influents pour le siècle suivant, est, sans nul doute, Rubens (1577-1640) dont les cycles narratifs se retrouvent au-delà des frontières flamandes. Typiques de cette manière d'envisager le décor religieux ou palatin, les cycles de Marie de Médicis, aujourd'hui au Louvre, ou de la *Banqueting House* à Londres, sont des d'exemples qui furent massivement divulgués à travers l'Europe et les Amériques.³⁷ L'Espagne des Habsbourg a, elle aussi, fourni maints exemples de programmes iconographiques où la vie des saints et les exploits des rois ont servi de prétexte à la confection de séries de

³⁶ Notre traduction de Sobral, «Os ciclos de São Bento e São Bernardo na capela-mor de Santa Maria de Bouro: sentido e narratividade», sep. de Actas do Colóquio *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, 23-27 de Novembro de 1994, Mosteiro de Alcobaça, p. 233.

³⁷ Au sujet de Rubens, voir entre autres, John Rupert Martin, *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, 1968, Jacques Thuillier, *Rubens' Life of Marie de' Medici*, 1967, Ronald Millen, *Heroic Deeds and Mystic Figures: a New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, 1989, Peter C. Sutton, *The Age of Rubens*, 1993.

tableaux. Pensons à l'Escorial,³⁸ au palais du *Buen Retiro*,³⁹ mais aussi aux programmes iconographiques de Séville qui ont fait l'objet d'une excellente étude de José Fernández López.⁴⁰ La France et l'Italie regorgent également d'exemples qui ont servi de modèles au reste de l'Europe et ce, jusqu'à la toute fin du XVIII^e siècle. Qu'il s'agisse de peinture religieuse ou de peinture mythologique, le goût pour les séries décoratives s'est toujours manifesté et seules ses modalités se sont modifiées, parfois bien légèrement, au fil des siècles.

Dans le cadre portugais, nous devons surtout aux travaux de Luís de Moura Sobral le développement et l'avancement des études sur les programmes iconographiques. Bien qu'il ne soit pas le seul à s'y intéresser, Sobral a démontré, mieux que tout autre, l'importance et le rôle de ces décors conçus pour les églises et les couvents pour la compréhension de la culture visuelle portugaise du XVII^e siècle.⁴¹ La part la plus importante de ses travaux a porté sur Bento Coelho (1620-1708), l'artiste le plus prolifique et le plus sollicité de l'époque, dont plusieurs cycles narratifs ont survécu aux vicissitudes du temps et au séisme de 1755 et restent donc faciles d'accès dans les églises et les couvents du Portugal.⁴² L'art de Coelho est tributaire de toute la culture artistique post-tridentine qui a suscité une grande effervescence dans les pays catholiques. Essentiellement, il s'agissait de peindre des scènes de la vie du Christ, de la vie de la Vierge ou des séries hagiographiques et, comme tous les peintres portugais, Coelho a consacré la majeure partie de son œuvre à la représentation de sujets religieux.⁴³

³⁸ Jonathan Brown, *La Sala de Batallas de El Escorial : la obra de arte como artefacto cultural*, 1998.

³⁹ Jonathan Brown, *A Palace for a King : The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, 1980.

⁴⁰ José Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, 2^e éd., 2002.

⁴¹ L'auteur s'intéresse également à la culture visuelle du Portugal du XVIII^e siècle, en témoignent ses récentes participations à des colloques et congrès : «*Virtus in Lusitania. Enlightenment and Anti-Enlightenment in the Portuguese Painting of the 18th Century*», 38th Annual Meeting, Society for Spanish and Portuguese Historical Studies, Florida International University, The Wolfsonian-FIU, 20 avril 2007 et «*António Simões Ribeiro (ca.1716-1755) and the art of painting in Salvador, Bahia*», communication au symposium *The Arts & the Portuguese Colonial Experience*, New York, The Institute of Fine Arts, 25 avril 2006. Ces textes n'ont pas encore fait l'objet de publication. Nous remercions M. Sobral de nous y avoir donné accès.

⁴² Sur Bento Coelho voir Sobral, *op.cit.*, 1998, etc.

⁴³ Sur ce thème voir Sobral, «*Da mentira da pintura. A Restauração, Lisboa, Madrid e alguns santos*», dans Pedro Cardim, dir., *A História: Entre Memória e Invenção*, Lisbonne, 1998.

Les conséquences des réformes liturgiques d'origine tridentine sur la décoration des temples se sont poursuivies tout au long du XVII^e siècle. Le progrès du culte eucharistique a mené à la création, vers la fin du XVII^e siècle, d'un type de retable monumental au caractère architectural prononcé. Sur le maître-autel, où l'on voit parfois une seule grande toile, une tribune est normalement placée pour recevoir le trône du Très-Saint-Sacrement. Les tableaux s'organisent alors de façon différente, selon des modalités narratives plus linéaires, alignés sur les parois de l'église, de la chapelle majeure ou de la sacristie. Ce type d'organisation amène à son tour un système décoratif complémentaire (caisson de «talha» dorée, groupes d'azulejos, stuc, etc.) qui se combinent les uns aux autres dans un tout organiquement, plastiquement et iconographiquement cohérent. C'est ce qui fut appelé l'«œuvre d'art total» baroque ou le *bel composto*, selon l'expression de Bernini.⁴⁴

Cette façon d'organiser les œuvres doit être prise en considération lors de leur étude : elle est fondamentale pour la compréhension de la série dans la mesure où les toiles possèdent chacune une fonction et occupent chacune une place bien précise dans l'ensemble auquel elles appartiennent. Elles ne sont pas faites pour être vues séparément. Ainsi, les poses des figures, le sens de l'action, le type d'illumination, les proportions et les raccourcis dépendent de l'intégration de l'œuvre dans l'espace qui lui est destiné et, par conséquent, de l'angle de vision prévu pour le spectateur. Or, dans la création de cette «œuvre d'art total» du premier baroque portugais, Bento Coelho a joué un rôle de première importance, tant par la quantité que par la qualité de son travail.⁴⁵ En fait, il peut être considéré comme l'un des créateurs de ce type de décoration propre au baroque portugais⁴⁶ qui se maintiendra d'ailleurs durant la première moitié du XVIII^e siècle.

Les cycles narratifs peints dans la première moitié du XVIII^e siècle pour les églises et les couvents de la capitale suivent les mêmes règles, même si certains aspects formels se modifient. Les plafonds à caissons se font plus rares et sont remplacés par la peinture de perspective. Les modèles aussi changent et, plutôt que de venir d'Espagne, ils sont amenés de France et d'Italie surtout. L'un des artistes les plus sollicités pour

⁴⁴ Sobral, *op.cit.*, 1998, p. 35.

⁴⁵ Sobral, *op.cit.*, 1998, p. 36, Sobral, «Bento Coelho», dans *op.cit.*, 1996, p. 60.

⁴⁶ Sobral, «Bento Coelho», *op.cit.*, 1996, p. 60.

peindre les programmes iconographiques élaborés pour les églises et les couvents, André Gonçalves (1685-1762), s'inscrit dans la tradition de Bento Coelho en ce sens que sa production est énorme, malgré les pertes qu'elle a subies en 1755, et compte des tableaux de grande qualité. Parmi ses œuvres les mieux connues, citons les cycles de l'église du *Menino Deus*, celui de l'église et du couvent *dos Cardais* ou de l'église et du couvent de la *Madre de Deus*. Nous aurons l'occasion de revenir sur son œuvre.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, avec la reconstruction de Lisbonne, les choses changent. Bien qu'il soit encore possible de voir des cycles narratifs ou des séries hagiographiques, ce type de décor devient plus rare, entre autres parce qu'il y a beaucoup moins de couvents édifiés ou réédifiés que dans la première moitié du siècle. Les églises paroissiales, elles, pullulent. Les modalités de décor des temples adoptent alors un type récurrent, quoique pas exclusif : les tableaux de la nef constituent une série, mais une série où chaque pièce est autonome. De façon générale, ces tableaux n'entretiennent pas de lien narratif entre eux, ni même thématique (à l'exception d'un cas chez Alexandrino que nous verrons plus loin). Cela s'explique parce qu'ils ont été commandés par les différentes confréries qui possèdent chacune une chapelle (ou un autel) dans la nef. En revanche, c'est au plafond que se déploient les allégories religieuses auxquelles les églises sont dédiées. Ainsi, mises à part quelques rares exceptions, le décor du plafond et la série de toiles de la nef n'entretiennent ni lien narratif, ni lien thématique.

Si nous avons choisi le terme «programme décoratif» plutôt que «cycle narratif» ou «programme iconographique», c'est précisément parce que le type de décor exécuté par Pedro Alexandrino ne correspond plus aux modèles pratiqués par Coelho ou par Gonçalves. Ces termes, davantage englobant, nous paraissent plus adéquats pour désigner les types de décors exécutés dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle à Lisbonne. De plus, en ce qui concerne le décor religieux, ce changement de modalité pourrait être lié à des nouveaux types de dévotion. C'est ce que nous tenterons de voir dans l'étude de cas particuliers.

Dans un autre ordre d'idées, la peinture portugaise du XVIII^e siècle est à la fois tributaire du baroque classique et du baroque tardif italien. Pendant longtemps d'ailleurs, elle fut perçue comme une continuation du baroque tardif romain incarné par Carlo

Maratta (1625-1713). Cependant, de récentes études⁴⁷ ont démontré qu'il était réducteur de limiter à la peinture romaine les sources picturales de la peinture portugaise de cette époque, idée qu'avait déjà énoncé, de façon plus générale, Victor-Lucien Tapié dans son ouvrage sur le Baroque : «Les critiques se sont demandé si l'origine du baroque était italienne, espagnole ou allemande et leur interrogation laisse percer une observation juste. On ne peut croire que le baroque romain soit, à lui seul, tout le baroque, ni seul à l'origine de tous les autres».⁴⁸

Le baroque en tant qu'art né d'une société en pleine transformation (celle du XVII^e siècle), stimulé par la régénération de l'Église mise en forme par un Concile de Trente soucieux de renouveler la vie chrétienne et la spiritualité,⁴⁹ ne correspond plus tout à fait à celui que l'on retrouve dans la seconde moitié du XVIII^e siècle au Portugal. Il s'éloigne aussi de la conception baroque exprimée dans l'art de Josefa de Obidos, où le sentiment religieux, pour reprendre les termes de Luís de Moura Sobral, en est un «de dentelles, sublime dans son innocence pathétique».⁵⁰ En fait, bien que la peinture d'après 1755 conserve dans sa forme des éléments du baroque et du baroque tardif, l'expression de sa spiritualité est moins dramatique, plus intellectuelle (ou rationnelle) que celle qu'a connu l'Europe baroque du XVII^e et même du début du XVIII^e siècle. Nous entendons par là que les programmes décoratifs conçus après le séisme de 1755 reflètent, même si de façon très légère, le mouvement des Lumières.

D'un point de vue stylistique, les changements qui s'opèrent s'insèrent dans le développement du rococo, qu'il soit d'origine française ou allemande. Tapié a suggéré l'idée que le rococo puisse être considéré comme un *maniérisme du baroque* en ce sens où «cette expression (...) souligne l'utilisation consciente des procédés baroques, dans un contexte spirituel et intellectuel fort différent. (...) Le rococo est continuité sans rupture, mais il appartient bien au siècle des Lumières – et de la lumière et non du clair-obscur».⁵¹ Au Portugal, nous le verrons, les modèles du rococo français sont visibles tout particulièrement dans la peinture mythologique, largement employée dans la décoration

⁴⁷ Raggi, *op.cit.*, 2005.

⁴⁸ Tapié, *Le baroque*, 2002, p. 11.

⁴⁹ Tapié, *op.cit.*, 2002.

⁵⁰ Luís de Moura Sobral, «Josefa d'Óbidos», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, 1989, p. 328.

⁵¹ Tapié, *op.cit.*, 2002, p. 122-123, note 1.

des palais réédifiés à partir des années 1780. On le retrouve également dans la peinture religieuse de façon plus subtile, car il est alors fondu avec les modèles issus du baroque tardif. Cela dit, le concept de rococo religieux est généralement accepté ; Tapié le signale sans y adhérer complètement :

Il est parfois difficile d'exalter l'imagination d'une époque qui se veut raisonnable ou d'élever l'esprit par la sollicitation des sens, quand la quête du bonheur est l'objectif reconnu de toute une civilisation. D'où une ambiguïté certaine du rococo religieux : évocation de la lumière paradisiaque des élus ou extrême raffinement du merveilleux?⁵²

Myriam Ribeiro de Oliveira, pour sa part, y a consacré sa thèse de doctorat, récemment éditée ; elle évoque le rococo religieux comme un style propre à créer une ambiance

de luxo refinado, no qual as cintilações douradas dos ornatos são postas em evidência pelos fundos claros ou em tonalidades suaves, os efeitos pictóricos se unem aos da talha e azulejos configurando uma decoração suntuosa, simultaneamente leve e graciosa, destinada a produzir uma sensação básica de bem-estar que predispõe à oração na esperança e na alegria, mensagem de serenidade que caracteriza o rococó religioso em oposição ao barroco, dominado pelos efeitos dramáticos e um sentimento trágico da existência.⁵³

Dans ce pays qui se débat entre les anciennes valeurs et les nouvelles idées apportées par les Lumières, la peinture (comme les autres arts, d'ailleurs) témoigne du changement des mentalités. Le baroque portugais de la seconde moitié du XVIII^e n'a ni la même *gravité* de celui du XVII^e siècle, ni le classicisme de celui de la première moitié du *Setecento* ; il est plus clair, plus léger et plus lumineux. Mais il s'inscrit tout de même dans une continuité, celle qui correspond au mouvement général des époques qui ont vu les styles se succéder sans qu'aucune rupture radicale ne vienne interrompre l'un pour faire place au suivant.⁵⁴ Ainsi, dans le cas du Portugal, nous pourrions dire qu'une fusion du baroque tardif et du rococo s'est opérée en douceur.

⁵² Tapié, *op.cit.*, 2002, p. 122-123, note 1.

⁵³ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, 2003, p. 13. Il s'agit de l'édition (revue et augmentée) de la thèse *Le rococo religieux au Minas Gerais (Brésil) et ses antécédents européens*, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 1990.

⁵⁴ John Rupert Martin avait déjà avancé cette idée à propos de la transition du maniérisme au baroque qui ne fut point radicale. Cf. Martin, *Baroque*, 1977, p. 12.

2. Mise en contexte : le Portugal au XVIII^e siècle

Le XVIII^e siècle au Portugal, a longtemps été réduit à deux grandes périodes : l'avant et l'après 1755, soit le règne de João V (1706-1750) d'une part, et, d'autre part, la période de reconstruction de Lisbonne après le tremblement de terre, période essentiellement associée à Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), le marquis de Pombal, premier ministre du roi José I^{er} (1714-1777). Certes, la catastrophe a marqué un virage forcé dans l'administration générale du royaume, mais les changements qui s'opèrent dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle étaient, pour la plupart, déjà entamés depuis la première moitié du siècle.

Le roi João V (1689-1750), surnommé le Magnanime, et même le *Rei-Sol* par allusion à Louis XIV, a instauré au Portugal une époque dorée marquée par une certaine ouverture au reste de l'Europe, sans cependant adhérer tout à fait aux idées des Lumières. Époque dorée parce que de sa colonie sud-américaine, le Brésil, affluaient les pierres précieuses, mais surtout l'or dont l'importation, commencée au XVII^e siècle, avait assuré à l'économie portugaise une grande prospérité tout au long de la première moitié du XVIII^e siècle. Le Portugal était alors devenu le partenaire commercial le plus recherché de l'Europe.⁵⁵ Il s'engageait toutefois, simultanément, dans une dépendance excessive des biens coloniaux, dépendance déjà dénoncée au XVII^e siècle par Duarte Ribeiro de Macedo (1618-1680)⁵⁶ qui proposait à la fois un plus grand développement manufacturier et une exploitation du Brésil qui misât davantage sur l'agriculture que sur les mines.⁵⁷ Aussi, malgré la participation du Portugal à la Guerre de Succession d'Espagne (1701-1714) qui a causé des difficultés économiques dérivant de l'embargo

⁵⁵ José Vicente Serrão, «O Quadro Económico», dans *História de Portugal*, dir. de José Mattoso, vol.4, *O Antigo Regime*, coord. de António Manuel Hespanha, 1998, p. 94.

⁵⁶ Duarte Ribeiro de Macedo fut, entre autres, un important diplomate portugais ayant vécu à Paris à deux reprises. D'abord en tant que secrétaire de l'ambassade du Comte de Soure, de 1659 à 1660, puis comme envoyé ordinaire, de 1668-1676. Pour plus d'informations à son sujet, voir Ana Maria Homem Leal de Faria, *Duarte Ribeiro de Macedo. Um Diplomata Moderno (1618-1680)*, 2005.

⁵⁷ Avelino de Freitas de Meneses, «A Contextura Económica», dans *Nova História de Portugal*, dir. de Joel Serrão et A. H. de Oliveira Marques, vol.VII, *Portugal, da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil*, coord. A. de Freitas de Meneses, 2001, p. 213-214.

des échanges et du ravage des champs, le pays a réussi à conserver un certain équilibre grâce aux arrivages massifs d'or et de diamants du Brésil.⁵⁸

Un autre facteur important a également contribué à l'essor économique du Portugal dans la première moitié du XVIII^e siècle : le resserrement des relations économiques avec l'Angleterre. Le principal produit au cœur de ce resserrement fut le vin qui réussit à conquérir le marché britannique aux dépens de ses principaux concurrents, soit les vins français et les vins espagnols.⁵⁹ L'Angleterre disposait dorénavant d'une position privilégiée au sein de l'économie portugaise. Ainsi, le Traité de Methuen, signé en 1703, constituait d'abord et avant tout la consécration formelle d'une situation qui existait déjà : il a contribué à renforcer l'intégration de l'économie portugaise dans l'aire d'influence anglaise, à maintenir le marché national ouvert aux exportations anglaises et à consolider la position des vins portugais dans le marché anglais.⁶⁰ Cependant, cette complémentarité entre les deux économies cachait une relation déséquilibrée dont les effets pervers se sont révélés au long du XVIII^e siècle. *Grosso modo*, c'est l'inégalité du flux des échanges qui posait problème, plaçant le Portugal dans une position de dépendance face à l'Angleterre. En effet, le Portugal, tout en étant un partenaire important, n'avait pas un poids énorme dans l'économie anglaise, alors que la Grande-Bretagne, elle, s'est retrouvée au centre même du commerce extérieur du Portugal.⁶¹ De cette façon, la soit disant complémentarité des relations économiques luso-britanniques s'est progressivement transformée en domination, presque étouffante, du système économique portugais par les intérêts britanniques. Tout au long du XVIII^e siècle, mais plus particulièrement dans les soixante premières années, l'Angleterre a exercé un contrôle sur le système commercial portugais et a ainsi garanti sa part des bénéfices qui était bien supérieure à celle du Portugal. Le transfert présumé

⁵⁸ Freitas de Meneses, «A Contextura Económica», dans *op.cit.*, vol.VII, 2001, p. 216-217.

⁵⁹ H. E. S. Fisher, *De Methuen a Pombal (O Comércio Anglo-Português de 1700 a 1770)*, 1984, p. 46-51, cité dans Serrão, «O Quadro Económico», *op.cit.*, vol.4, 1998, p. 93-94.

⁶⁰ Serrão, «O Quadro Económico», *op.cit.*, vol.4, 1998, p. 93-94.

⁶¹ Serrão, «O Quadro Económico», *op.cit.*, vol.4, 1998, p. 97-98.

de la majeure partie de l'or du Brésil dans les coffres anglais⁶² constitue un témoin éloquent de cette situation de domination.⁶³

La richesse économique du Portugal sous le règne de João V s'est aussi traduite, bien entendu, par une grande richesse culturelle. Mais plus décisif que l'or du Brésil, c'est l'intérêt sincère du roi pour la culture qui fit de lui un grand mécène. Plusieurs institutions culturelles furent créées, certains domaines de l'éducation furent restructurés et les beaux-arts furent développés à tous les niveaux. Ce fut également une époque fertile pour l'architecture civile et religieuse avec la construction de monuments grandioses, tels le couvent et le palais de Mafra, l'Aqueduc des *Águas Livres* et la Chapelle royale, les deux derniers à Lisbonne. Nous n'en ferons pas ici l'histoire détaillée, mais un survol s'impose.

En 1720, João V a fondé l'Académie Royale d'Histoire Portugaise,⁶⁴ véhicule d'érudition, dont les travaux et les publications furent soutenus jusqu'en 1736, année du début de son déclin. Il fonda également une Académie Portugaise à Rome où les artistes dont le mérite était reconnu pouvaient se rendre, en tant que boursiers, pour y parfaire leur formation. Vieira Lusitano (1699-1783) constitue sans doute le plus célèbre d'entre eux, ayant été élève de Benedetto Lutti et de Francesco Trevisani. L'Académie fonctionna de 1724 à 1728, lorsqu'elle fut interrompue par la rupture des relations entre Lisbonne et le Saint-Siège. Puis, le roi magnanime mit sur pied la bibliothèque de l'Université de Coimbra, l'une des trois plus riches et prestigieuses du pays. Plusieurs artistes furent appelés à y travailler, dont le sculpteur français Claude Laprade (1687-1740) ainsi que l'architecte allemand, Johann Friedrich Ludwig (1670-1752), connu au Portugal comme João Frederico Ludovice.

À Lisbonne même, le roi fonda la Aula do Risco, destinée à la formation des architectes. Il a fait venir de l'étranger des professeurs pour l'enseignement des mathématiques, de l'ingénierie, de la cartographie et d'autres disciplines à caractère

⁶² Voir Virgílio Noya Pinto, *O Ouro Brasileiro e o Comércio Anglo-Português*, 2^e éd., 1979, p. 297-315, Fischer, *op.cit.*, 1984, p. 137-157, cités dans Serrão, «O Quadro Económico», *op.cit.*, vol.4, 1998, p. 99.

⁶³ Serrão, «O Quadro Económico», *op.cit.*, vol.4, 1998, p. 99. Au sujet du déséquilibre général de l'économie portugaise de cette période, voir aussi Freitas de Meneses, «A contextura economica», *op.cit.*, vol.VII, 2001, p. 222-223.

⁶⁴ Pour l'histoire de l'Académie royale d'histoire et son rôle dans la société portugaise du XVIII^e siècle, voir l'excellente étude de Ferreira da Mota, *op.cit.*, 2003.

technique. On ne peut passer sous silence deux grandes réalisations à Lisbonne, outre l'aqueduc et la chapelle royale, qui témoignent bien de l'esprit du roi. Fêru d'art et grand collectionneur, João V possédait non seulement une vaste collection d'objets et de tableaux des plus grands artistes européens, mais il avait littéralement pris un engagement avec Pierre-Jean Mariette qui, par le biais d'un ambassadeur portugais à Paris, lui envoyait des gravures de tous les temps et de tous les artistes renommés. Longtemps, les catalogues de ces gravures ont passé pour perdus ou détruits, notamment à cause du séisme et de l'incendie subséquent. Mais les recherches assidues de Marie-Thérèse Mandroux-França ont mené à la découverte de plusieurs d'entre eux grâce, en partie, au fait que Mariette en possédait des copies conservées à la Bibliothèque Nationale de France. Ses travaux révèlent une majeure partie de la collection d'estampes du roi,⁶⁵ et permettent de mesurer l'étendue de la culture visuelle disponible à cette époque.

João V fit construire l'une des chapelles les plus célèbres de la capitale, celle de saint Jean-Baptiste dans l'église de São Roque, à Lisbonne. La chapelle, commandée en 1740 à Rome, fut construite entre 1742 et 1747 ; montée dans l'église de Saint Antoine des Portugais, à Rome, et bénie par le pape Benoît XIV en 1744, elle fut ensuite démontée puis réassemblée à Lisbonne, mais son inauguration eut lieu après le décès du roi, en 1751.⁶⁶ Simultanément, l'essor des autres arts se faisait aussi sentir. Les arts décoratifs, fortement influencés par le rococo français, ont donné lieu à un grand développement de la *talha*, sur les carrosses et sur le mobilier, mais aussi sur l'argenterie. La musique connut également une époque dorée avec, en 1731, l'introduction de l'opéra italien dont la première représentation eut lieu en 1733, bien que le théâtre royal, à *Ajuda*, fût seulement inauguré en 1737.⁶⁷ D'un point de vue artistique et culturel, le Portugal prenait alors ses distances de l'Espagne et bien que

⁶⁵ Le résultat des travaux de Mandroux-França est publié dans trois magnifiques volumes : *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*, 3 vols, 2003.

⁶⁶ Vítor Serrão, «A vida artística», dans *Nova História de Portugal*, vol. VII, 2001, p. 602-603.

⁶⁷ L'un des signes de l'essor de la musique et du goût pour l'Italie peut se vérifier dans l'invitation lancée par le roi à Domenico Scarlatti (1685-1757) qui séjourna à Lisbonne de 1720 à 1721 où il fut maître de la Chapelle royale. Plus jeune que Scarlatti, mais l'ayant certainement côtoyé à la Chapelle, Carlos Seixas (1704-1742), jeune prodige portugais, était organiste de la Cathédrale, mais il fut aussi appelé à travailler à la Chapelle royale.

l'influence italienne ait persisté tout au long du siècle, la culture française y occupait de plus en plus de place, comme dans le reste de l'Europe d'ailleurs.

Par ailleurs, en ce qui concerne le mouvement des idées, nous ne pouvons que constater la complexité de la situation au Portugal. En effet, de façon générale, dans une société encore extrêmement catholique où l'Inquisition exerçait un énorme pouvoir et où les classes dominantes étaient fort conservatrices, il était difficile de contrer l'état des choses et de les faire progresser dans la même direction que les pays plus développés, tels l'Angleterre et la France. Un des exemples pouvant illustrer ce cas fut la tentative menée par André Gonçalves et Vieira Lusitano, pour créer une Académie de dessin à Lisbonne. La population, apprenant qu'un modèle nu posait pour les artistes, s'indigna et s'empressa de lancer des pierres aux fenêtres de l'Académie. Aussi, comme l'explique Silva Dias, le renouvellement de la culture nationale est presque exclusivement dû à l'influence des étrangers et des *estrangeirados*,⁶⁸ ces Portugais vivant à l'étranger. La première moitié du XVIII^e siècle fut le théâtre d'une lutte intense entre l'élément cosmopolite et l'élément sédentaire de la nation. En même temps que la diplomatie permettait à plusieurs Portugais de découvrir les idées, les coutumes et la politique en vigueur dans l'Europe (au-delà des Pyrénées), quelques étrangers amenaient au Portugal les rudiments du savoir universel.⁶⁹ Le terme de *estrangeirado* vient donc du fait qu'ils avaient été en contact avec une réalité étrangère, plus moderne, impliquant la liberté de pensée, la révolution scientifique, le sécularisme, la démocratie et l'émergence du capitalisme. Or, ces notions étaient dévalorisées par les secteurs influents de la société portugaise, catholique et conservatrice, qui méprisaient également les idées de l'Europe protestante. Au Portugal, comme dans d'autres pays catholiques d'ailleurs, l'*Index Librorum Prohibitorum* était encore effectif et plus de deux tiers de la population était encore analphabète. Quant aux universités, elles enseignaient encore les matières de la scholastique médiévale. Les principaux appareils répressifs consistaient en l'Inquisition, qui visaient les ennemis de Rome, et la police politique, qui combattait les idées issues de la Révolution française.

⁶⁸ «Estrangeirados» est le nom péjoratif que l'on donnait, au Portugal, aux intellectuels et aux diplomates portugais de la fin du XVII^e siècle, mais surtout du XVIII^e siècle, qui avaient vécu dans l'Europe du Nord ou qui avaient eut des contacts avec les nouvelles sciences, inconnues au Portugal.

⁶⁹ Silva Dias, *op.cit.*, 2006, p. 167.

En fait, dans le contexte d'un pays qui stagnait par rapport au Nord de l'Europe, où la révolution industrielle avait projeté l'humanité dans une nouvelle étape de prospérité matérielle, les *estrangeirados* constituaient une élite qui demeurait marginale à la société portugaise. Certains furent même persécutés que ce soit pour des raisons politiques ou religieuses. La France, pays catholique dont la culture et la langue étaient plus près de celles du Portugal que ne l'étaient celles des autres pays développés de l'Europe, fut le principal point de repère de cette génération de penseurs portugais.

On doit aux Pères João Baptista Carbone et Domingos Capasso, arrivés à Lisbonne en 1722 l'initiative de créer l'observatoire astronomique de Santo Antão qui est à l'origine du renouvellement des mathématiques.⁷⁰ Dans le champ de la physique, c'est à l'Anglais L. Baden que l'on doit l'élaboration d'un cours, en 1725, intitulé «cours de philosophie expérimentale». Baden souhaitait démontrer que la base de la physique était l'observation et non la spéculation et que son enseignement pouvait uniquement se faire dans un laboratoire.⁷¹ De 1723 à 1726, Lisbonne reçoit la visite du naturaliste suisse Merveilleux. Invité par le roi João V à rester au pays, Merveilleux a voyagé à travers le pays et a laissé une description des plantes et de tout ce qui touchait à l'histoire naturelle du Portugal.⁷² À cette même époque, le plus célèbre des diplomates portugais, Luís da Cunha, vivait à Paris. En quarante ans de vie dans les grandes capitales européennes, da Cunha avait acquis une expérience et des connaissances qui lui permettaient de voir avec une grande lucidité les conditions de la vie portugaise. Pour cet homme des Lumières, tout devait être réformé : la cour, l'armée, l'éducation, les tribunaux et, de façon générale, toutes les coutumes et toutes les branches de l'administration publique. Au plan intellectuel, l'Inquisition était pour lui la grande responsable de l'ignorance puisqu'elle interdisait la lecture, tandis qu'au plan moral, elle était la cause de la haine entre les races qu'elle distinguait.⁷³

⁷⁰ Silva Dias, *op.cit.*, 2006, p. 167.

⁷¹ Silva Dias, *op.cit.*, 2006, p. 168. Cf. aussi Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, «As realidades culturais. 4. As grandes tendencias da cultura», dans *Nova História de Portugal*, vol.VII, *Portugal da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, 2001, p. 559-560.

⁷² Silva Dias, *op.cit.*, 2006, p. 168. L'ouvrage de Merveilleux s'intitule *Mémoires Instructifs*, 1738.

⁷³ Silva Dias, *op.cit.*, 2006, p. 169-171.

Parmi les exilés, on peut mentionner Jacob de Castro Sarmiento (1691-1761), membre du Collège Royal des Médecins et de la Société Royale de Londres.⁷⁴ Ses travaux ont été ignorés par le Portugal, tout comme ceux de son compatriote d'exil Ribeiro Sanches (1699-1783).⁷⁵ En philosophie, retenons, entre autres, Martinho de Mendonça de Pina e Proença (1693-1743) et Manuel de Azevedo Fortes (1660-1749). Le premier est une figure très intéressante à la fois philosophe, pédagogue et courtisan. Il possédait une formation des Lumières, tempérée par la force d'un esprit critique et profondément catholique. Proença fut le censeur le plus juste de la culture péninsulaire avant Luís António Verney (1713-1792). Pour lui, tout était retard, stupidité, ignorance. Son *Teatro Crítico* (1726-39) est une satire mordante des habitudes mentales et sociales portugaises. Selon lui, le premier remède pour autant de maux serait la réforme de la structure scolaire, la libérant ainsi de l'assujettissement aristotélique. Le second remède serait le contact avec les Lettres et les sciences d'outre-Pyrénées.⁷⁶ Pour sa part, Manuel Azevedo Fortes a bénéficié d'une formation étrangère. Il a d'abord étudié la philosophie au Collège Impérial d'Alcalá et a ensuite poursuivi sa formation en France en suivant les cours de philosophie moderne, de théologie et de mathématique à l'Université de Plesis. De retour au Portugal et précédé par sa renommée, il fut chargé par le roi Pedro II de dispenser les classes de mathématique à la *Aula Militar da Fortificação*, de 1695 à 1701. En 1720, il publie un texte, *Representação feyta a S. Magestade*,⁷⁷ où il plaide pour des réformes pédagogiques et scientifiques de la *Aula de Fortificação*.⁷⁸ Essentiellement, pour Azevedo Fortes, l'harmonie universelle trouve son origine dans les

⁷⁴ Silva Dias, *op.cit.*, 2006, p. 173.

⁷⁵ Silva Dias, *op.cit.*, 2006, p. 175.

⁷⁶ Silva Dias, *op.cit.*, 2006, p. 177-178. Sur Pina e Proença voir Rómulo de Carvalho, *Apontamentos sobre Martinho de Mendonça de Pina e de Proença : 1693-1743*, 1963. Un aperçu des idées de Mendonça de Pina e Proença sur l'éducation peut-être vu dans Mendes Drumond Braga, «As realidades culturais. 1. As bases da cultura», dans *op.cit.*, vol.VII, 2001, p. 477, 520-523. Le lecteur y trouvera également une bonne bibliographie.

⁷⁷ Manuel de Azevedo Fortes, *Representação feyta a S. Magestade sobre a forma e direcçam que devem ter os Engenheyros*, Lisbonne, 1720.

⁷⁸ José Fernandes Pereira, «Fortes, Manuel de Azevedo (1660-1749)», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1989, p. 195. Au sujet d'Azevedo Fortes, voir aussi Luís Manuel Bernardo, *O Projecto cultural de Manuel de Azevedo Fortes : um caso de recepção do cartesianismo na ilustração portuguesa*, 2005 et José Esteves Pereira, «Manuel de Azevedo Fortes – Ética, Estética e Técnica», dans *Portugal no século XVIII. De D. João V à Revolução Francesa*, 1991, p. 485-489.

mathématiques ; la géométrie est la source première de la connaissance qui vise à atteindre l'harmonie universelle.⁷⁹

Par ailleurs, tout au long du XVIII^e siècle, les relations entre le Portugal et le Saint-Siège ont été particulièrement tendues et instables. Une redéfinition des pouvoirs de l'Église avait été amorcée et un des points les plus importants concernait l'articulation entre le pouvoir du pape, celui du roi et celui des évêques, question qui se posait d'ailleurs dans toute l'Europe. Les évêques, en alliance avec le pouvoir royal, souhaitaient obtenir la suprématie sur Rome.⁸⁰ De plus, malgré les liens étroits entre l'État et l'Église, les monarques du XVIII^e siècle, et tout particulièrement João V, ont toujours affirmé la suprématie de leur autorité sur celle de l'Église, préférant même une coupure des relations avec le Saint-Siège à la subordination de l'État aux intérêts de la Papauté.⁸¹ Le rationalisme issu du courant illuministe avait amené une vision plus séculière de l'exercice du pouvoir, sans toutefois éliminer le sentiment religieux.⁸² Celui-ci était d'ailleurs très fort puisque la société continuait d'être modelée par l'Église, mais l'influence du clergé déclinait, surtout dans les classes les plus cultivées. Aussi, l'absolutisme de João V impliquait un affranchissement de toute tutelle romaine dans les affaires de l'Église portugaise. Les tensions entre les deux pouvoirs ont ainsi conduit à une première rupture des relations en 1728.

Le 1^{er} novembre 1755, plusieurs secousses de forte magnitude secouent la ville de Lisbonne. Le séisme se fait sentir à travers tout le pays et jusqu'à Séville, mais c'est la capitale du Portugal qui va subir le plus de dégâts. Avec l'effondrement des édifices, particulièrement ceux de la *Baixa* (l'un des quartiers historiques), les incendies s'enchaînent, carbonisant tout ce qui avait été épargné par le tremblement de terre. La population, en proie à la panique, avait dévalé les flancs des collines pour se réfugier près du Tage croyant ainsi échapper aux toits qui s'effondraient et aux lourdes pierres

⁷⁹ Pereira, *op.cit.*, 1989, p. 197.

⁸⁰ António Camões Gouveia, «O enquadramento pós-tridentino e as vivências do religioso», dans *História de Portugal*, vol.4, 1998, p. 263-264.

⁸¹ Paulo Drumond Braga, «Igreja, Igrejas e Culto», dans *Nova História de Portugal*, vol. VII, 2001, p. 90-91.

⁸² David Sampaio Dias Barbosa, «Santa Sé e Portugal», *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol.4, 2001, p. 160.

qui chutaient des murs. Ce fut le raz-de-marée qui la surprit. Le *Paço Real*, situé au bord de l'eau, là où se trouve la *Praça do Comércio* actuelle, fut complètement anéanti. Le palais, la chapelle royale et la plupart des pavillons administratifs (dont le Trésor) disparurent, engloutissant les collections royales, la bibliothèque du palais et les réserves. Le roi José I^{er}, homme faible d'un point de vue politique, fut lui aussi terrifié. Il refusa de s'installer dans le palais de Belém, un peu plus à l'ouest de la ville, par crainte de nouvelles secousses. Et il refusa également de se loger dans la *Real Barraca*, un palais de bois rapidement érigé à *Ajuda*, dans les hauteurs de Lisbonne, en attendant la reconstruction du palais royal. José I^{er} préféra vivre dans un campement de tentes installé près du *Paço Real* en attendant d'être sûr que les secousses cesseraient. Aussi, c'est son premier ministre, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), nommé marquis de Pombal en 1759, qui prit, en quelque sorte, les rennes du pouvoir. Au lendemain même de la catastrophe, Pombal préparait les plans de reconstruction de la ville, choisissait ses conseillers, s'assurait que la population ne manquait de rien et érigeait des gibets pour pendre les pilleurs qui cherchaient à profiter de la situation chaotique.⁸³

Un mot doit être dit sur cette figure controversée de la politique portugaise du XVIII^e siècle. On a longtemps eu une vision dichotomique de ce personnage, l'une pour l'autre contre, mais les travaux de Jorge Borges de Macedo ont prouvé qu'il était important de porter un nouveau regard sur l'homme et son rôle dans la société portugaise de l'époque. Durant le règne de João V, Pombal n'a jamais réussi à obtenir la faveur royale et ce, même s'il s'était marié à une dame de l'aristocratie portugaise. De 1738 à 1749, il joue essentiellement un rôle diplomatique qui l'amène à séjourner à Londres et à Vienne. Bien qu'il soit alors exposé aux nouvelles idées rationalistes et progressistes, il ne semble pas en tirer grand chose. En fait, João V avait peu d'estime pour Pombal qu'il a manipulé lors de sa mission à Vienne ; il le considérait peu doté en matière de lucidité politique.⁸⁴ À son retour et avec le décès du Magnanime (1750), Pombal inaugure sa phase politique la plus importante (1751-1777).

⁸³ Au sujet du séisme et de la réorganisation de la ville, voir França, *op.cit.*, 1988, p. 62-144.

⁸⁴ Jorge Borges de Macedo, *O Marquês de Pombal. 1699-1782*, 1982, p. 16.

Depuis la fin du règne de João V, le pays était en crise : l'État était affaibli et les institutions ou les organismes, inefficaces. José I^{er} pouvait suivre la voie de son père ou changer radicalement l'orientation du pouvoir. Il opta pour la seconde solution : en nommant de nouveaux ministres, il annonçait son intention de changer l'orientation politique du pays.⁸⁵ La prospérité engendrée par l'exploitation minière du Brésil, était entrée en déclin et les effets positifs qu'elle avait générés commençaient à se dissiper. Bien sûr, d'autres facteurs, indépendants du cycle de l'or, ont également agi de façon négative sur la conjoncture économique. Il suffit de penser, entre autres, aux convulsions économiques provoquées par le tremblement de terre de 1755.⁸⁶ Mais à la crise de l'or, qui limitait le pouvoir d'achat du Portugal et provoquait le désintérêt des autres pays en ce qui concerne le commerce avec le Portugal, il faut ajouter, depuis 1750 pour certains produits et depuis 1760 pour d'autres, la crise des exportations de vin, de sucre, de sel, d'esclaves ainsi que l'aggravement du déficit céréalier.⁸⁷

À partir des années 1760 et 1770, le Portugal connaît un nouvel essor industriel dont le rythme et la dimension n'avaient pas de précédent. En fait, il s'agit du seul essor que l'on puisse proprement appeler «une tentative de décollage industriel». C'était là le deuxième boom économique du XVIII^e siècle. En tant que politique économique, cette industrialisation surgit en association avec une situation de crise et de transformation de l'économie portugaise. À partir du milieu du XVIII^e siècle, plusieurs secteurs entrent en crise de prix ou de production ou même des deux : ceux du sucre, du vin, du sel et celui même de l'industrie. Les exportations sont alors en chute libre. De plus, les arrivages d'or sont en déclin, ce qui affecte naturellement la disponibilité de liquide pour payer les importations. Les politiques de Pombal sont donc, d'abord et avant tout, une réponse à cette crise. Cependant, non seulement elle ne fut pas la seule réponse, mais elle ne fut pas non plus uniquement une réponse de circonstance à une situation de crise. En fait, elle faisait partie d'un programme plus vaste qui avait pour objectifs stratégiques de moyen-long terme de rendre le Portugal moins dépendant des importations, de renforcer

⁸⁵ Macedo, *op.cit.*, 1982, p. 17-18.

⁸⁶ Serrão, «O Quadro Económico», *op.cit.*, vol.4, 1998, p. 68.

⁸⁷ Serrão, «O Quadro Económico», *op.cit.*, vol.4, 1998, p. 100. L'auteur renvoie à J. Borges de Macedo, *A Situação Económica no Tempo de Pombal (Alguns Aspectos)*, 3^e éd., 1989, p. 119-139, Kenneth Maxwell, *Conflicts and conspiracies : Brazil and Portugal, 1750-1808*, 1973, p. 256-259, et H. E. S. Fischer, *De Methuen a Pombal (O Comércio Anglo-Português de 1700 a 1770)*, 1984, p. 75-76.

l'articulation (exclusive) entre l'économie métropolitaine et l'économie coloniale et de rattraper le retard. Puis, le secteur industriel a alors inauguré une croissance durable qui s'est prolongée, avec ses hauts et ses bas, jusqu'à la première décennie du XIX^e siècle.⁸⁸ Comme le résume bien Serrão, «à l'ouverture qui avait caractérisé l'économie portugaise de la première moitié du XVIII^e siècle a succédé une économie refermée sur elle-même».⁸⁹

Par ailleurs, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les conflits persistent, non seulement entre l'État et l'Église, mais également au sein de l'Église elle-même. Sous le règne de José I^{er} (1750-1777) et, plus particulièrement, sous la gouvernance de Pombal (1699-1782), la doctrine du *regalismo* (ou du droit régalien) s'ancre davantage et oriente une grande partie de la politique du marquis. Le *regalismo*, en résumé, consiste en l'autonomie et en la suprématie du pouvoir temporel. Il implique le rejet de tout contrôle de la royauté par les entités ou les structures ecclésiastiques ainsi que le refus de la subordination de l'Église et du clergé de l'État portugais au Saint-Siège. Cette doctrine était complétée par celle du droit épiscopalien qui refusait au Saint-Siège la primauté de juridiction. En d'autres termes, le droit régalien joint au droit épiscopalien se trouvent à la base de l'idée des églises nationales. La politique de Pombal était ainsi encore plus radicale que celle du monarque précédent ; il ne s'agissait plus de trouver un équilibre entre le pouvoir du roi et celui des évêques, ni même de créer une alliance, mais bien de soumettre les seconds au premier.⁹⁰ Au cours de cette période, les tensions entre l'État et l'Église ont d'abord mené à l'expulsion des jésuites, en 1759, puis à une seconde interruption des relations avec Rome, en 1760.

L'expulsion des jésuites eut d'énormes conséquences sur l'enseignement puisque la Compagnie était régnante en matière d'éducation. Pombal, se chargea rapidement d'organiser une profonde réforme universitaire, en 1772, réforme qu'il a menée en suivant les courants de pensée juridique et les nouvelles méthodes reliées au droit naturel et au droit public. Le changement était profond et il eut une influence décisive sur les mentalités. Pour Macedo, la réforme gallicane de l'Université de Coimbra, appliquée par

⁸⁸ Serrão, «O Quadro Económico», *op.cit.*, vol.4, 1998, p. 85.

⁸⁹ Serrão, «O Quadro económico», *op.cit.*, 1998, p. 68-69.

⁹⁰ Camões Gouveia, «O enquadramento pós-tridentino e as vivências do religioso», dans *op.cit.*, vol.4, 1998, p. 264.

la *Junta da Providência Literária*, constitue l'expression la plus forte du gouvernement de Pombal et elle marque une époque (pas toujours positive) dans l'histoire de la culture et de la société portugaise.⁹¹

Pour les arts, c'est une période complexe. Les lois régissant la reconstruction de la ville et les plans de la nouvelle urbanisation furent prêts en 1758,⁹² mais la reconstruction en tant que telle, s'étendit jusqu'au XIX^e siècle. Dans une première phase, il fallait nettoyer la ville, retirer les débris et concevoir les plans d'urbanisation que Pombal voulait modernes. Ensuite, dans une seconde phase, il fallait reconstruire vite, mais avec peu de moyens, ce qui a simultanément donné une grande impulsion aux architectes, débordés de travail, mais a aussi conduit à une systématisation, à une uniformisation des édifices ; les ouvriers travaillaient à la chaîne, concevant des pièces qui pouvaient servir à tous les édifices. Aussi, ce n'est qu'à la toute fin des années 1760, et peut-être même surtout au courant des années 1770 que les peintres, les sculpteurs et les stucateurs ont pu entreprendre les vastes projets de décoration des édifices publics. Ainsi, la reconstruction fut lente, mais très organisée.

Lorsque Maria I^{ère} prit possession du trône (1777-1792), Pombal fut banni de la cour, mais la reine, clémentine, ne lui imposât aucune peine lourde. Par ailleurs, bien que les relations avec le Saint-Siège au cours de cette période soient encore mal connues, nous savons qu'elles s'étaient normalisées.⁹³ On peut en trouver la preuve dans l'autorisation, donnée par le pape Pie VI à la Maria I^{ère}, de construire deux monuments religieux dédiés au Sacré Cœur de Jésus (sur lesquels nous reviendrons), alors que ce culte n'était pas encore officiel. D'ailleurs, avec la souveraine, la reconstruction de la ville, freinée par la situation économique et les mesures drastiques de Pombal, retrouva sa vigueur. C'est ainsi que la plupart des édifices religieux et des palais ont été achevés, (ou consacrés, dans le cas des temples), sous le règne de Maria I^{ère}.

La souveraine fut également une protectrice des arts. En effet, c'est sous son règne que furent créées l'Académie du Nu (1785), la *Aula Régia do Castelo* et l'Académie des Sciences de Lisbonne (1779), fondée par le second duc de Lafões. Nous

⁹¹ Macedo, *op.cit.*, 1982, p. 29.

⁹² França, *op.cit.*, 1988, p. 103-104.

⁹³ Dias Barbosa, «Santa Sé e Portugal», *op.cit.*, vol.4, 2001, p. 161.

verrons plus en détails, au fil de notre travail, la situation correspondant au règne de Maria I^{ère}.

CHAPITRE II – PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO (1729-1810)

*Étudier un artiste conduit à rendre compte de sa création, de la place que celle-ci a tenue dans l'évolution de l'art, à voir s'il s'est trouvé en phase avec la sensibilité contemporaine.*⁹⁴

1. Fortune critique

1.1. XIX^e siècle

La première notice biographique sur Pedro Alexandrino est celle de José da Cunha Taborda (1766-1836), mémorialiste et peintre, qui publia, en 1815, les *Regras da Arte da Pintura*. Ce livre, une sorte de dictionnaire des peintres du Portugal, se compose de deux parties : la première, constituée d'un traité sur la peinture, consiste, en réalité, en une traduction portugaise, exécutée par Taborda lui-même, du livre de Michael Angelo Prunetti consacré exclusivement à l'art italien. Quant à la deuxième, elle comprend un répertoire, composé de courtes notices, des plus importants peintres ayant exercé au Portugal du XVI^e au XVIII^e siècles.⁹⁵ Plutôt expéditif, Taborda consacre environ une page à Alexandrino. Il ne fournit pas la bonne date de naissance de l'artiste, mais, en revanche, il donne le nom de ses parents et celui de la paroisse dans laquelle il fut baptisé. De si précieux renseignements permettent de croire que Taborda eut accès aux documents d'archives ; il semble donc étonnant qu'il indique la mauvaise date de naissance d'Alexandrino.

Dans sa notice, Taborda ne mentionne qu'un maître de l'artiste. Il évoque le poste de directeur de l'Académie du Nu occupé par Alexandrino et ne dresse aucune liste de ses œuvres. Il se contente tout juste de citer un tableau : l'*Autoportrait* appartenant à la collection Borba ; il n'est pas nécessaire, selon lui, d'établir une liste puisque la plupart des nouvelles églises de la capitale sont garnies de toiles

⁹⁴ Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, 1993, Introduction, p. 2.

⁹⁵ José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, 1922. La partie ajoutée par Taborda s'intitule d'ailleurs *Memoria dos mais famosos pintores portuguezes* (...).

d'Alexandrino et, ajoute-t-il, la majorité d'entre elles sont d'égale valeur. Ceci dit, l'auteur fait preuve d'une grande admiration pour Alexandrino. En effet, il est de son avis que le fait de n'être jamais allé à Rome n'a pas empêché le peintre de développer un talent supérieur à celui de ses collègues. De plus, il loue son habileté à développer une manière propre et facile, il salue son goût pour les couleurs vives et son talent pour représenter joliment les enfants. L'auteur termine sa notice en donnant la date de décès d'Alexandrino, son lieu de sépulture ainsi que les trois plus importants disciples du peintre : Joaquim José de Sampaio, Felisberto António Botelho (1760-?) et Henrique José da Silva (1772-1834).⁹⁶

La seconde notice sur Alexandrino, la plus importante du XIX^e siècle, est celle de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), mémorialiste, peintre, théoricien de l'art à ses heures, collègue et rival d'Alexandrino, dont la *Collecção de Memorias*, publiée pour la première fois en 1823,⁹⁷ constitue un ouvrage de référence incontournable pour ceux qui étudient l'art portugais. Dans la première partie du livre, l'auteur brosse un bref portrait de l'histoire de l'art depuis l'Antiquité. Cette partie s'achève sur un rapport détaillé de la situation des arts et du milieu artistique de Lisbonne au cours du XVIII^e siècle. Puis, dans la seconde partie, il présente de courtes notices sur tous les peintres connus travaillant au Portugal depuis le Moyen Âge. Sans être d'une rigueur exemplaire, les notices contiennent, de façon générale, les dates de naissance et de décès des artistes, une brève liste de leurs œuvres les plus importantes et quelques renseignements sur leur personnalité.

La notice sur Pedro Alexandrino compte parmi les plus longues, occupant deux pages et demie, tandis que la moyenne se résume à une demie page, ce qui témoigne d'emblée du poids de l'artiste à son époque, mais aussi du fait que l'auteur était son contemporain. Ceci dit, les informations fournies par Cyrillo ne sont pas toujours exactes. En effet, à titre d'exemple, il écrit, comme Taborda, qu'Alexandrino est né en 1730, erreur qui sera systématiquement répétée jusque dans les plus récentes publications.

⁹⁶ Taborda, *op.cit.*, 1922, p. 240-241.

⁹⁷ Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memorias*, 1922.

Par ailleurs, Cyrillo prend le soin d'indiquer le nom des maîtres d'Alexandrino permettant, par le fait même, de connaître le type de formation qu'aura reçu l'artiste. Sous prétexte que l'œuvre d'Alexandrino est immense et qu'il soit facile de voir ses toiles disséminées un peu partout dans la capitale, l'auteur des *Memórias* reste avare de détails et, contrairement à d'autres, il ne dresse aucune liste des peintures d'Alexandrino. En effet, il explique :

Iriamos muito, e muito longe se quizessemos indicar todos os quadros que fez, e só observaremos que assim como não ha Igreja antiga aonde senão ache alguma cousa de Bento Coelho, assim não ha Templo, ou Convento moderno aonde senão encontrem muitas cousas de Pedro Alexandrino.⁹⁸

En réalité, il ne mentionne que quelques exemples représentatifs des divers genres auxquels aura touché l'artiste, ainsi que son «chef-d'œuvre», le *Sauveur du Monde*, qui l'a consacré en 1778. Aux genres pratiqués par Alexandrino, Cyrillo entremêle les techniques qu'il a employées, dressant ainsi le portrait d'un artiste extrêmement versatile et efficace, mais dont la qualité de production laissait parfois à désirer.

Il y a peut-être dans cet apparent désintérêt un soupçon d'envie. En effet, suite au tremblement de terre de 1755, Alexandrino fut l'artiste qui, le mieux, su répondre aux vastes et nombreuses commandes visant à restituer aux églises et aux palais de la capitale leur richesse. Un tel succès et une telle popularité ne pouvaient laisser indifférents les artistes émergents qui, confrontés à un tel rival, devaient se contenter de commandes mineures. Aussi, appartenant à la génération suivant celle d'Alexandrino, Cyrillo a probablement passé une bonne partie de sa carrière de peintre dans l'ombre de son compatriote. Cette situation ne changera réellement que dans la première décennie du XIX^e siècle, lorsqu'Alexandrino laissera de côté les grands travaux et lorsque le goût se prononcera davantage en faveur du néoclassicisme. Ainsi, les deux peintres ont été rivaux, mais aussi collègues, et il semble évident que Cyrillo éprouve à la fois de l'envie et du respect à l'égard de son contemporain. De cela, il existe un témoignage révélateur dans l'autobiographie qu'il insère à la fin de la *Collecção de memorias* :

⁹⁸ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 97.

Sem perder a esperança, fui aceitando as encomendas, que se me fazião, e não tive razão para me queixar da Fortuna, antes admirei o capricho com que ella me fez sustentar a concorrencia com o celebre Pedro Alexandrino.⁹⁹

Outre quelques caractéristiques concernant son art et sa personnalité, sur lesquelles nous reviendrons plus tard, Cyrillo fournit un liste, sans doute incomplète, des disciples d'Alexandrino, avant de terminer en mentionnant la date de son décès, le lieu de son enterrement ainsi que le poste de directeur qu'il occupa à l'Académie du Nu.¹⁰⁰

Le livre de Cyrillo contient plusieurs informations sur Alexandrino dispersées au fil du texte. Aussi, un dernier renseignement mérite d'être donné ici. Dans la préface de ses *Memórias*, alors qu'il indique les sources dont il s'est servi pour composer son ouvrage, il cite parmi les plus importantes un manuscrit d'Alexandrino intitulé *Relação dos Pintores e Escultores que florecêrão no seculo de 1700, de que ha obras publicas*.¹⁰¹ La localisation du manuscrit est actuellement inconnue. En fait, il semble que Cyrillo ait été le dernier, et peut-être le seul, à l'avoir consulté.

Les textes de Cyrillo et de Taborda constituent une référence incontournable pour les auteurs qui, année après année, ont entrepris de rédiger des histoires de l'art portugais. Les renseignements qui y sont divulgués sont inlassablement repris sans cependant que leur véracité ne soit vérifiée, ni leurs erreurs corrigées. Il apparaît, néanmoins, que le texte de Cyrillo reste la principale source consultée par les chercheurs en quête de biographies d'artistes anciens.

Bien qu'il ne fournisse aucune information biographique sur Alexandrino, Luís Pereira Gonzaga,¹⁰² offre un intéressant témoignage quant à la fortune critique de l'artiste et fournit de précieux renseignements au sujet de ses œuvres. Le but de l'auteur est d'amener le public à connaître les principales églises de Lisbonne qui soient dignes d'intérêt du point de vue artistique et culturel. Sous forme de chapitres d'environ trois à cinq pages, il décrit les temples en résumant d'abord leur histoire, en décrivant leur

⁹⁹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 246.

¹⁰⁰ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 97.

¹⁰¹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 6-7.

¹⁰² Luís Pereira Gonzaga, *Monumentos Sacros em Lisboa em 1833*, 1927.

aspect extérieur et, enfin, en dressant une liste des œuvres d'art qui s'y trouvent conservées et qui valent la peine d'être vues. De cette façon, son livre constitue une importante source d'informations sur les œuvres et les artistes ayant travaillé jusqu'au premier tiers du XIX^e siècle. Gonzaga est ainsi le premier à fournir une liste considérable de la production artistique d'Alexandrino (conservée dans la capitale et dont certains exemplaires ont depuis disparu)¹⁰³ qu'il affuble constamment des titres de peintre «benemérito», «insigne» ou encore «digno».¹⁰⁴

Vers le milieu du siècle, une nouvelle notice biographique sur Alexandrino est écrite par le comte polonais Athanase Raczyński. Dans son *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*,¹⁰⁵ l'auteur reprend presque littéralement le texte de Cyrillo, mais l'abrège pour n'en donner que l'essentiel, dépouillant ainsi d'intérêt sa mention de l'artiste portugais. En réalité, pour connaître l'idée qu'il se fait de lui, il faut consulter ses *Lettres*, publiées un an auparavant sous le titre *Les Arts en Portugal*.¹⁰⁶ Rédigé suivant la forme de l'épistolaire lors d'un séjour au Portugal et en Espagne, ce livre tient lieu de journal de voyage dans lequel Raczyński recueille ses impressions sur l'art portugais. D'un goût raffiné et d'une vaste culture, il est, sans aucun doute, celui qui profère les critiques les plus sévères sur l'œuvre d'Alexandrino... et sur la peinture portugaise en général. L'impression que lui laisse le peintre est celle d'un artiste médiocre et pauvre, plus artisan qu'artiste dans la mesure où il n'est pas un bon inventeur, mais à peine un bon copiste. Tout au long de ses *Lettres*, Raczyński maintient la même posture vis-à-vis de l'œuvre du peintre ; sans le priver de tout mérite, il ne parvient pas à l'apprécier. Et même si de tous les artistes qu'il critique Alexandrino compte parmi ceux qui lui ont le moins déplu, ses commentaires sont toujours plus dépréciatifs que louangeurs. Ainsi, à propos des tableaux de l'église des Mártires, l'auteur écrit :

Les tableaux des autels, les saints évangélistes de la sacristie et le plafond de l'église sont l'œuvre de Piedro (sic) Alexandrino ; ils montrent tous une grande facilité de dessin et de composition

¹⁰³ Églises de *Nossa Senhora da Conceição*, *Nossa Senhora da Nazaré*, *São Cornélio*, *São Domingos*, *São João Nepomuceno*, *São Julião*, *Santo Estêvão* et *Santíssima Trindade e Redenção dos Cativos*.

¹⁰⁴ Soit, «méritant», «illustre» et «honorable».

¹⁰⁵ Comte Athanase Raczyński, *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, 1847.

¹⁰⁶ Raczyński, *Les arts en Portugal*, 1846.

; mais ils manquent de force, d'élévation et souvent le dessin en est très négligé. Tous ces tableaux sont lâches et ternes ; cependant on ne peut refuser à leur auteur une certaine habileté et beaucoup de fécondité.¹⁰⁷

Sans établir une liste de la production artistique d'Alexandrino, Raczynski contribue à son recensement en indiquant plusieurs églises qui conservent ses œuvres. Aussi, c'est avec un certain découragement et une touche d'ironie que l'auteur mentionne les tableaux du peintre :

Dans cette église on voit quatre grands tableaux de Pedro Alexandrino, qui ne sont pas supérieurs à la plupart de ses productions. On m'a assuré qu'il a fait plus de mille tableaux. C'est lui que le sort, dans son indifférence pour les arts du Portugal, a chargé de réparer les dégâts produits par le tremblement de terre de 1755.¹⁰⁸

Comme nous l'avons déjà souligné au premier chapitre, les commentaires de Raczynski ne sont certainement pas étrangers au fait qu'à partir du milieu du XIX^e siècle, les chroniqueurs, les historiens ou les écrivains ne s'intéressent pratiquement plus à Alexandrino. Victime de préjugés, tombé dans l'oubli, il ne sera revalorisé qu'au siècle suivant.

1.2. XX^e siècle

Au cours du XX^e siècle, on assiste à une recrudescence de l'intérêt porté à la peinture portugaise. Plusieurs dictionnaires sont publiés dans lesquels nous retrouvons des notices sur Alexandrino. À cela s'ajoutent des passages qui lui sont consacrés dans les ouvrages généraux portant sur la peinture baroque au Portugal et ce, tant dans les publications nationales qu'étrangères. Bien qu'ils apportent quelques nouveaux éléments, ces textes tendent à reprendre systématiquement ceux qu'ont publié Cyrillo et Taborda, répétant les mêmes erreurs – auxquelles s'ajoutent parfois d'autres

¹⁰⁷ Raczynski, *op.cit.*, 1846, p. 292.

¹⁰⁸ Raczynski, *op.cit.*, 1846, p. 522.

inexactitudes – et se gardant trop souvent d’actualiser les informations. En fait, leur principal et commun apport est celui de fournir une liste des plus importantes œuvres d’Alexandrino. Ces textes, pauvres en sources et bibliographie, permettent, par ailleurs, d’établir un point de départ pour une recherche plus avancée sur le peintre et sur sa production artistique.

L’année 1935 voit paraître deux textes importants pour l’histoire de l’art au Portugal et pour Alexandrino. Luís Xavier da Costa, dans son ouvrage sur les beaux-arts du Portugal au XVIII^e siècle,¹⁰⁹ reprend à peu près les mêmes termes que Cyrillo lorsqu’il parle de l’artiste. Il insiste, de façon plus catégorique que ses prédécesseurs, sur l’importance de la formation qu’a reçue Alexandrino dans l’atelier d’André Gonçalves. Il ne juge pourtant pas celle-ci excellente, qualifiant l’artiste de «pintor de merecimento, ainda que de valor secundário».¹¹⁰ Il a également le souci d’indiquer ses deux premiers maîtres, fournissant d’ailleurs plus d’informations sur eux que les écrivains du XIX^e siècle. Comme ceux-ci, Xavier da Costa ne présente aucune liste des œuvres d’Alexandrino, se limitant à mentionner la peinture du plafond de la bibliothèque de l’Académie des Sciences (Lisbonne) et le célèbre *Sauveur du Monde*. Puis, il signale au passage que l’artiste fut l’un des plus sollicités pour exécuter et substituer les tableaux destinés aux édifices construits ou restaurés après le tremblement de terre de 1755. Il fait ensuite une brève référence à son poste de directeur de l’Académie du Nu ainsi qu’à sa participation à la Confrérie de Saint-Luc (1788, puis de 1791 à 1808). L’auteur termine sa notice en énumérant les disciples d’Alexandrino.¹¹¹ À ce sujet, il a le mérite d’être plus bavard que ses prédécesseurs ; en plus de fournir un nom supplémentaire, il offre d’importants renseignements biographiques sur ceux qui ont fréquenté l’atelier du peintre.

Le second texte, une notice publiée anonymement dans une encyclopédie luso-brésilienne,¹¹² vient enrichir de données importantes la biographie et l’œuvre

¹⁰⁹ Luís Xavier Costa, *As Belas Artes em Portugal no século XVIII*, 1935. Il s’agit de la première tentative d’écrire une Histoire de l’art portugais du XVIII^e siècle.

¹¹⁰ Costa, *op.cit.*, 1935, p. 118.

¹¹¹ Costa, *op.cit.*, 1935, p. 120.

¹¹² Anonyme, «Alexandrino, Pedro», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.1, 1935, p. 885-886.

d'Alexandrino. On y trouve, pour la première fois, la date de naissance précise du peintre, sans cependant que la source ne soit précisée. Sans trop s'éloigner de Cyrillo et de Taborda, et sans éviter quelques erreurs,¹¹³ l'auteur apporte toutefois du nouveau. On y apprend d'abord qu'Alexandrino possédait une maison de villégiature à Póvoa de Santo Adrião, une petite ville aux abords de Lisbonne, où il se dédiait à des travaux rustiques.¹¹⁴ Puis, c'est ici la première fois qu'Alexandrino est surnommé de «Pintor dos frades», épithète révélatrice de son énorme production de peinture religieuse. De plus, l'auteur est le premier à dresser une courte liste des principales œuvres de l'artiste. Bien qu'elle ne soit ni actualisée ni tout à fait exacte, elle permet néanmoins de connaître les œuvres les plus importantes du peintre et constitue ainsi un bon point de départ pour dresser un inventaire de sa production artistique.

Vers 1950 paraît, en quatre volumes, une Histoire de l'art portugais dans laquelle il incombe à Julieta Ferrão de rédiger le chapitre sur la peinture portugaise du XVIII^e siècle.¹¹⁵ L'auteure consacre à Pedro Alexandrino un généreux passage, plus court et moins détaillé que celui sur Vieira Lusitano (1699-1783) (un peu plus de trois pages) mais dépassant largement celui qu'elle réserve à André Gonçalves (1685-1762) (treize lignes). Reprenant, de façon générale, les renseignements déjà connus au sujet de l'artiste, Ferrão propose un texte plutôt affectueux et, en quelque sorte, plus subjectif dans la mesure où elle exprime des idées qui relèvent davantage de l'impression (ou de l'intuition) que de la preuve concrète. À titre d'exemple, lorsqu'elle évoque la facilité de l'artiste, sa capacité d'assimilation des modèles gravés et les genres qu'il a pratiqués, elle ne parle pas de son talent artistique, mais invoque plutôt son tempérament :

(...) pois o seu previligiado (sic) temperamento consentia-lhe uma fácil adaptação a qualquer género e por isso distinguiu-se igualmente na pintura a óleo, a fresco ou a têmpera.¹¹⁶

En fait, la plus grande qualité de son texte est peut-être celle de nous offrir un tout premier témoignage de l'état de conservation du *Sauveur du Monde*. En effet, sans en

¹¹³ À titre d'exemple, l'ordre dans lequel les maîtres d'Alexandrino sont mentionnés est inversé.

¹¹⁴ L'auteur ne précise pas lesquels.

¹¹⁵ Julieta Ferrão, «A Pintura no século XVIII», dans *Arte Portuguesa*, vol.II, c.1950, p. 321-340.

¹¹⁶ Ferrão, *op.cit.*, c.1950, p. 330.

donner le titre ni l'emplacement, mais en s'y référant de façon évidente («O grande quadro feito para a Sé é considerado a sua melhor obra»),¹¹⁷ elle déplore le mauvais état dans lequel le tableau se trouvait lorsqu'elle l'a vu, quelques années auparavant (dans les années 1940?). Ferrão affirme néanmoins que l'on peut encore admirer dans ce chef-d'œuvre : «a riqueza de composição, larguesa de desenho e o brilho da cor bem doseada».¹¹⁸ Ce commentaire l'amène à parler du style de l'artiste. Révélant le même avis que Raczyński, sans toutefois être aussi critique, et rejoignant la majorité des auteurs qui ont écrit sur Alexandrino, Ferrão reconnaît que le dessin de l'artiste n'est pas toujours exact. Elle insiste cependant sur son habileté à manier le pinceau et sur l'éclat des couleurs qui constituent sa palette habituelle ; c'est ce qui, à son avis, le place au-dessus des autres peintres de son époque.¹¹⁹

Par ailleurs, c'est plus loin dans le texte, et une fois terminé le passage sur Alexandrino, que Ferrão fournit deux autres renseignements intéressants. D'abord, elle mentionne son poste de professeur (et non de directeur) à l'Académie du nu. Puis, à propos de Jerónimo de Barros Ferreira (1750-1803), artiste qui s'est spécialisé dans la peinture de portraits et de miniatures, elle dit qu'il a succédé à «Pedro Alexandrino na decoração dos coches da Casa Real».¹²⁰ Cette affirmation laisse entendre qu'Alexandrino aurait occupé un poste officiel de Peintre des carrosses royaux. Si tel est le cas, il restera pour le moins étrange que ce titre n'ait jamais été mentionné dans les articles qui lui sont consacrés, dans la mesure où il constitue un élément permettant d'évaluer son statut social et artistique à une époque donnée.

En 1957, paraît le *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses* de Fernando de Pamplona. De façon générale, la notice sur Alexandrino¹²¹ est directement inspirée de celle de Cyrillo. Reprenant les mêmes idées que ce dernier, Pamplona a tout de même le mérite de les approfondir et d'apporter de nouveaux renseignements. En effet, il est le premier à affirmer, de façon explicite, qu'Alexandrino a également peint pour les

¹¹⁷ Ferrão, *op.cit.*, c.1950, p. 331.

¹¹⁸ Ferrão, *op.cit.*, c.1950, p. 331.

¹¹⁹ Ferrão, *op.cit.*, c.1950, p. 331.

¹²⁰ Ferrão, *op.cit.*, c.1950, p. 333. Voir également Cyrillo, *op.cit.*, 1922, p. 102.

¹²¹ Fernando de Pamplona, «Pedro Alexandrino», *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol.III, 1957, p.189-191.

régions éloignées du pays. Cette information vient nuancer l'idée, d'acception générale, que les tableaux de l'artiste conservés au-delà des abords de Lisbonne y ont été envoyés à la suite de l'abolition des Ordres religieux en 1834. Une nouvelle perspective s'ouvre ainsi sur sa production artistique qu'il faut dorénavant considérer non seulement hors des limites de la capitale, mais éventuellement, aussi, hors des frontières du Portugal.

La courte notice de Pamplona s'achève sur la mention de quelques genres pratiqués par Alexandrino. En vérité, elle gagne en importance grâce à la longue liste détaillée de ses principales œuvres ainsi qu'à la petite bibliographie que fournit l'auteur.¹²² Ceci dit, comme dans la plupart des cas, la liste souffre de quelques inexactitudes. À titre d'exemple, Pamplona attribue à Alexandrino le plafond de la chapelle majeure de l'église *da Encarnação*, à Lisbonne, dont la qualité exceptionnelle dépasse le talent du peintre. Il lui attribue également le plafond du grand salon du palais Sandomil (Barros Cardoso), dans la même ville, dont le style lui est pourtant étranger. Malgré tout, Pamplona a eu l'excellente idée d'inclure une liste qui fait état des productions d'attribution incertaine, offrant ainsi aux intéressés une notice plus complète que les précédentes.

En 1961 une thèse de Licence, seul travail académique jusqu'à maintenant consacré à Pedro Alexandrino, est imprimée par son auteure et déposée dans les réserves de la *Biblioteca de Arte* de la Fondation Calouste Gulbenkian, à Lisbonne.¹²³ Sur la biographie de l'artiste, Pires n'apporte de nouveau que le nom de l'épouse d'Alexandrino, sans pourtant indiquer de source. Quant au reste, il prouve qu'elle n'a tenu compte ni des archives ni des auteurs qui l'ont précédée, car plusieurs de ses affirmations sont erronées ou extrêmement difficiles à vérifier. Elle écrit, par exemple, qu'Alexandrino est né le matin et que sa vocation artistique s'est manifestée très tôt.¹²⁴

Puis, au sujet de la fortune du peintre, Pires mentionne deux courants de croyances suivis par ses «biographes». Pour certains, Alexandrino aurait dilapidé ses «fortunas fabulosas» en cherchant à se soulager des maladies dont il souffrait. Pour

¹²² Pamplona, *op.cit.*, 1957, p. 190-191.

¹²³ Maria Carmen Pires, *Pedro Alexandrino*, thèse de Licence, Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, 1961.

¹²⁴ Pires, *op.cit.*, 1961, p. 41.

d'autres, c'est sa modestie traduite par le peu de valeur qu'il accordait à son talent, qui l'aurait empêché de faire fortune avec son atelier pourtant si actif.¹²⁵ L'auteure ne précise pas à quels biographes elle fait ici référence et nous n'avons pu vérifier la véracité de ses propos chez aucun de ceux que nous citons dans le présent travail. De plus, si Alexandrino avait réellement connu de graves problèmes de santé, il nous paraît peu probable que Cyrillo (ou un autre) les ait passé sous silence.

Malgré l'absence de référence à des sources tangibles, Pires a néanmoins le mérite de fournir un bon résumé des troubles qui ont agité la Confrérie de Saint-Luc et l'Académie du Nu ; elle relate, par conséquent, le rôle qu'y a joué Alexandrino et reste fidèle aux textes de Cyrillo et de Garcez Teixeira qu'elle a sans doute consultés.¹²⁶

La thèse de Pires se termine par un catalogue partiel des œuvres de l'artiste dans lequel la plupart des analyses sont consacrées aux dessins conservés au Musée National d'Art Ancien de Lisbonne. Pour l'essentiel, l'auteure fonde son interprétation du trajet professionnel d'Alexandrino sur son signe astrologique, le Sagittaire. Elle applique la même logique à sa production artistique qu'elle analyse d'un point de vue ésotérique et symbolique. La singularité de cette approche explique peut-être que son étude n'ait trouvé aucun écho dans les publications suivantes.

C'est ensuite hors des frontières du Portugal que paraît, en 1969, le livre de George Kubler et de Martin Soria sur l'art baroque du monde ibéro-américain.¹²⁷ Les cinq lignes consacrées à Alexandrino disent à peine l'essentiel et la seule nouvelle idée amenée par Soria est celle d'un parallèle entre l'artiste portugais et Tiepolo, ce qu'il justifie en disant qu'Alexandrino s'est spécialisé en peinture de plafond.¹²⁸ Il ignore ainsi la majeure partie de sa production qui est constituée de tableaux d'autels.

Quatre ans plus tard, José-Augusto França dirige un *Dicionário da pintura portuguesa*, dans lequel il offre, pour la première fois, une notice critique et donc fort

¹²⁵ Pires, *op.cit.*, 1961, p. 46-47.

¹²⁶ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922 et Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas*, 1931.

¹²⁷ George Kubler et Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*, 1969.

¹²⁸ Kubler et Soria, *op.cit.*, 1969, p. 345.

enrichissante sur Alexandrino.¹²⁹ Très justement, il explique qu'étant le rival de plusieurs disciples de Gonçalves, Alexandrino eut une certaine difficulté à s'imposer comme peintre, car on lui préférait ceux-là, ainsi qu'Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781), pour l'exécution de grands tableaux d'histoire. Selon lui, c'est pour cette raison qu'au cours de cette période il fut surtout appelé à décorer des panneaux de carrosses, à réaliser des peintures murales décoratives ainsi que des décors pour le théâtre.¹³⁰ França ajoute que, simultanément au succès qu'il remporte avec le *Sauveur du Monde*, Alexandrino bénéficie du vaste programme de reconstruction et de redécoration des églises et des palais de Lisbonne mis sur pieds par le marquis de Pombal au lendemain du séisme de 1755. Ceci amène l'auteur à insérer, à même son texte, une brève liste d'œuvres qui n'est pas, hélas, tout à fait actualisée. À titre d'exemples, il mentionne les peintures de l'église de *São Domingos*, à Lisbonne, sans rien dire de l'incendie qui, en 1959, consuma l'intérieur de l'édifice.

Par ailleurs, França est le premier à souligner l'absence d'une étude d'envergure sur Alexandrino. Selon lui, l'établissement d'un catalogue de ses œuvres permettrait d'analyser la datation et la variation de sa production ainsi que la place qu'occupe le *Sauveur du Monde* dans celle-ci.

Dans un autre ordre d'idées, França classe Alexandrino comme le successeur direct d'artistes tels que Bento Coelho (1620-1708) et André Gonçalves (1685-1762), soit des peintres dont la quantité d'œuvres produites est énorme. Puis, quant à la qualité de sa production, il amène une nouvelle idée pour la compréhension de son travail. En effet, il explique que si la peinture d'Alexandrino eut tant de succès, c'est qu'elle s'adressait à un public dont le goût était peu exercé. Cette absence de goût et d'exigence de la société portugaise justifie, selon lui, le peu de progrès esthétique obtenu par l'artiste.¹³¹ En cela, il rejoint d'ailleurs Raczynski qui croit que la société constitue l'un des moteurs de la production artistique d'une nation :

¹²⁹ José-Augusto França, «Alexandrino, Pedro», *Dicionário da pintura portuguesa*, 1973, p. 23-24.

¹³⁰ França, *op.cit.*, 1973, p. 23.

¹³¹ Ce commentaire peut paraître contradictoire puisque, quelques lignes plus haut, França affirmait l'impossibilité d'évaluer la «possible variation» de l'œuvre d'Alexandrino vue l'absence d'une étude sur l'ensemble de sa production.

Mon but en écrivant ce livre, est beaucoup plus de débrouiller le chaos dans lequel les arts se trouvaient ici, que d'élever un monument à la gloire nationale. Qu'on apprenne à connaître, à apprécier et à aimer les arts et on aura des artistes ; mais si l'on est satisfait des mauvaises peintures, on aura beau faire des articles de gazette louangeurs, voire enthousiastes, on ne relèvera pas les arts dans ce pays.¹³²

França attribue ainsi le progrès technique de l'artiste à la simple pratique de son art.¹³³

Amenant un autre argument pour justifier la faible qualité artistique d'Alexandrino, França souligne qu'il n'a bénéficié que d'une formation d'atelier influencée par la peinture italienne, certes, mais basée sur la copie d'estampes plutôt que sur l'observation directe, à défaut d'académie et d'avoir pu se rendre en Italie. Aussi, pour lui, ce sont les circonstances¹³⁴ qui ont projeté l'artiste au premier rang d'un milieu esthétiquement peu développé et dont le marché était pauvre. Il admet, néanmoins, qu'en dépit des limites de la production d'Alexandrino, souvent réduite à la reproduction de modèles traditionnels tirés de gravures, son œuvre reste honnête. Il est possible, dit-il, de découvrir, ici et là, plusieurs traits de grande valeur.¹³⁵

En ce qui concerne le rôle d'Alexandrino dans le milieu artistique de Lisbonne, França énonce clairement un évident paradoxe auquel nous avons déjà fait allusion plus haut. Suivant le texte de Cyrillo, il relève le fait que l'artiste acceptait toutes les offres de travail et ce, quel qu'en soit le prix. Or, cette attitude va à l'encontre des efforts déployés par certains de ses contemporains (Cyrillo, Vieira Lusitano, Machado de Castro) pour faire reconnaître le statut des peintres et de l'art de la peinture au Portugal. Pourtant, Alexandrino n'est pas insensible à cette situation puisqu'il s'engage lui-même dans cette revendication en joignant ses efforts à ceux de Cyrillo dans le rétablissement de l'Académie du Nu en 1785, où il occupera un poste de professeur.¹³⁶ En guise de conclusion à son article, França mentionne le manuscrit d'Alexandrino et énumère les

¹³² Raczynski, *op.cit.*, 1846, p. 270.

¹³³ França, *op.cit.*, 1973, p. 23.

¹³⁴ França ne précise pas à quelles circonstances il fait allusion. Est-ce le peu de moyens (et de temps) dont disposaient les autorités pour reconstruire la capitale après la catastrophe de 1755? Est-ce le manque d'exigence des commanditaires dont nous venons de parler?

¹³⁵ França, *op.cit.*, 1973, p. 23-24.

¹³⁶ França, *op.cit.*, 1973, p. 23. L'auteur ne mentionne que le poste de professeur.

principaux disciples qu'il a formés. Quant à la bibliographie fournie, elle est extrêmement réduite.

Dans le *Petit Larousse de la peinture* publié en 1979, la courte notice sur Pedro Alexandrino est écrite par Marie-Thérèse Mandroux-França.¹³⁷ Sans doute en raison de la nature de l'ouvrage, l'auteure ne reprend que l'essentiel de Cyrillo et de Taborda, définissant l'artiste comme un «peintre et dessinateur habile». Elle retient également que «la liberté et le dynamisme de ses compositions» lui ont permis de surpasser ses contemporains (qu'elle ne nomme pas).

En 1986 paraît une Histoire de l'art du Portugal en quatorze volumes dont le neuvième est consacré au baroque et au rococo.¹³⁸ Nelson Correia Borges y présente Alexandrino comme le véritable successeur de Vieira Lusitano (1699-1783) et d'André Gonçalves (1685-1762) et le qualifie de grand «triompheur» de la peinture d'autel.¹³⁹ L'auteur suit de très près le texte de Cyrillo, n'hésitant d'ailleurs pas à le citer lorsqu'il évoque le talent de l'artiste. Il énumère ainsi les principales caractéristiques qui, de façon systématique, lui sont attribuées. De plus, il précise que la facilité et la rapidité d'exécution d'Alexandrino se traduisent parfois par des œuvres dont la composition est pauvre, où la relation entre les figures est faible et où l'on peut voir que l'artiste s'est inspiré de gravures. Puis, il ajoute que le style d'Alexandrino reflète la faible qualité du baroque tardif italien, auquel se mêlent les modèles du rococo français.¹⁴⁰

Par ailleurs, Borges consacre quelques lignes au *Sauveur du Monde* et cite une autre toile, *La Vierge et les saints*,¹⁴¹ qui, selon lui, constitue un bon exemple de tableau d'autel exécuté par Alexandrino. À son avis, toutefois, les meilleurs travaux de l'artiste sont ses esquisses et ses dessins préparatoires, beaucoup plus spontanés que ses

¹³⁷ Marie-Thérèse Mandroux-França, «Alexandrino de Carvalho (Pedro)», *Le Petit Larousse de la peinture*, 1979, p. 26-27.

¹³⁸ Nelson Correia Borges, *Do barroco ao rococó*, vol.9 de *História da Arte em Portugal*, 1986.

¹³⁹ Borges, *op.cit.*, 1986, p. 150.

¹⁴⁰ Borges, *op.cit.*, 1986, p. 150.

¹⁴¹ Musée National Soares dos Reis, Porto, n° inv.312.

peintures. Il cite, à ce propos, une *Adorations des Bergers* déjà connue pour avoir été divulguée lors d'une exposition.¹⁴²

Borges revient brièvement sur Alexandrino un peu plus loin dans le texte, au moment où il s'intéresse à la peinture de plafond. Qualifiant l'artiste d'important peintre dans cette catégorie, il lui attribue quelques œuvres déjà citées auparavant. Cependant, il donne à José António Narciso (1731-1811), contemporain et proche collaborateur d'Alexandrino, plusieurs plafonds¹⁴³ qui constituent, en fait, le fruit d'une collaboration des deux artistes, comme nous le verrons plus tard. En somme, le passage réservé à Alexandrino reste un peu pauvre, puisque l'auteur n'y mentionne que ce qui relève de la peinture. Il laisse ainsi de côté la formation d'Alexandrino ainsi que son rôle dans l'Académie du Nu et dans la Confrérie de Saint-Luc.

L'article sur Alexandrino publié dans le *Dicionário da arte barroca em Portugal*, constitue, sans aucun doute, l'un des plus riches écrits sur l'artiste jusqu'à maintenant.¹⁴⁴ L'auteure, minutieuse et zélée dans sa description, apporte plusieurs nouveaux renseignements tout en conservant le plus important des notices qui ont précédé la sienne. Au sujet de la formation du peintre, elle écrit, dans une référence au texte de Borges (1986), que c'est grâce à André Gonçalves (1685-1762) qu'Alexandrino a pu se familiariser avec la peinture baroque italienne «já influenciada pelos modelos do rococó francês».¹⁴⁵ Puis, plus précise que França (1973), elle fournit le nom de deux disciples de Gonçalves qui ont rivalisé avec Alexandrino : José da Costa Negreiros (1714-1759) et Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786). De plus, en ce qui concerne les «travaux mineurs» qui ont caractérisés les débuts de l'artiste, Calado affirme, avec raison et contrairement à la plupart des auteurs, qu'Alexandrino continuera à les réaliser tout au long de sa vie. Elle cite, à titre d'exemples, les peintures du carrosse de Maria I^{ère} (1790) ainsi que celles d'une litière qui aurait été offerte au Sultan du Maroc en 1810. Ensuite, mentionnant les mêmes œuvres que Cyrillo, elle signale toutefois une

¹⁴² Borges, *op.cit.*, 1986, p. 150. Le dessin appartient à la collection du Musée National d'Art Ancien de Lisbonne, inv. n°2710. Il a fait partie de l'exposition *Natal contado em desenhos e gravuras*. M.N.A.A., 1988-1989.

¹⁴³ Borges, *op.cit.*, 1986, p. 156.

¹⁴⁴ Margarida Calado, «Alexandrino, Pedro», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, 1989, p. 23-25.

¹⁴⁵ Calado, *op.cit.*, 1989, p. 23.

description du *Sauveur du Monde* (1778) dont personne n'avait encore parlé ; elle cite, en effet, un court passage d'une analyse écrite par Júlio de Castilho, fournissant, par le fait même, un nouvel élément de bibliographie.

Pour la première fois depuis Cyrillo, on trouve ici des informations abrégées, mais précises, quant à l'implication d'Alexandrino dans le milieu artistique de Lisbonne. En effet, Calado résume clairement la participation du peintre au rétablissement de l'Académie du Nu en 1785. C'est également la première fois, depuis le texte de Garcez Teixeira (1931), que l'on trouve un aussi bon résumé de son rôle dans la réorganisation de la Confrérie de Saint-Luc.¹⁴⁶

Par ailleurs, Calado est la première à faire explicitement allusion à l'amitié unissant Alexandrino à Cyrillo. Outre leur collaboration à l'Académie, elle nous apprend que les deux artistes ont établi ensemble l'inventaire des biens du Ministre des Postes du Royaume en 1793.¹⁴⁷

Calado achève sa notice en soulignant qu'il n'existe aucun inventaire des œuvres d'Alexandrino, faisant ainsi écho à la remarque de França (1973) sur l'absence de «catalogue» de son œuvre. Ceci dit, considérant la liste de Pamplona (1957) comme la plus exhaustive, elle la reproduit intégralement.¹⁴⁸ Enfin, elle a le mérite de munir son texte d'une bibliographie beaucoup plus riche que les précédentes.

Au cours des années 1990, plusieurs publications proposent de nouveaux articles ou des passages consacrés à Pedro Alexandrino. Dans le *Dicionário da História de Lisboa*, il revient à Vítor Serrão d'écrire la notice sur l'artiste.¹⁴⁹ Au sujet des renseignements factuels, l'auteur s'en tient, *grosso modo*, à ce que l'on sait déjà. Cependant, plusieurs erreurs de datation se sont glissées dans son texte. De plus, en ce qui concerne les travaux de l'artiste, il en cite plusieurs, comme ses prédécesseurs, qui

¹⁴⁶ Calado, *op.cit.*, 1989, p. 24.

¹⁴⁷ Calado, *op.cit.*, 1989, p. 24. Cette information a été découverte et divulguée par M. P. F. Tamagnini, «O Palácio do Correio-Mor em Loures», in *Separata de Belas-Artes*, 31, 1977, p.101-122. En réalité, les deux artistes ont dressé l'inventaire non pas de tous les biens du Ministre, mais de sa collection de tableaux.

¹⁴⁸ Calado, *op.cit.*, 1989, p. 25.

¹⁴⁹ Vítor Serrão, «Alexandrino, Pedro», *Dicionário da História de Lisboa*, 1994, p. 217-218.

lui sont erronément attribués ou qui ont depuis disparu. Quant à la bibliographie, elle ne contient aucune nouvelle source.

Serrão a toutefois le mérite d'être l'un des premiers auteurs à ne pas associer directement la rapidité d'exécution d'Alexandrino à la médiocre qualité de certaines de ses compositions. Selon lui, la tâche de redécorer la plupart des temples et des palais de Lisbonne fut donnée à l'artiste en raison de son talent, de son habileté, de la facilité avec laquelle il peignait et de sa rapidité d'exécution ; ces qualités lui permettaient d'assurer le gros des commandes religieuses et civiles dont la ville avait besoin.¹⁵⁰ Aussi, Serrão reconnaît trois raisons qui puissent expliquer la qualité inégale de l'œuvre d'Alexandrino et la répétitivité des formules de composition qu'il a employées. D'abord, il souligne que l'artiste a travaillé intensivement jusqu'à sa mort et ce, sans avoir reçu une formation exigeante comme elle l'aurait été s'il avait pu se rendre en Italie. Puis, il écrit qu'il faut tenir compte des courts délais de commandes et des normes exigeantes de la reconstruction pombaline. À cela, il ajoute que la quantité de commandes reçues par l'artiste n'a pu faire autrement que d'affecter la qualité de composition et d'exécution de ses œuvres.¹⁵¹ Ces assertions pourraient, en fait, être contestées dans la mesure où, d'une part, la formation italienne ne constituait pas une garantie de qualité ; Cyrillo lui-même y est allé sans que son séjour n'ait laissé d'empreinte significative sur son art. D'autre part, bien qu'Alexandrino ait effectivement reçu énormément de commandes en un temps relativement court, il dirigeait un atelier où plusieurs disciples étaient en mesure de l'aider.

En 1995 paraît une nouvelle Histoire de l'art portugais ; dans le court passage sur la peinture de la seconde moitié du XVIII^e siècle, José Fernandes Pereira présente d'emblée Pedro Alexandrino comme la figure dominante de cette époque.¹⁵² Les quelques lignes consacrées à l'artiste restent néanmoins extrêmement succinctes ; tant au sujet de sa formation que de son œuvre, Fernandes Pereira reprend ce que nous savons déjà. Curieusement, il mentionne le carrosse de Maria I^{ère} et la litière destinée au sultan du Maroc comme travaux mineurs exécutés en début de carrière alors qu'ils sont datés,

¹⁵⁰ Serrão, *op.cit.*, 1994, p. 217.

¹⁵¹ Serrão, *op.cit.*, 1994, p. 218.

¹⁵² José Fernandes Pereira, «A pintura», dans *História da Arte em Portugal*, vol.III, 1995, p. 145-147.

respectivement, de 1790 et de 1810. Enfin, Pereira insère une ultime et courte allusion au peintre, plus loin dans le texte, alors qu'il parle de la peinture de plafond, lui attribuant deux œuvres.¹⁵³

L'année suivante, une nouvelle notice est publiée dans le *Dictionary of Art*.¹⁵⁴ Coupant court avec la tradition, Luisa Arruda présente Alexandrino comme un «Portuguese painter, draughtsman, teacher and writer», embrassant d'un coup les diverses activités auxquelles il s'est consacré. Au sujet de sa formation, elle présente clairement les étapes de son parcours et nuance l'idée selon laquelle l'art de Gonçalves aurait influencé celui d'Alexandrino ; selon elle, cette influence reste mineure, idée qui reste discutable, car, bien qu'ils possèdent chacun leur style propre, leurs tableaux sont encore aujourd'hui confondus.

Ensuite, à propos de ses tableaux, Arruda reprend, de façon générale, ce qui a déjà été dit et cite, entre autres, le *Sauveur du Monde* qu'elle croit détruit. Elle est, par ailleurs, la première à employer le terme de *quadratura*¹⁵⁵ pour désigner les plafonds peints par l'artiste. Elle n'a pas tort dans la mesure où Alexandrino a effectivement participé à des décorations de plafond impliquant la peinture de perspective (mais pas seulement), mais elle omet de préciser qu'en général, ce type de travail résulte de la collaboration entre un peintre de figures et un peintre de perspective. Puis, elle cite un *Autoportrait* de 1755, conservé à l'Académie Nationale des Beaux-Arts, affirmant qu'Alexandrino aurait également peint plusieurs portraits.¹⁵⁶ Évoquant la diversité de genres pratiqués par l'artiste, le nombre considérable de commandes auxquelles il dut répondre et la conséquente inégalité de sa production, Arruda observe très justement qu'Alexandrino semble plus à l'aise et plus habile en dessin qu'en peinture. Elle rejoint ainsi l'opinion de França (1973) et de Borges (1986).

¹⁵³ Pereira, *op.cit.*, vol.III, 1995, p. 146.

¹⁵⁴ Luisa Arruda, «Alexandrino, Pedro», dans *The Dictionary of Art*, vol.5, 1996, p. 903.

¹⁵⁵ La résurgence de ce terme dans la littérature portugaise sur les arts est le fruit d'un renouvellement de l'intérêt pour ce genre de peinture depuis le milieu des années 1990.

¹⁵⁶ Cet *Autoportrait* se trouve toujours à l'Académie Nationale des Beaux-Arts à Lisbonne. Il est à regretter que l'auteure n'indique point de source quant à la datation de l'œuvre. Il en existe d'ailleurs une copie conservée au Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne (inv. n°355). Nous ne savons, par ailleurs, s'il existe un lien entre cet *Autoportrait* et celui de la collection Borba dont parle Cyrillo. Quant aux autres portraits exécutés par Alexandrino, nous n'en avons aucune connaissance à l'exception de celui d'André Gonçalves conservé dans une collection privée non identifiée.

Enfin, c'est grâce à cette notice que l'on apprend que le manuscrit d'Alexandrino fut rédigé à la demande de la *Real Academia de la Historia* de Madrid.

En 1997, une toute petite notice est publiée dans la *Nova Enciclopédia Larousse*.¹⁵⁷ N'apportant absolument rien de nouveau, ce texte se limite à reprendre l'essentiel sur l'artiste. Curieusement, les deux tableaux qui y sont mentionnés, un *Saint Christophe* et une *Assomption*, tous deux pour la cathédrale de Lisbonne, sont, respectivement, porté disparu et de la main d'un disciple de l'artiste.

L'année suivante, un nouvel article paraît dans l'encyclopédie *Verbo*.¹⁵⁸ Rédigé par Flório de Vasconcelos, le texte constitue un excellent résumé des informations jusqu'à maintenant divulguées sur Alexandrino. L'auteur n'ajoute rien de nouveau, mais sa notice peut tenir lieu des précédentes tant elle est juste, honnête et riche. La seule chose que l'on puisse regretter c'est qu'il n'ait point actualisé la liste d'œuvres du peintre, citant, à l'instar de ses collègues, des tableaux qui ne sont pas de sa main ou qui n'existent plus. En effet, Vasconcelos classe le *Sauveur du Monde* comme un tableau disparu et il attribue au peintre le plafond de l'église *da Encarnação*, celui du palais Sandomil, les toiles de l'église du *Senhor das Barrocas* (Aveiro) ainsi que celles de l'église de *Nossa Senhora da Oliveira* (Guimarães). Or, toutes ces peintures, à l'exception de la première, ont été exécutées par d'autres artistes. Il mentionne aussi les tableaux de l'église de *São Domingos* de Lisbonne et ceux du temple homonyme de Rana, mais il oublie de préciser qu'ils ont été détruits. Enfin, la bibliographie dont il munit son texte est un peu courte.

Dans un autre ordre d'idées, les articles de dictionnaires qui portent sur la peinture au Portugal se veulent, en général, des synthèses succinctes de l'histoire de l'art du pays. Tenus de fournir le nom des principaux artistes depuis le Moyen Âge, ils constituent également une source de renseignement pour les chercheurs et apportent parfois quelques nouvelles données. C'est le cas de l'article «Pintura» de la *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* dont l'auteur est resté anonyme.¹⁵⁹ On y apprend,

¹⁵⁷ Anonyme, «Alexandrino», dans *Nova Enciclopédia Larousse*, 1997, p. 262.

¹⁵⁸ Flório de Vasconcelos, «Alexandrino (Pedro)», *Verbo. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol.I, 1998, p. 1345.

¹⁵⁹ Anonyme, «Pintura», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.21, 1935, p. 848-888.

en effet, qu'Alexandrino a peint pour l'église *do Recolhimento* ainsi que pour le palais des marquis de Fronteira (tous deux à Lisbonne),¹⁶⁰ renseignements jusqu'alors inédits. Du reste, le court passage sur l'artiste reprend les principales informations déjà divulguées par Cyrillo.

Puis, dans le *Dicionário da arte barroca em Portugal*, on doit à Luís de Moura Sobral l'article consacré à la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles au Portugal.¹⁶¹ L'auteur construit son texte sur de fortes bases historiques, ce qui permet une meilleure compréhension de l'art de cette période. En ce qui concerne Alexandrino, il ne fournit pas d'éléments biographiques, accordant nettement une préférence à la mention d'œuvres. Ainsi, il cite une toile, d'influence rubénienne, attribuée à Alexandrino et conservée dans l'église de la *Madre de Deus* (Lisbonne).¹⁶² Puis, comme exemple de peinture mythologique, Sobral renvoie aux scènes peintes par l'artiste dans le palais du marquis d'Abrantes (Lisbonne).¹⁶³ Enfin, une dernière allusion lui est faite à propos des natures mortes et de la peinture de paysages, genres qui ont été remis à la mode par les artistes français présents au Portugal.¹⁶⁴

En 1996, Luís de Moura Sobral est, une fois de plus, appelé à rédiger un article sur la peinture portugaise pour le *Dictionary of Art*.¹⁶⁵ Différent du texte de 1989, celui-ci se préoccupe davantage d'établir une liste des plus importants artistes du pays, depuis le XII^e siècle, sans pour autant faire fi du contexte historique qui est, toutefois, évoqué de façon plus succincte. Les cinq lignes consacrées à Alexandrino en disent peu sur l'artiste (aucune œuvre n'est citée) et se veulent, de toute évidence, une synthèse efficace des informations connues sur le peintre.

Par ailleurs, dans les dictionnaires et les encyclopédies que nous avons cités, il existe, parfois, des articles consacrés aux plafonds où l'on trouve quelques renseignements supplémentaires sur Alexandrino. Bien qu'il soit d'aspect fort technique

¹⁶⁰ Anonyme, *op.cit.*, vol.21, 1935, p. 879.

¹⁶¹ Luís de Moura Sobral, «Pintura», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, 1989, p. 356-363.

¹⁶² Sobral, *op.cit.*, 1989, p. 360. L'auteur signale toutefois son doute quant à l'attribution, sentiment que nous partageons également.

¹⁶³ Ces œuvres, que nous étudierons au chapitre V, ont fait l'objet d'une thèse de Licence en 1955 et d'un article en 1983. Cependant, c'est ici la première fois qu'elles sont citées dans le cadre d'une notice de dictionnaire.

¹⁶⁴ Sobral, *op.cit.*, 1989, p. 362.

¹⁶⁵ Sobral, «Portugal, III. Painting and graphic arts», *The Dictionary of Art*, vol.25, 1996, p. 295-300.

et qu'il considère le terme «plafond» en son sens large, l'article de la *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*¹⁶⁶ possède aussi un passage sur la décoration picturale des plafonds au Portugal. Alexandrino y est considéré comme un «maître» des allégories religieuses exécutées pour les églises de Lisbonne au XVIII^e siècle.¹⁶⁷

Pour sa part, Flórido de Vasconcelos offre un article dans lequel il dresse un portrait de la peinture de plafond au Portugal depuis le XVI^e siècle.¹⁶⁸ Évoquant les diverses modalités de ce type de décoration, il situe Alexandrino au cœur d'une nouvelle tendance qui prend son essor après le séisme de 1755 : la peinture de plafond se traduit alors souvent, mais pas exclusivement, par un «tableau» figuratif central encadré d'ornementation en stuc. Vasconcelos termine son texte en évoquant l'activité du peintre au palais de Queluz, mais il ne précise pas l'œuvre à laquelle il se réfère.¹⁶⁹

La dernière notice, celle de Margarida Calado, s'inspire nettement de l'article de Vasconcelos.¹⁷⁰ Suivant son modèle, elle situe Alexandrino comme l'un des artistes de la nouvelle génération qui, après 1755, sera appelée à travailler pour les édifices reconstruits. Elle évoque alors les deux principaux types de décoration exécutés au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle : celle où l'on voit un tableau central (ou plusieurs) enrobé de stuc rococo et celle, de tradition plus ancienne, qui implique la peinture de perspective.¹⁷¹

De façon générale, les textes que nous venons de voir traduisent presque tous les mêmes idées au sujet d'Alexandrino. Le portrait qu'ils tracent est celui d'un peintre bon marché et rapide, qui savait faire un peu de tout (sans exceller en rien) et qui fut, par conséquent, constamment sollicité dans le dernier quart du XVIII^e siècle jusqu'à sa mort en 1810. La plupart des auteurs relèvent ainsi les faiblesses de composition de l'artiste qu'ils imputent à la fois au fait qu'il ne soit pas allé en Italie parfaire sa formation, à sa rapidité d'exécution et à la quantité de commandes qu'il a reçues. Ces préjugés, répandus depuis Cyrillo, mais exacerbés par les textes de Raczynski, ont trouvé prise

¹⁶⁶ Anonyme, «Tectos», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.30, 1935, p. 916-918.

¹⁶⁷ Anonyme, *op.cit.*, 1935, p. 918. Précisons qu'à l'article «Pintura» de la même encyclopédie, (vol.21, p. 880), on trouve une brève liste des peintres qui ont pratiqué ce genre et Alexandrino s'y trouve mentionné.

¹⁶⁸ Flórido de Vasconcelos, «Tectos», *Dicionário de pintura portuguesa*, 1973, p. 399-400.

¹⁶⁹ Vasconcelos, *op.cit.*, 1973, p. 399.

¹⁷⁰ Margarida Calado, «Tectos», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, 1989, p. 475-478.

¹⁷¹ Calado, *op.cit.*, 1989, p. 477.

chez les historiens de l'art et sont aujourd'hui devenus des clichés presque inébranlables. D'ailleurs, ils sont sans doute en partie responsables du peu d'intérêt accordé à Alexandrino (et à la peinture de la deuxième moitié du XVIII^e siècle en général). Ce manque d'intérêt explique peut-être à son tour que les auteurs n'aient pas cherché à actualiser les informations qui circulent sur le peintre depuis le XIX^e siècle (surtout en ce qui concerne la liste d'œuvres). Aussi, hormis quelques textes que nous avons signalés au passage, aucun ne renouvelle vraiment les idées préconçues qui ont forgé le portrait d'Alexandrino. Néanmoins, il reste que, malgré leurs inexactitudes, ces notices constituent un bon point de départ pour une étude plus vaste sur l'artiste et son corpus d'œuvres.

2- Biographie

Alexandrino naquit à Lisbonne au milieu du règne de João V, le Magnanime. Bien que la plupart des auteurs se soient entendus pour dire qu'il est né en 1730,¹⁷² nous savons maintenant grâce à son extrait de baptême, que nous avons trouvé et qui est ici publié pour la première fois, qu'il a vu le jour le 27 novembre 1729 et qu'il a été baptisé le 11 décembre de la même année dans la paroisse *dos Anjos*, à Lisbonne (doc.1).¹⁷³ Le document fournit également le nom de son parrain, António de Araújo Lima, celui de sa marraine, Maria Magdalena da Silva, ainsi que ceux de ses parents. Son père, Lázaro de Carvalho, était originaire de l'évêché de Lamego, dans le Nord du Portugal, tandis que sa mère, Antónia Maria de Matos, native de la capitale, fut baptisée à l'église de *Nossa Senhora da Pena*.¹⁷⁴ C'est d'ailleurs dans ce même temple que le couple fut marié. Rien n'est dit, cependant, sur l'occupation de Lázaro de Carvalho, détail qui aurait pu nous

¹⁷² Taborda, *op.cit.*, 1922, p. 261, Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 95, Costa, *op.cit.*, 1935, p. 118, Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 189, França, *op.cit.*, 1973, p. 23, Borges, *op.cit.*, 1986, p. 150, Calado, *op.cit.*, 1989, p. 23, Serrão, *op.cit.*, 1994, p. 217, Pereira, *op.cit.*, vol.III, 1995, p. 145 et Anonyme, *op.cit.*, vol.21, 1935, p. 879.

¹⁷³ I.A.N./T.T., *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia dos Anjos, Baptizados*. Livre 6, fol.42v. Le nom de la mère d'Alexandrino est cependant incomplet dans ce document. Quant au nom de la paroisse, il avait déjà été divulgué par Taborda, *op.cit.*, 1922, p. 261.

¹⁷⁴ Le nom complet des parents d'Alexandrino avaient déjà été publiés par Taborda, *op.cit.*, 1922, p. 240 et Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 885.

éclairer sur le milieu dans lequel Alexandrino a passé son enfance et acquis sa première éducation.

Alexandrino a fait ses débuts auprès de João de Mesquita,¹⁷⁵ un peintre ornemaniste dont la vie et l'œuvre sont restés obscurs. Nous savons à peine que Mesquita s'était établi à Évora où il reçut la visite de Cyrillo qui se rendait alors à Rome.¹⁷⁶ Alexandrino a ensuite continué son apprentissage (au cours des années 1750 peut-être?) avec Berardo Pereira Pegado (act.1753-1775), peintre de figure qui, selon l'auteur des *Memórias*, jouissait d'une certaine réputation sans être particulièrement talentueux.¹⁷⁷ Taborda, plus critique encore, écrit que le plus grand mérite de Pegado est d'avoir été le maître d'un artiste aussi habile qu'Alexandrino qui, en peu d'années, l'a surpassé.¹⁷⁸ Admis à la Confrérie de Saint-Luc en 1735, il fut nommé Peintre du Conseil du Trésor et des églises des Ordres militaires (par décret royal de 1749), fonction qui l'amena à réaliser plusieurs œuvres pour les temples des Ordres d'Avis et de Santiago.¹⁷⁹ Pegado reste encore aujourd'hui une personnalité artistique mal connue, car il manque un inventaire de son œuvre qui permettrait une meilleure appréciation de son travail. La documentation existante a néanmoins permis de connaître les principales étapes de sa vie et de son parcours professionnel.¹⁸⁰ Cette deuxième période dans la formation d'Alexandrino n'a certes pas été sans importance. D'une part, bien que l'art de Pegado soit plutôt «de uma linguagem plástica em que se sintetiza a tradição pictural seiscentista com aberturas à contribuição bolonhesa mais cenográfica, luminosa e solta do Barroco»,¹⁸¹ on reconnaît son influence dans la peinture d'Alexandrino, notamment dans la rondeur des visages et des yeux, comme en témoigne un tableau du *Martyre de saint Sébastien* (fig.1). Comparé à celui de Pegado (fig.2), d'un dessin sûr et correct et d'un

¹⁷⁵ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 95.

¹⁷⁶ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p.245.

¹⁷⁷ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 95-96.

¹⁷⁸ Taborda, *op.cit.*, 1922, p. 240-241.

¹⁷⁹ Vítor Serrão, «Berardo (ou Bernardo) Pereira Pegado», dans *Joanni V Magnifico*, 1994, p. 165. Cf. aussi Costa, *op.cit.*, 1935, p. 118.

¹⁸⁰ Serrão, «Berardo (...)», *op.cit.*, 1994, p. 165-169. Nous avons également découvert un document attestant le paiement, en 1765, d'une peinture réalisée pour la chapelle d'une institution correctionnelle pour femmes. Voir doc.2 en annexe.

¹⁸¹ Serrão, «Berardo (...)», *op.cit.*, 1994, p. 165.

dramatisme contenu,¹⁸² celui d'Alexandrino est d'une facture moins classique, plus coloriste et plus dramatique, mais où le visage du saint a conservé les traits de celui peint par son maître. D'autre part, le rôle de Pegado s'est sans doute étendu au-delà de la pratique artistique, procurant à Alexandrino ses premières entrées dans un réseau professionnel plus vaste.

Alexandrino compléta sa formation dans l'atelier d'André Gonçalves (1685-1762), son voisin et son ami.¹⁸³ Nous ne savons pas exactement à quel titre il a fréquenté son école dans la mesure où Cyrillo écrit que «[Alexandrino] não foi seu discipulo, mas aproveitou muito frequentando a sua casa, e a sua escola».¹⁸⁴ Chose certaine, son passage dans cet atelier fut déterminant. D'abord élève d'António de Oliveira Bernardes (†1732), Gonçalves, qui ne put se rendre en Italie, bénéficia néanmoins des enseignements de Giulio Cesare Temine (act. Gênes, 1669-Lisbonne, 1734), peintre génois installé à Lisbonne. Il fut admis à la Confrérie de Saint-Luc en 1711 et y resta jusqu'en 1754.¹⁸⁵ Muni d'un talent certain, d'une grande facilité pour composer, d'une riche collection d'estampes¹⁸⁶ et d'une grande aptitude à peindre selon le goût du public, Gonçalves fut l'un des peintres les plus recherchés du règne de João V.¹⁸⁷ Son art s'inscrit dans un classicisme baroque d'origine romaine dont l'influence perdurera jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Aussi, Alexandrino, privé d'un séjour en Italie malgré

¹⁸² Serrão, «Berardo (...)», *op.cit.*, 1994, p. 168.

¹⁸³ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96.

¹⁸⁴ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 72. Cela signifie-t-il qu'Alexandrino ne payait pas de droits d'entrée ? Avait-il une entente particulière avec son ami ?

¹⁸⁵ Luís de Moura Sobral, «André Gonçalves», *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, 1989, p. 207.

¹⁸⁶ De récentes découvertes ont permis de savoir qu'il possédait, entre autres, un recueil de gravures de Vriedeman de Vries (1567-vers 1630) et de Jacques Androuet du Cerceau (1510-1586) ainsi qu'un recueil d'estampes variées parmi lesquelles se trouvaient des œuvres de Dürer. À ce sujet, voir Marie-Thérèse Mandroux-França, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariette*, vol.I, 2003, p. 162, note 175. Ces deux recueils sont conservés à la Bibliothèque Nationale de Rio de Janeiro. Le premier fut découvert par Mandroux-França, tandis que le second le fut par Rafael Moreira.

¹⁸⁷ Sur Gonçalves, voir, entre autres, Nuno Saldanha, «André Gonçalves – Pintor Ingénuo Ulissiponense (1685-1762)», *Vértice*, II^a série, n^o 8, 1988, idem, «Entre o ludico e o solene, vectores da pintura em Portugal do barroco ao neo-classicismo: Andre Gonçalves, pintor e mestre da época classica (1685-1762)», *Artes plásticas*, A.1, n^o 6, déc. 1990, p. 36-41, idem, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, 1995, p. 15-37, José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*, 1995 et Susana C. F. N. Gonçalves, *A Pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750). André Gonçalves e outros pintores de Lisboa no caminho da internacionalização*, mémoire de Maîtrise de la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne, 2002.

son grand désir de s’y rendre,¹⁸⁸ a pu connaître par l’enseignement de son voisin une bonne partie des modèles dont il s’est inspiré tout au long de sa carrière. De plus, cette amitié lui a probablement permis d’accroître le nombre de ses collaborations. Plusieurs auteurs suggèrent, en fait, que lui et Gonçalves aient travaillé ensemble,¹⁸⁹ mais il n’existe, à notre connaissance, aucune preuve de cette collaboration pourtant fort plausible et ce, d’autant plus que le maître, déjà âgé, a certainement fait appel à son ami pour l’exécution de commandes d’envergure notable. Ce qui est certain, c’est qu’Alexandrino a parfois été chargé de retoucher des œuvres de Gonçalves endommagées par les vicissitudes du temps.¹⁹⁰ En outre, nous savons qu’Alexandrino a peint son *Portrait*, «em idade avançada», tableau qui a intégré la collection des marquis de Borba.¹⁹¹

Alexandrino est pour la première fois mentionné dans les archives de la Confrérie de Saint-Luc, publiées en 1931,¹⁹² le 3 octobre 1788, date bien tardive puisqu’il avait déjà 58 ans. Il vivait alors sur la *Travessa Larga dos Cobertos*, dans le quartier de São José, et ne s’était toujours pas marié.¹⁹³ Nous ignorons la date exacte de son entrée au sein de l’association, mais en recourant à Cyrillo qui en raconte l’histoire, nous pouvons déterminer qu’il en faisait déjà partie au moment du séisme de 1755.¹⁹⁴ En fait, la mention tardive de l’artiste résulte probablement de la désorganisation dans laquelle la Confrérie s’est trouvée suite à cette date fatidique. En effet, Comme l’explique l’auteur des *Memórias*, l’église de *Nossa Senhora da Anunciada*, siège de l’association, fut entièrement détruite de sorte que le culte du saint Évangéliste fut temporairement interrompu. Les quelques biens sauvés du désastre furent répartis entre les confrères et les objets en argent ainsi que l’argent des droits d’entrée furent transmis

¹⁸⁸ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96.

¹⁸⁹ Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 189, França, *op.cit.*, 1973, p. 23, Calado, *op.cit.*, 1989, p. 23

¹⁹⁰ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 71.

¹⁹¹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 72. Localisation actuelle inconnue.

¹⁹² Garcez Teixeira, *op.cit.*, 1931.

¹⁹³ Garcez Teixeira, *op.cit.*, 1931, p. 114.

¹⁹⁴ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 26. Il faudrait, par ailleurs, poursuivre les recherches au sein même des archives de la Confrérie, conservées à la bibliothèque de l’Académie des beaux-arts de Lisbonne, afin d’obtenir la certitude qu’il n’existe pas d’autres documents ayant trait aux inscriptions des artistes. Malheureusement, cette bibliothèque est, depuis plusieurs années, fermée au public.

à plusieurs membres pour ensuite aboutir entre les mains d'Alexandrino.¹⁹⁵ Puis, en 1777, quelques peintres se réunirent afin de réorganiser la Confrérie et la statue de saint Luc fut alors placée dans l'église de *Santa Justa*. C'est à cette même époque que l'inspecteur des œuvres de la nouvelle basilique de *Nossa Senhora dos Mártires* offrit aux membres une des chapelles du temple réédifié. Alexandrino se déclara en faveur de l'offre, mais plusieurs réfutèrent la proposition et, déplore Cyrillo, les «esprits furent aliénés» et la Confrérie fut à nouveau désorganisée.¹⁹⁶ Ce n'est qu'en 1791 que l'association fut remise sur pieds dans l'église de *Santa Joana*. En réalité, la statue de l'Évangéliste y avait déjà été transférée, depuis *Santa Justa*, en 1789, mais le rétablissement officiel de la Confrérie eut lieu le 16 janvier 1791. Quant au contrat avec les religieuses, il ne fut signé que le 23 juillet 1793 chez le notaire Francisco Xavier de Sousa Henriques.¹⁹⁷ Alexandrino, comme d'autres, y paya ses droits d'entrée, de 2400 réis, le 30 janvier 1791. Cette seconde mention de l'artiste révèle deux changements depuis la note de 1788. D'abord, il habite maintenant la *Rua do Passadiço*, toujours dans la paroisse de São José, où il restera d'ailleurs jusqu'à son décès. Puis, il s'est marié à Teresa Rosa,¹⁹⁸ mais nous ignorons toujours la date exacte de la cérémonie.

La participation d'Alexandrino au rétablissement de la Confrérie s'est aussi traduite par une implication dans la redéfinition des statuts et de la mission de l'organisation. En effet, comme l'ancien contrat, rédigé en 1612, paraissait peu adapté à l'époque moderne, les peintres se réunirent le 16 octobre 1791¹⁹⁹ afin d'en écrire un nouveau. Le principal changement souhaité touchait aux objectifs de l'association ; outre sa mission de dévotion et de charité, la Confrérie devait dorénavant se responsabiliser devant les arts, devenir leur outil en voyant à leur essor et à leur mise en valeur de façon à ce qu'il soit possible de créer une «bonne et véritable» Académie. Le corps de directeurs de celle-ci aurait droit de vote conjointement à celui des jurés de la Confrérie.

¹⁹⁵ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 26.

¹⁹⁶ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 26-27.

¹⁹⁷ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 27.

¹⁹⁸ Garcez Teixeira, *op.cit.*, 1931, p. 131.

¹⁹⁹ Volkmar Machado laisse entendre qu'Alexandrino a occupé la fonction de juré en 1791, 1792 et 1793. Cf. Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 27. Cependant, dans les archives transcrites par Garcez Teixeira, *op.cit.*, 1931, p. 4, Volkmar Machado écrit : «(...) este anno de 1791 em que foi 3.^a vez eleito Juiz o Sr. P.^o Alexandrino de Carv.^o (...)», phrase qui porte à confusion puisqu'elle laisse croire qu'Alexandrino a également été juré en 1789 et 1790.

Aussi, s'étant tous entendus sur ces points, les peintres désignèrent Alexandrino, à l'unanimité, comme directeur général.²⁰⁰ Puis, au cours de l'assemblée générale suivante, tenue le 28 octobre 1792 chez Alexandrino,²⁰¹ celui-ci fut élu comme l'un des dix députés chargés d'élaborer le nouveau contrat de l'association. Cyrillo, également élu député, assura en plus la charge de secrétaire de la députation ainsi que de secrétaire du futur corps de directeurs. C'est d'ailleurs chez lui, sur la *Rua da Fé*, que se tenaient les réunions. Quant au nouveau contrat de la Confrérie, il fut terminé le 16 février 1794.²⁰²

Par ailleurs, l'auteur des *Memórias* rapporte qu'Alexandrino, José António Narciso (1731-1811) et Manuel da Costa (1755-1826) ont donné par écrit leurs recommandations concernant les changements qui devaient être apportés à la Confrérie,²⁰³ mais il ne les transcrit pas. Il omet même de préciser qu'il a, lui aussi, laissé son avis écrit. Aussi faut-il se reporter à Garcez Teixeira pour en connaître la teneur : l'auteur publie, toutefois, ce que Cyrillo rapporte de ces avis. Ainsi, en ce qui concerne la mission de la Confrérie, Alexandrino se positionne en faveur d'une institution fondée sur la charité et l'entraide. Il suggère que les membres viennent généreusement en aide aux confrères éprouvant des difficultés et, afin de trouver l'argent nécessaire à cette mission, il propose plusieurs points : d'abord, que tous les disciples qui ne sont pas fils de confrères, payent dorénavant 12 800 réis dont la moitié serviraient aux aumônes, puis que le directeur de tout travail de peinture impliquant six peintres (ou plus) donne chaque semaine une aumône. Ensuite, que ceux qui travaillent pour les œuvres royales ou qui peignent de nuit, donnent un dixième du salaire d'une soirée par semaine et, enfin, que de l'argent du coffre se déduisent 2 1/2 pour 100 aux peintres employés dans les commandes royales. À cela il ajoute qu'il faudrait également venir en aide aux veuves des confrères qui se trouveraient en difficulté financière, mais aussi à leurs fils en les aidant à se spécialiser dans un domaine et en leur proportionnant les habits (s'ils ne les possédaient déjà pas). Cette aide serait fournie de façon proportionnelle, selon les services rendus par les pères ou les maris à la Confrérie.

²⁰⁰ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 27-28.

²⁰¹ Garcez Teixeira, *op.cit.*, 1931, p. 9

²⁰² Garcez Teixeira, *op.cit.*, 1931, p. 10.

²⁰³ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 28.

En ce qui concerne les statuts de l'association, Alexandrino consacre un premier chapitre à la façon dont elle devrait être érigée et, comme le principal objet est le culte de saint Luc, il propose que soient nommés deux majordomes pour la chapelle. Les frais d'inscription seraient fixés à 2400 réis et chacun paierait ensuite, par année, 300 réis répartis en trois parts égales : une pour le culte du saint, une pour les suffrages et une pour les aumônes. Les Confrères admis devaient être des peintres de tous genres ; les sculpteurs, les architectes et les *fidalgos* pouvaient aussi être reçus en autant qu'ils sachent peindre, dessiner ou qu'ils soient amateurs d'art. Enfin, les confrères étaient tenus de refuser dans leurs travaux ceux qui n'appartenaient pas à la Confrérie afin d'éviter de nouveaux «intrus» ; ceux qui s'y trouvaient déjà seraient tolérés par compassion.

Le deuxième chapitre que rapporte Cyrillo faisait état de la création d'une académie nocturne pour les artistes, institution liée à la Confrérie, mais qui ne devait en aucun cas interférer avec celle-ci. Cependant, après avoir exposé ses points et avoir réfléchi sur la question, Alexandrino aurait annulé ce chapitre trouvant les conditions qu'il proposait trop lourdes pour les membres.²⁰⁴

Cependant, il ne s'est pas pour autant désintéressé de cette question et, bien que Cyrillo ne mentionne pas son nom lors de la première tentative d'établir une académie à Lisbonne – qui prendra le nom d'Académie du Nu –, en 1780, il semble clair qu'Alexandrino y ait participé. En effet, il s'opposa farouchement à l'idée d'accepter les dons offerts par les *fidalgos* pour venir en aide à l'académie qui éprouvait des difficultés financières.²⁰⁵ Il trouvait honteux pour les artistes de n'oser faire eux-mêmes cette dépense plutôt que d'incommoder les nobles de la cour – c'était aussi rendre privée une institution qui se voulait publique. À son avis, il fallait douze professeurs qui, chacun leur tour, seraient tenus de gérer les dépenses d'un mois. Son idée fut toutefois rejetée par la majorité et les souscriptions des nobles se poursuivirent donc. Mais, rapidement, une rumeur selon laquelle l'argent ainsi offert pourrait être utilisé par les administrateurs de l'Académie à d'autres fins, amena Cyrillo à refuser les dons et à tenter de soutenir l'établissement à ses dépens, en vain. Lors d'une seconde tentative, Alexandrino fut

²⁰⁴ Garcez Teixeira, *op.cit.*, 1931, p. 10-11.

²⁰⁵ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 20.

rappelé à participer, car le type d'organisation choisi correspondait en gros à ce qu'il avait proposé auparavant, mais il déclina l'offre par appréhension des mauvaises relations avec les opposants à ses idées. Aussi, ce n'est qu'en 1785, lorsque l'Académie du Nu fut rétablie par Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805), l'Intendant de la police,²⁰⁶ que celui-ci offrit un poste de directeur à Alexandrino.²⁰⁷ De plus, nous savons qu'il y a enseigné le dessin, car il existe une feuille, datée de décembre 1789,²⁰⁸ dont l'inscription témoigne d'une correction qu'il a apportée au dessin.

Tout en exerçant ses fonctions à l'Académie du Nu, Alexandrino possédait également son propre atelier. Nous ne savons pas exactement à quel moment il a commencé à recevoir des disciples, mais il était sans doute déjà bien établi au début des années 1780. C'est à Cyrillo que nous devons le nom de sept peintres ayant complété au moins une partie de leur apprentissage avec Alexandrino. Il nomme d'abord José António Parodi,²⁰⁹ beau-frère d'Alexandrino, Vasco José Vieira et un certain Theodoro, spécialisé en miniatures,²¹⁰ qui mourut très jeune. Puis, il mentionne Joaquim José de Sampaio (il écrit «S. Payo» selon l'ancienne forme), qui aurait souvent participé aux œuvres dirigées par son maître, mais qui se serait surtout orienté vers la restauration de tableaux. Son fils, José Inácio de Sampaio, fut également disciple d'Alexandrino, se spécialisant dans le genre de l'histoire et dans le portrait. Un autre peintre, un peu plus connu, Henrique José da Silva (1772-1834) fut admis à son «école» en 1790, après avoir étudié le dessin durant cinq ans, d'abord avec Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786), puis avec Eleutério Manuel de Barros (†1812). Cyrillo précise qu'il a travaillé pour les théâtres, qu'il a peint des plafonds et des murs à la fresque avec des figures et des ornements. Henrique José da Silva a aussi exécuté des tableaux pour les églises et pour les oratoires dans lesquels il imitait «l'agréable» style de son maître. Il aurait laissé

²⁰⁶ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 21-22.

²⁰⁷ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 23.

²⁰⁸ Bibliothèque Nationale de Lisbonne, inv.n° D.36A. Le dessin est mentionné (mais pas reproduit) dans Ayres de Carvalho, *Catálogo da coleção de Desenhos*, 1977, n°243, p. 39.

²⁰⁹ Serait-il de la même famille, que Peregrino Parodi ? Volkmar Machado dit que ce dernier a exécuté des portraits, une *Cène* pour l'église de *Santa Isabel* et qu'il fit appel à plusieurs peintres, tels que Roque Vicente, Joaquim Manuel da Rocha, Bruno José do Vale et Volkmar Machado lui-même, qui l'aidèrent en tant qu'assistants à répondre au grand nombre de commandes. Cf. Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 86.

²¹⁰ Ferrão, *op.cit.*, vol.III, c.1950, p. 333. L'auteur mentionne un Teodoro de Sousa Maldonado, né en 1759 à Porto et reconnu comme excellent miniaturiste. Serait-ce le même Teodoro, disciple d'Alexandrino?

quelques portraits, mais Cyrillo ne fournit pas plus de détail. Il s'est rendu à Rio de Janeiro en 1819²¹¹ où il est décédé en 1834. Il y a été appelé, depuis le Portugal, pour diriger l'Académie nationale des beaux-arts de Rio, poste qu'il a occupé de 1819 jusqu'à sa mort.²¹² Enfin, l'auteur des *Memórias* nomme Felisberto António Botelho,²¹³ un important disciple d'Alexandrino. Né à Lisbonne en 1760, Botelho a peint à l'huile, à la détrempe et à la fresque, laissant des œuvres pour les «Cabinets», les théâtres et les églises.²¹⁴ Il aura peut-être fait son apprentissage avec Alexandrino entre les années 1773 et 1780. Chose certaine, il connut un certain succès puisqu'en 1790, un tableau lui est commandé pour la chambre de l'infante Maria Anna (doc.3). Un dernier disciple, absent du texte de Cyrillo, mérite d'être mentionné. Né à Salvador de Bahia, au Brésil, José Teófilo de Jesus (1758-1847) se serait rendu à Lisbonne en 1794 où il aurait suivi les classes d'Alexandrino à l'Académie du Nu. Nous ne savons pas combien de temps il aura été son disciple, mais en 1802 il était rentré dans son pays natal.²¹⁵

Le cas de Joaquim José de Sampaio et de son fils José Inácio mérite que l'on y consacre quelques lignes. Bien qu'aux dires de Cyrillo Joaquim José ait souvent travaillé avec Alexandrino, nous n'avons encore jamais trouvé quelque mention que ce soit de cette collaboration ou même de son travail. Cependant, nous savons que les deux peintres étaient liés d'une forte amitié grâce au testament d'Alexandrino que nous avons découvert et que nous divulguons ici, en entier, pour la première fois (doc.4).²¹⁶ En effet, l'artiste laisse à son *Compadre* Sampaio 200 000 réis d'héritage, somme égale à celle qu'il laisse aux principaux membres de sa famille.²¹⁷ Puis, à la veille de son décès, Sampaio est présent à son chevet comme témoin de l'authenticité de son testament.²¹⁸ Quant à José Inácio, il est, comme son père, à peine connu. En fait, nous ne connaissons,

²¹¹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 97.

²¹² Texte de Paulo Victorino sur <http://www.pitoresco.com.br/laudelino/henri-silva.htm>

²¹³ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 97.

²¹⁴ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 110.

²¹⁵ Auteur anonyme, <http://www.itaucultural.org.br/>

[AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=2280](http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=2280).

²¹⁶ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.70r-71v. Nous remercions Odete de la *Torre do Tombo* qui a facilité notre recherche dans les archives.

²¹⁷ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.70r.

²¹⁸ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.71v. Il est alors identifié comme «Pintor figurista assistente aos Anjos».

jusqu'à maintenant, qu'une seule toile de son pinceau, une *Assomption de la Vierge* (fig.3) qui orne le maître-autel de la chapelle majeure de la cathédrale de Lisbonne et qui fut longtemps attribuée à Alexandrino.²¹⁹ La confusion est peut-être issue du fait qu'Alexandrino a effectivement peint l'originale, vers 1785, mais des infiltrations successives auxquelles la chapelle majeure était sujette, l'auraient rapidement détériorée.²²⁰ En réalité, la toile, signée par José Inácio et datée de 1825, est une copie de celle du maître, probablement conçue à partir du dessin préparatoire (fig.4)²²¹ sans toutefois y être absolument fidèle. Figueiredo, qui a procédé à l'étude de la chapelle, se trompe cependant sur un point : elle écrit que José Inácio est le petit-fils d'Alexandrino, erreur qui sera reprise par Batoréo et Serrão dans leur travail de l'année suivante.²²² Or, encore une fois, c'est le testament d'Alexandrino qui nous éclaire à ce sujet. En effet, le peintre y annonce d'emblée qu'il est veuf de Teresa Rosa de Jesus, sa femme, «de q.^m não tive filhos por ser quinquagenaria qd.º nos recebemos, sendo ja veuva de Joze Ambrozio».²²³

Bien qu'il n'ait pas été disciple d'Alexandrino, José António Narciso (1731-1811),²²⁴ son contemporain et proche collaborateur, mérite ici une mention particulière dans la mesure où ils ont tous deux régulièrement travaillé ensemble. Natif de Lisbonne, Narciso a, dès l'âge de dix ou onze ans, commencé une formation artistique impliquant le dessin d'architecture feinte, de perspective et d'ornement sous la direction de Simão Gomes dos Reis. Il a ensuite été affecté au noircissement de l'or, technique populaire dans les éléments décoratifs des embarcations du roi, tâche effectuée jusqu'en 1756 environ. C'est probablement vers cette époque que Narciso fut appelé à exécuter les œuvres de peinture pour les décors de théâtre créés par Inácio de Oliveira Bernardes (1699-1781), alors architecte décorateur du théâtre royal. Nous savons aussi que les

²¹⁹ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 441, Anonyme, *op. cit.*, vol.1, 1935, p. 886, *D. João VI e o seu tempo*, cat. expo., 1999, p. 357, Matos Sequeira et Nogueira de Brito, «Sé», *Guia de Portugal*, vol.1, 1988, p. 281, Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190.

²²⁰ Ana Paula Figueiredo, «A Capela mor da Sé de Lisboa», dans *8º Relatório do Progresso sobre o Programa de Estudos Integrados do Edifício da Sé de Lisboa*, 1999, p. 43-44. Nous remercions vivement le professeur Vítor Serrão de nous avoir donné accès à ce document inédit.

²²¹ M.N.A.A., inv.nº22 DES.

²²² Figueiredo, *op.cit.*, 1999, p. 43, Batoréo et Serrão, *op.cit.*, 2000, p. 77.

²²³ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.70r.

²²⁴ Au sujet de Narciso, voir Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 175-176 et Margarida Calado, «José António Narciso», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1989, p. 305.

décors éphémères créés par Bernardes pour les fêtes organisées au palais royal de Queluz, aux abords de Lisbonne, étaient souvent peints par Narciso. Cyrillo laisse également entendre que l'amitié qui unissait Narciso à l'architecte Manuel Caetano de Souza (1738-1802) lui aura valu plusieurs contrats dans les travaux de celui-ci.²²⁵ D'ailleurs, l'un de ces contrats concerne, encore une fois, le palais de Queluz. En effet, nous avons découvert une importante série de documents dans les archives nationales qui prouvent que José António Narciso fut le principal peintre de ce palais, entre 1787 et 1790.²²⁶ Les neuf documents en question concernent la peinture des plafonds de différentes salles, mais aussi celle des murs, des portes et des fenêtres ainsi que la dorure des éléments décoratifs tels que les moulures des murs ou des plafonds.²²⁷ Ceux-ci ont malheureusement été abîmés lors d'un incendie majeur en octobre 1934. Les plafonds actuels correspondent donc, en partie, à de nouvelles peintures exécutées au XX^e siècle dans l'esprit de celles du XVIII^e. Si nous insistons tant sur Narciso, c'est d'abord parce qu'il reviendra souvent au cours de notre étude. Ensuite, c'est aussi parce qu'il fut, de toute évidence, un artiste très important de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et, par conséquent, il mériterait à lui seul une monographie qui puisse faire la lumière sur son œuvre et sa vie.

L'une des dernières nouvelles d'Alexandrino nous amène à la période d'occupation de Lisbonne par l'armée française. Celle-ci fut désastreuse en plusieurs points. Au plan artistique, par exemple, elle conduisit, entre autres, à une baisse des commandes. Alexandrino lui-même l'explique dans son testament : «Declaro q. ha seis annos tinha feito nos eu digo feito outro Testam.¹⁰ no qual deixava maiores quantias mas depois q. os Francezes vierão faltarão me as obras varias molestias q. tenho tido vime obrigado a hir extinguindo varios Bens».²²⁸ De plus, les pillages orchestrés par les troupes amenèrent les membres de la Confrérie de Saint-Luc à se défaire de leurs biens.

²²⁵ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 175-176. La richesse de la notice que Cyrillo consacre à Narciso témoigne en soi de l'importance de cet artiste.

²²⁶ I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1787, cx.3145, 1788, cx.3150, 3151, 1789, cx. 3153, 3154, 3155, 1790, cx.3157, 3158 et 3159. Curieusement, dans son ouvrage sur le palais, Maria Inês Ferro mentionne Narciso et évoque «des documents de dépenses», mais elle n'associe par l'un aux autres ni ne fournit ses sources. Cf. Ferro, *Queluz. O Palácio e os jardins*, 1998, p. 28. Cf. Calado, *op.cit.*, 1989, p. 305 : l'auteure mentionne quelques peintures de Narciso au palais de Queluz, dont le plafond de la salle *do Despacho*.

²²⁷ Nous préparons actuellement un article sur les travaux de Narciso pour le palais royal de Queluz.

²²⁸ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.70v.

Aussi, Alexandrino, qui agissait également en tant que trésorier, était depuis le 26 décembre 1792, en possession du coffre contenant l'argent de l'association qu'il conserva jusqu'au 28 janvier 1808. La Confrérie était alors moribonde et, craignant que les Français ne réclament leurs pièces de valeur, les membres demandèrent à Alexandrino d'ouvrir le coffre afin d'en répartir le contenu entre eux. À partir de ce moment, l'association cessa d'exister.²²⁹

Selon Cyrillo, Alexandrino aurait peint jusqu'aux derniers jours de sa vie.²³⁰ Il mourut chez lui, rue du *Passadiço*, à l'âge de 80 ans. Son certificat de décès, que nous avons trouvé et que nous transcrivons ici (doc.5), indique qu'il est enterré dans l'église de São José, dans la paroisse homonyme, et qu'au moment de son décès il était déjà veuf de Teresa Rosa de Jesus.²³¹ C'est aussi grâce à ce document que nous avons pris connaissance de l'existence du testament de l'artiste.

Deux importants documents méritent ici une mention particulière. D'abord, le testament d'Alexandrino (doc.4), auquel nous avons déjà fait référence, contient plusieurs informations qui ont permis, entre autres, d'en savoir davantage sur ses proches, sur ses biens et sur sa fortune. Puis, son inventaire après décès,²³² dont nous ne transcrivons ici que les passages pertinents pour notre étude, révèle une mine d'informations inédites sur ses biens, sur leur fortune et vient, en quelque sorte, compléter son testament. Il n'y aura pas lieu, dans le cadre de ce travail, de faire une étude exhaustive de ces deux documents qui feront l'objet, prochainement, d'une publication.

²²⁹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 30. Garcez Texeira explique plus précisément qu'Alexandrino fit fondre une croix (en argent ?) avant que les Français ne la réclament et l'argent obtenu fût réparti entre les Confrères. Cf. Garcez Teixeira, *op.cit.*, 1931, p. 5.

²³⁰ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 98.

²³¹ I.A.N./T.T., *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia de S. José, Óbitos*. Livre 9, fol.92v. Volkmar Machado avait déjà publié la date de décès d'Alexandrino et son lieu de sépulture, précisant que celle-ci ne porte pas d'épithaphe, comme le voulait l'usage du pays. Cf. Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 98.

²³² I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico, Maço 5, Letra P, caixa 3245, Inventario dos bens que ficarão por falecimento de Pedro Alexandrino de Carvalho(...)*. Nous remercions vivement le professeur Miguel Faria et son assistante Cristina Dias qui ont découvert le document et ont eu la gentillesse de nous le signaler.

Le testament d'Alexandrino fut rédigé quelques jours avant sa mort (le 21 janvier 1810) et fut dicté par l'artiste à Miguel José de Cabedo,²³³ « (...) por não poder fazer tanto excesso de escripta».²³⁴ Nous ne savons pas exactement de quoi souffrait l'artiste, mais cette allusion à un problème de santé est corroborée, d'abord par une autre affirmation faite un peu plus tôt dans le même document où il parle de «varias molestias q. tenho tido», puis par une dette laissée au docteur Reys, médecin qui l'a assisté «na sua ultima doença».²³⁵ Ceci dit, Alexandrino s'enorgueillit d'avoir conçu son testament «não a ora da morte, não tendo delirio *tresvalio* (?), ou demencia, mas sim, com saude vigorosa, e em perfeito Juizo».²³⁶ Ce que confirmera d'ailleurs le notaire António Joaquim de Torres qui, à la veille même de son décès, est venu approuver le document :

(...) de 1810 aos 26 de Janeiro na Cid.^e de Lix.^a Passadisso de S.^{ta} Marta Freg.^a de S. Joze e Cazas de morada de Pedro Alexandrino de Carvalho aonde Eu Tabelião vim ahi se achava o mesmo prez.^{te} doente de cama, mas em seu juizo perfeito segundo o parecer de mim Tabelião, e das test.^{as} abaixo assignadas (...).²³⁷

Comme nous l'avons déjà signalé, le testament a permis de vérifier qu'il n'avait pas eu d'héritier direct, car sa femme était déjà âgée de plus de cinquante ans lorsqu'elle prit Alexandrino en secondes noces. Aussi laisse-t-il le plus gros de sa fortune à cinq personnes : à ses deux nièces, Ana Maria de Lara et Maria Camila, ainsi qu'à sa belle-fille, Mariana Bárbara, née du premier mariage de sa femme, il donne 200 000 réis, somme égale à celle que reçoit son collègue Sampaio.²³⁸ Ana Maria de Lara est, de plus, nommée son héritière universelle,²³⁹ c'est-à-dire qu'une fois les héritages distribués, ce qui restera lui reviendra. Cela dit, le plus grand bénéficiaire du testament est son filleul, Nicolau José, qui hérite de 400 000 réis. Alexandrino demande toutefois à ce que cette somme ne lui soit pas remise en main «por não ser sufficiente intelig.^{te} p.^a os poder

²³³ Le nom «Cabedo» constitue apparemment une ancienne forme de «Quevedo». Il apparaît sous la première forme au fol.71r, puis sous la deuxième au fol. 71v.

²³⁴ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.71r.

²³⁵ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, caixa 3245, fol.36r.

²³⁶ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.70v.

²³⁷ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.71r.

²³⁸ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.70r.

²³⁹ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.71r.

governar».²⁴⁰ Plus précise encore, une note dans son inventaire après décès indique que Nicolau José est dément.²⁴¹ Puis, parmi les membres de sa famille dont l'héritage est plus modeste se trouvent son frère Francisco Xavier, sa belle-sœur, Joana et ses neveux, le Père José Inácio, le Frère João Liborio, José Cyprianno, Joaquim Gerardo et le Capitaine Francisco Eleziario (?), ainsi que son beau-fils, João José Libomo. Enfin, grâce à l'inventaire après décès, nous apprenons qu'Alexandrino avait un autre frère, Felipe Anacleto de Carvalho, qui était, en fait, le mari de Dona Joana (Petronila do Prado). Celle-ci devait déjà être veuve depuis un certain temps, car le document atteste que Pedro Alexandrino soutenait sa belle-sœur et ses six enfants.²⁴²

Par ailleurs, Alexandrino y donne la liste des différentes confréries auxquelles il avait été associé. Trois d'entre-elles se trouvaient dans l'église paroissiale de São José où il fut enterré : celle du *Santíssimo Sacramento* et deux de la *Via Sacra*. Puis, il cotisait également pour celle du *Santíssimo Coração de Jesus*, du *Senhor Jesus da Salvação e Paz* et, enfin, pour celle du *Santíssimo Sacramento* de l'église de Nossa Senhora dos Mártires.²⁴³ Nous avons d'ailleurs trouvé un document, que nous divulguons ici, qui atteste qu'Alexandrino était déjà lié à cette confrérie vers 1789-1790. Le document n'est pas daté, mais il est conservé dans une boîte contenant diverses feuilles détachées datées de ces années (doc.6).²⁴⁴ D'abord cité comme majordome de la Confrérie, il entre ensuite dans la liste des membres qui ont payé un droit d'entrée, le sien étant de 6 400 réis en plus des 960 réis donnés pour les pauvres. Les liens d'Alexandrino aux institutions religieuses ne se limitaient pas, bien entendu, aux seules confréries. Son testament témoigne d'un don de 19 200 réis au Séminaire des Orphelins de la rue São Bento, à Lisbonne, dont le directeur, le Révérend Père António Luís de Carvalho, était, de surcroît, l'un de ses exécuteurs testamentaire.²⁴⁵ Ce séminaire, fondé

²⁴⁰ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol. 70v.

²⁴¹ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, caixa 3245, fol.31v.

²⁴² I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, caixa 3245, fol.2r.

²⁴³ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol. 70r.

²⁴⁴ Archives de la basilique de Nossa Senhora dos Mártires, *Documentos avulsos da Irmandade do Santíssimo Sacramento – séc. XVIII, 1789-1790*, «Irmãos q. tem feito seus...e Pagar suas Joyas, dedicadas p.^a o Ornam. de Damazes de Ouro que se determinou fazer». Les feuilles ne sont pas numérotées.

²⁴⁵ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol. 70v.

en 1778 par le Révérend Carvalho, un oratorien, accueillait des garçons orphelins auxquels on enseignait les offices mécaniques et les études littéraires.²⁴⁶

C'est d'ailleurs à ce même Carvalho et au second exécuteur testamentaire, Manuel Francisco Nogueira, un pâtissier, que revient la tâche de vendre la *quinta*²⁴⁷ d'Alexandrino, située à Póvoa de Santo Adrião, près de Lisbonne. Dans son testament, celui-ci demande qu'une annonce soit placée dans la *Gazeta de Lisboa* et que la *quinta* soit vendue avec tout son contenu à celui qui offrira le plus.²⁴⁸ Aussi, quelques jours après son décès, le 6 février 1810, une annonce paraît dans le quotidien²⁴⁹ en ces termes:

Quem quizer comprar uma quinta junto ao chafariz da *Povoa de Santo Adrião*, que foi de *Pedro Alexandrino*; e consta de casas nobres, pomar de espinho, e vinha : vá fallar com o seu testamenteiro, em Lisboa na rua de *S. Bento*, o Padre *Antonio Luiz*, que tem todos os poderes para a venda.²⁵⁰

La vente ne fut apparemment pas aisée, car dix mois plus tard, une nouvelle annonce apparaît dans le même journal. Conçue pratiquement dans les mêmes termes, elle diffère seulement en ce qu'elle renvoie à un autre responsable : António José de Macedo, le greffier du séminaire.²⁵¹ Une description minutieuse de la propriété, fournie dans l'inventaire après décès d'Alexandrino, permet de comprendre que la *quinta* avait beaucoup de valeur. Non seulement disposait-elle de plusieurs espaces, comme son terrain semble avoir été très grand. Il incluait un verger, des arbres fruitiers, une vigne, un potager ensemencé de fèves et de petits pois, ainsi qu'une cascade d'eau. Aussi, l'ensemble de la propriété fut évalué à 3,500 000 réis.²⁵² Surnommée la *quinta do pintor* en souvenir d'Alexandrino, elle fut acquise, en 1899, par le greffier du Dépôt Public, Francisco de Almeida Penha. L'attachement d'Alexandrino à la petite ville de Póvoa de

²⁴⁶ Caetano Beirão, *D. Maria I, 1777-1792*, 1944, p. 238.

²⁴⁷ Propriété de campagne qui implique normalement plusieurs édifices (ou maisons) ainsi que plusieurs hectares de terre consacrés au verger, au potager, à une aire de repos, etc. Cette propriété d'Alexandrino avait déjà été mentionnée par Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886. L'auteur y écrit que le peintre se dédiait à des travaux rustiques, mais il ne précise pas lesquels.

²⁴⁸ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol. 71r.

²⁴⁹ Bien que la publication de la *Gazeta* ait été parfois interrompue, le journal est tout de même considéré comme un quotidien.

²⁵⁰ *Gazeta de Lisboa*, n°32, «Terça feira 6 de Fevereiro de 1810 – Avisos».

²⁵¹ *Gazeta de Lisboa*, n°294, «Sábado 8 de Dezembro de 1810 – Avisos».

²⁵² I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, caixa 3245, fol.30r-31r.

Santo Adrião ne se limitait d'ailleurs pas à sa propriété. En effet, il y fit construire, à ses frais, une fontaine publique et fut appelé à décorer la chapelle majeure de l'église principale.²⁵³

Par ailleurs, c'est grâce à l'inventaire après décès d'Alexandrino que nous avons pris connaissance des quelques livres que possédait l'artiste (doc.7)²⁵⁴ ainsi que des œuvres qui se trouvaient encore dans son atelier (doc.8).²⁵⁵ Dans le premier cas, seuls sont identifiés deux livres d'Andrea Pozzo, sur la perspective, un cahier contenant des «Fables» d'Ovide et un livre d'estampes. Dans le cas de l'atelier, comme le prouve le document, c'est à Cyrillo qu'est revenue la tâche de dresser l'inventaire des œuvres et de les évaluer pour la vente.²⁵⁶ Ainsi, Alexandrino a laissé quarante-huit dessins de figures d'après nature (au crayon), vingt-cinq figures «estampadas» et plusieurs gravures «mêlées». Quant aux tableaux, Cyrillo en dénombre quarante-quatre, dont un *Portrait* d'Alexandrino (autoportrait?). Il fournit également la technique (à l'huile), les dimensions et il précise si les œuvres sont encadrées ou non. Du reste, ses descriptions sont plutôt laconiques.

Comme nous l'avons signalé plus haut, c'est à Ana Maria de Lara, nièce d'Alexandrino, que revint le titre d'héritière universelle. En cette qualité, elle hérita des meubles, mais aussi des tableaux et d'autres objets (des livres, des dessins et des gravures peut-être ?) que possédait son oncle. Aussi, au mois de septembre 1810, la jeune femme et son mari, José Maria de Lara, organisèrent une vente aux enchères dont l'annonce paru dans la *Gazeta de Lisboa* en ces termes :

No dia 24 do corrente mez de Setembro, pelas tres horas da tarde, se ha de proceder a leilão na Calçada de *Santa Anna*, n.º 90 em casa de *José Maria de Lara* para se arrematar a mobilia de *Pedro Alexandrino de Carvalho*, Pintor Figurista, em que entrão as suas Pinturas, e huma boa Camara-othica com Estampas grandes, muitas dellas illuminadas pelo mesmo Author ; e hum Crucifixo grande de marfim, que representa o Senhor em agonia.²⁵⁷

²⁵³ Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886.

²⁵⁴ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, caixa 3245, fol.31v-32v.

²⁵⁵ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, caixa 3245, fol.24v-29v.

²⁵⁶ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, caixa 3245, fol.15r.

²⁵⁷ *Gazeta de Lisboa*, nº220, «Quinta feira 13 de Setembro de 1810 – Avisos».

Le Crucifix auquel se réfère l'annonce faisait partie de l'héritage laissé par Alexandrino au mari de sa nièce, comme le prouve son testament : «Deicho a Joze Maria de Lara o meu Sancto Christo grande de marfim, e dois paineis q. elle quizer escolher».²⁵⁸ Puis, grâce à son inventaire après décès, nous avons pu identifier le sujet des deux tableaux légués : l'un illustre *Saint Sébastien* et l'autre, *Saint Pierre en prison*.²⁵⁹ Que sera-t-il advenu de ces tableaux et des autres qui faisaient partie de l'inventaire? Nous n'avons trouvé, jusqu'à maintenant, qu'une seule référence au sort des peintures d'Alexandrino. En effet, Júlio de Castilho écrit avoir lu une annonce, dans la *Gazeta de Lisboa* de janvier 1814, où seize tableaux d'Apôtres peints par l'artiste étaient en vente au n°5 (1^{er} étage) de la *Calçada de S. Pedro de Alcantara*. L'auteur ignore, naturellement, où se trouvent aujourd'hui ces tableaux.²⁶⁰ Peut-être correspondent-ils à seize des dix-sept tableaux inventoriés par Cyrillo qui représentent les compagnons de Jésus : un premier groupe comprend dix tableaux, dont six encadrés et quatre non encadrés ; un second inclut sept toiles sans encadrement où sont peintes des «têtes d'Apôtres».²⁶¹ Il reste que la vente aux enchères organisée par les Lara a contribué à la dispersion des tableaux d'Alexandrino et, par le fait même, elle a rendu leur localisation extrêmement difficile.

Par ailleurs, l'annonce de la *Gazeta* nous apprend qu'Alexandrino possédait une «caméra optique» qui fonctionnait apparemment avec des gravures, dont certaines avaient été coloriées par l'artiste lui-même. Curieusement, ces objets ne sont pas mentionnés dans son inventaire après décès. Nous ne savons pas exactement quel était l'usage d'une telle caméra. Servait-elle à son travail, pour faciliter le transfert du dessin sur une toile de grande dimension, ou était-ce simplement un objet de divertissement, tel un projecteur d'images? Nous n'avons pu, jusqu'à maintenant, trouver de plus amples renseignements à ce sujet. Aussi, faudra-t-il compter sur de futures recherches pour mieux connaître l'emploi des caméras optiques dans le Portugal du XVIII^e siècle.

²⁵⁸ I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol. 70v.

²⁵⁹ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx.3245, fol.25r-25v.

²⁶⁰ Júlio de Castilho, *Lisboa Antiga. O Bairro Alto*, vol.III, 1956, p. 331. La note 1 de la même page renvoie à l'annonce du journal : *Gazeta de Lisboa*, n°19, «22 de Janeiro de 1814».

²⁶¹ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx.3245, fol.25v et fol.28v.

Nous avons déjà évoqué le manuscrit d'Alexandrino intitulé *Relação dos Pintores e Escultores que florecêrão no seculo de 1700, de que ha obras publicas*, dont la localisation actuelle est inconnue. Ce «catalogue» d'artistes du XVIII^e siècle, mentionné d'abord par Cyrillo, fut commandé par José Cornide y Saavedra (1734-1803), membre de la *Real Academia de la História* de Madrid (depuis 1764), par Narciso de Heredia (1775-1847) et par Manuel Carrillo.²⁶² Ces deux derniers auraient séjourné au Portugal à la fin du XVIII^e siècle, mandatés par la cour d'Espagne, dans le but de recueillir des «mémoires» d'artistes et de dresser une liste des œuvres d'art importantes. En réalité, nous n'avons rien trouvé, pour l'instant, qui puisse confirmer ces informations. En revanche, nous savons que Saavedra a séjourné une première fois au Portugal en 1775 et qu'il y est retourné en 1798, à la demande de l'*Academia*.²⁶³ Nous savons aussi que le manuscrit d'Alexandrino s'est trouvé entre les mains de Cyrillo puisque celui-ci admet s'en être servi pour rédiger ses *Memórias*, mais aura-t-il jamais franchi la frontière luso-espagnole ? Nos recherches n'ont mené, jusqu'à maintenant, à aucun résultat. Aussi, il nous reste à espérer que le manuscrit ne soit pas complètement perdu, car sa découverte permettrait peut-être d'en savoir davantage sur les idées d'Alexandrino concernant l'art de son époque, mais aussi sur sa culture personnelle, voire même, sur sa personnalité.

Enfin, des écrits de Cyrillo (surtout) et des documents que nous avons évoqués – tout particulièrement le testament – il est possible de dégager quelques traits de personnalité d'Alexandrino. Nous ne pouvons, bien entendu, déterminer avec certitude son caractère, mais il semble possible de voir en l'artiste un homme affable, juste, qui évitait les conflits,²⁶⁴ qui se préoccupait du sort des autres et, plus particulièrement, de celui de ses proches. Il apparaît également, et peut-être surtout, comme une personne très humble, préoccupée par la satisfaction des autres plutôt que par son enrichissement personnel ; Cyrillo le dit clairement : «Ainda que conhecesse o grande crédito que tinha,

²⁶² Arruda, *op.cit.*, 1996, p. 903.

²⁶³ Luis López Pombo, <http://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.1196.php>

²⁶⁴ Rappelons ici l'épisode de l'Académie du Nu où Alexandrino, invité à y participer, a refusé par crainte de causer des conflits avec les opposants à ses idées. Cf. Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 22.

fazia todos os esforços para agradar, hindo a tectos, e a toda a parte aonde achava que fazer, e não rejeitava cousa alguma por barata que fosse (...).²⁶⁵

Par ailleurs, Cyrillo, répondant à des accusations de mauvaise foi portées contre l'Académie du Nu, écrit :

*Dizem que buscamos hum meio para absorvermos todas as obras ? He uma invenção insipida que não tem nem verdade nem graça : quem quizer ver acreditadas as mentiras deve dizelas de modo que tenham ao menos a apparencia de verdades. Sem fallar dos mais, como poderia o Sr. P.^o Alexandrino conceber semelhante projecto, elle que nunca aceitou alguma das muitas e grandes obras que se lhe tem offerecido, a excepção dos paineis ? Se elle as quizesse fazer precisaria armar ciladas ? Nenhuma lhe poderia ser mais propicia que o seu merecimento e a justiça que todo o mundo lhe faz : E não as querendo para si havia de comprometer a sua honra e mancomunar-se para as procurar a outros, fazendo-se parcial no crime sem participar dos interesses ?*²⁶⁶

L'auteur montre, par cette réponse, qu'Alexandrino était un homme intègre ou, selon l'idée de l'époque, un homme d'honneur. Rien, dans les textes que nous avons jusqu'à maintenant consultés, ne réfère à quelque défaut que ce soit de l'artiste et tous laissent plutôt croire qu'il était apprécié de la grande majorité.

3- L'Art de Pedro Alexandrino

Le premier commentaire au sujet de l'art d'Alexandrino est celui de Taborda qui note, d'emblée, la promptitude et le talent de l'artiste révélés par son énorme production. Puis, évoquant le fait que l'artiste ne soit pas allé en Italie, il écrit :

*(...) se houvera tido a fortuna de ir á Italia, e visto os melhores Authores os teria não só igualado, mas talvez excedido, poisque de um talento tão superior, tudo era de esperar. Todavia não obstante carecer destes socorros, soube abrir um caminho largo, formando uma maneira facil e toda sua. (...) O seu pincel he livre, as côres vivas, e teve natural propensão para pintar com singular belleza os meninos, que dão tanta graça ás suas composições, e que na verdade encantão ; (...).*²⁶⁷

²⁶⁵ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96.

²⁶⁶ Volkmar Machado, cité dans Garcez Teixeira, *op.cit.*, 1931, p. 30. C'est nous qui soulignons.

²⁶⁷ Taborda, *op.cit.*, 1815, p. 240-241.

Un talent au-dessus de la moyenne, une manière facile et bien propre, un pinceau libre, des couleurs vives et une tendance naturelle à peindre avec beauté les enfants, voilà qui décrit bien, dans son ensemble, la peinture d'Alexandrino. Cyrillo, pour sa part, attribue les progrès du peintre à son talent naturel et au contact d'André Gonçalves. Parlant de sa facilité d'exécution, il le décrit comme un touche-à-tout : «pintou com admiravel facilidade a oleo, a tempera, a fresco ; em grande, e em pequeno, por estampas, pelo natural, e de prática. (...) Pintou com igual graça a tempera, pannos de ornar casas, e estatuetas, e quadros nos Theatros».²⁶⁸ Selon lui, le talent d'Alexandrino fut, pour un certain temps, jugé limité à la peinture décorative d'objets de galanterie. Il explique que les commanditaires lui préféreraient alors, pour l'exécution de tableaux ou de décorations monumentales, des artistes tels que Bruno José do Valle (?-1780), Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) ou Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781)²⁶⁹ dont la réputation était déjà établie. Plus sévère à l'égard de son temps, Taborda affirme que si le talent d'Alexandrino avait été mieux apprécié, il aurait fait meilleure fortune.²⁷⁰ Ce n'est qu'en 1778 que la situation fut renversée grâce au tableau le *Sauveur du Monde* (fig.5) qu'Alexandrino peignit pour la cathédrale de Lisbonne, tableau qui lui a assuré une grande popularité et qui marque l'essor de sa carrière.²⁷¹

L'art d'Alexandrino n'a pas suscité que des commentaires positifs. Parmi ses contemporains, Cyrillo, en 1823, notait déjà une faille dans la qualité de son travail. Racontant l'avoir vu, un jour, commencer la peinture d'un plafond d'église par la tête d'un séraphin et la terminer d'un seul trait sans avoir besoin de revenir sur le dessin pour le corriger, l'auteur explique que ce geste exceptionnel était la cause du faible coloris de ses œuvres dont la peinture s'évanouissait rapidement.²⁷² En fait, la rapidité d'exécution

²⁶⁸ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96. L'auteur ne précise pas quel genre de statue. Aussi, nous présumons qu'il s'agisse de la peinture de bois polychromé.

²⁶⁹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96.

²⁷⁰ Taborda, *op.cit.*, 1815, p. 241.

²⁷¹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96. Jusqu'en 1957, le tableau se trouvait à la cathédrale de Lisbonne (cf. Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190). Puis, il a longtemps été considéré perdu. En fait, il s'est longtemps trouvé à la cathédrale de Santarém et bénéficie actuellement d'une campagne de restauration. On peut toutefois en admirer un *modello* exposé au Museu Nacional de Arte Antiga à Lisbonne (inv. n°1816).

²⁷² Volkmar Machado se réfère ici à la peinture de plafond et il semble que cette critique ne s'applique pas aux tableaux.

d'Alexandrino fut à la fois une grande qualité et un grand défaut qui lui valut l'épithète de *fa presto*. Qualité parce qu'en travaillant rapidement il était en mesure de répondre aux maintes demandes tout en assurant une qualité qui satisfaisait les commanditaires. Défaut, car forcé de produire rapidement, Alexandrino employait systématiquement les mêmes schémas convenus et avait souvent recours à ses disciples pour l'exécution, laissant ainsi un œuvre de qualité inégale. En cela, d'ailleurs, il s'inscrit dans la tradition de Bento Coelho (1620-1708), artiste qui peignait très rapidement, ce qui l'obligeait parfois à négliger le dessin et l'*inventio* de ses compositions.²⁷³

Par ailleurs, l'art d'Alexandrino a souvent été associé à celui d'André Gonçalves. En effet, en dépit de leur manière pourtant bien individuelle, non seulement les types de composition et les formes employées se ressemblent, mais aussi et surtout, leur palette de couleur est à tel point semblable que leurs toiles ont souvent été confondues. Pamplona, par exemple, attribuée à Alexandrino les tableaux de l'église du *Senhor das Barrocas* à Aveiro,²⁷⁴ alors qu'ils sont, en réalité, du pinceau de Gonçalves. Cette confusion entre les deux peintres est encore fréquente et ce, même dans les études les plus récentes. À titre d'exemple, mentionnons un *Couronnement de la Vierge*,²⁷⁵ conservé au Convento de Cristo à Tomar, ainsi qu'une *Annonciation* (fig.6), conservée au Musée d'Aveiro. Dans le premier cas, la toile est attribuée à Gonçalves alors qu'elle est clairement du pinceau d'Alexandrino. Un dessin préparatoire (fig.7)²⁷⁶ appartenant au corpus de l'artiste vient d'ailleurs corroborer l'attribution. Dans le deuxième cas, le tableau est donné à Alexandrino alors qu'il a été peint par Gonçalves.²⁷⁷

²⁷³ Sobral, «Bento Coelho», dans *Do sentido das imagens*, 1996, p. 60.

²⁷⁴ Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190-191. Cette église était fermée au public tout au long de notre séjour au Portugal pour subir de profondes restaurations. Aussi, nous remercions M. Christo Homem, du Musée régional d'Aveiro, qui nous a permis de voir des photos de ces œuvres.

²⁷⁵ Nous n'avons malheureusement pas obtenu l'autorisation pour photographier cette œuvre.

²⁷⁶ M.N.A.A., inv. n°12. L'absence de la figure de la Vierge dans le dessin comme dans le tableau indique qu'une statue devait occuper l'autel devant l'œuvre peinte. Nous ignorons, par ailleurs, les conditions de la commande pour cette œuvre que nous n'avons pas pu photographier.

²⁷⁷ Cf. Susana C. F. N. Gonçalves, *A Pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750). André Gonçalves e outros pintores de Lisboa no caminho da internacionalização*, Mémoire de Maîtrise de la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne, 2002. L'exemplaire du Mémoire que nous avons consulté correspond à la version présentée au jury avant les corrections. La version finale conservée à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne n'est pas encore disponible. Par conséquent, nous ne possédons pas la pagination exacte du document.

En fait, le rôle déterminant de Gonçalves dans la formation d'Alexandrino se situe peut-être à un autre niveau. Selon une hypothèse récente, une partie de sa collection de dessins aurait été formée par des esquisses que Vieira Lusitano (1699-1783), installé à Rome durant plusieurs années, lui aurait envoyées. Cette idée s'appuie sur un écrit de Vieira lui-même où il affirme que Gonçalves avait réuni en deux volumes, un grand et un petit, les dessins qu'il lui faisait parvenir. L'album de petit format contient des feuilles correspondant à des ébauches de l'artiste qui témoignent de son processus créatif ; quant à l'album de grand format, il n'est pas décrit.²⁷⁸ En réalité, ces deux albums ont apparemment été réunis en un seul correspondant au numéro d'inventaire 2354 du Musée National d'Art Ancien de Lisbonne. L'album 2354 est effectivement composé, d'une part, d'ébauches de peintures de Vieira Lusitano et, d'autre part, de copies réalisées par l'artiste d'après de «grands maîtres italiens».²⁷⁹ On y trouve, par exemple, une copie d'une *Notre-Dame du Rosaire* (fig.8) de Maratta (église de Santa Maria in Monte Santo, Rome) qui a servi, en partie, à l'exécution d'une toile pour le maître-autel de l'église de São Sebastião, à Setúbal (fig.9).²⁸⁰ Aussi, il est probable que plusieurs feuilles aient été conçues d'après des tableaux de Benedetto Lutti (1666-1724) et de Francesco Trevisani (1656-1746), desquels Vieira a été le disciple,²⁸¹ mais aussi d'après des maîtres classiques comme Raphaël et Annibal Carrache. Nous savons d'ailleurs que l'artiste portugais a étudié (et donc probablement copié) les peintures de Carracci dans la *Galleria* du palais Farnese.²⁸² Or, cette tradition classique suivie par Vieira²⁸³ et adoptée au Portugal dans la première moitié du XVIII^e siècle, persiste encore dans le dernier quart du siècle. Ainsi, il est possible de croire qu'Alexandrino se soit familiarisé, par l'entremise de Gonçalves, avec des œuvres clés de la tradition classique, mais aussi de celle, plus récente, du baroque tardif.

²⁷⁸ Luisa Arruda, *Vieira Lusitano, 1699-1783, O Desenho*, 2000, p. 36. L'auteure cite l'autobiographie de l'artiste.

²⁷⁹ Nous remercions Regina Peixeiro, du Cabinet des dessins et des estampes du M.N.A.A., qui nous a fourni des précisions à ce sujet. Une étude plus poussée de cet album serait nécessaire pour déterminer avec plus d'exactitude quels maîtres Vieira a copiés.

²⁸⁰ Nous tenons à remercier Giuseppina Raggi qui a signalé à notre attention la correspondance du tableau de Setúbal avec le dessin de Vieira Lusitano.

²⁸¹ Arruda, *op.cit.*, 2000, p. 55.

²⁸² Arruda, *op.cit.*, 2000, p. 56.

²⁸³ Arruda, *op.cit.*, 2000, p. 56.

Dans un autre ordre d'idées, Luisa Arruda est d'avis que la peinture de Gonçalves n'a pas grandement influencé celle d'Alexandrino qui se serait davantage inspiré du baroque tardif italien et du colorisme de Rubens.²⁸⁴ De fait, les œuvres de Gonçalves sont empreintes d'un plus grand classicisme que celles de son émule ; comme le décrit si bien Saldanha, il est, d'abord et avant tout,

um pintor que toma como paradigma da perfeição o modelo clássico dentro da discussão barroca em torno dessa experiência, como Sachi, Bellori, Poussin, Maratta ou qualquer outro pintor tardo-barroco classicista, no tratamento das formas, no colorido e luminosidade suave onde impera o racionalismo.²⁸⁵

Tout en s'inscrivant dans cette vaste tradition baroque, Alexandrino, comme l'a bien observé Arruda, a développé une facture plus apparentée au colorisme de Rubens ou, plus près dans le temps, de Bento Coelho (1620-1708) qu'à celle de Gonçalves dont les lignes classiques sont bien définies. En cela, et parce qu'il a également subi l'influence du rococo, nous pouvons peut-être avancer qu'Alexandrino s'est montré plus perméable aux leçons des *maratteschi* qu'à celles de Maratta lui-même. Comme l'explique Anthony M. Clark, les *maratteschi* formaient le groupe élargi des disciples de Maratta, au premier rang du milieu artistique romain depuis 1680 et ce, jusqu'à la fin des années 1720. Dans les dernières décennies de Maratta, la production originale du groupe est tranquillement et prudemment passée du baroque tardif, tel qu'enseigné par le maître, aux premières manifestations du rococo.²⁸⁶ Précisant la définition des *maratteschi*, Clark écrit :

Maratti miniaturized and domesticated is the type and contribution of the true Maratteschi, and their *difference* from the master, (...), has been lost sight of in modern criticism. The key to the difference is the gradual Rococo adaptation of the High Baroque which moved by various steps in Rome to a culmination on its own terms in the 1720s, and then a faltering and verging on obsolescence on the 1730s. The early Rococo is basically important to the generation just before Masucci and someone someday will point out that it is such Maratteschi as Procaccini

²⁸⁴ Arruda, *op.cit.*, vol.5, 1996, p. 903.

²⁸⁵ Nuno Saldanha, *A Pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena*, 1989, p. 11. Sep. du *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, 3^e série, n°90, 1984-1988.

²⁸⁶ Anthony Morris Clark, *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*, 1981, p. 92.

and Chiari who represent more clearly than Trevisani and Luti the characteristic Roman approach to the Rococo.²⁸⁷

À cela s'ajoute également le fait qu'au moment où Alexandrino parfait sa formation, il existe au Portugal plusieurs tableaux d'artistes étrangers que les apprentis peuvent étudier. En effet, d'une part, certaines de ces toiles sont l'œuvre de peintres venus s'installer à Lisbonne, comme ce fut le cas de Giulio Cesare Temine (act. Gênes, 1669-Lisbonne, 1734) (fig.10) ou de Pierre-Antoine Quillard (1701-1733) (fig.11). D'autre part, et c'est le cas de la majorité, ces peintures furent commandées par le roi João V à des artistes italiens pour décorer les palais de la cour (Mafra surtout, mais aussi le Paço Ducal de Vila Viçosa) et les églises royales (notamment la Patriarcale de Lisbonne, détruite en 1755, São Vicente de Fora, à Lisbonne et la cathédrale d'Évora). Parmi les peintres sollicités les plus connus, Sebastiano Conca (1680-1764), Agostino Masucci (1691-1758), Pietro Bianchi (1694-1740) et Corrado Giaquinto (1703-1756) sont peut-être ceux qui ont exercé une plus forte influence sur la peinture portugaise de l'époque.²⁸⁸ Sans être un suiveur direct de Carlo Maratta (1625-1713), Conca peut néanmoins être inscrit dans sa tradition.²⁸⁹ À son sujet, Clark écrit : «Conca was celebrated for his effortless fertility of invention and his ease in composing, especially in such natural and informal scenes».²⁹⁰ Masucci, pour sa part, a d'abord étudié avec Procaccini, puis avec Maratta dont il fut le dernier disciple et aussi le plus jeune.²⁹¹ Comme Conca, dont il était le rival, il a atteint la célébrité au début des années 1730, devenant alors le principal peintre de la tradition officielle et le principal continuateur de Maratta à la suite du décès de Giuseppe Chiari, en 1727.²⁹² C'est précisément à cette époque que Conca et Masucci ont été appelés à travailler pour le Portugal. Du premier, il existe une *Immaculée Conception* conservée à Mafra (fig.12). Quant à Masucci, élu

²⁸⁷ Clark, *op.cit.*, 1981, p. 93.

²⁸⁸ Pour une liste exhaustive des artistes étrangers à Lisbonne ou ayant travaillé pour le Portugal, voir l'excellent catalogue *Joanni V Magnifico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750*, sous la direction de Nuno Saldanha, 1994.

²⁸⁹ Clark, *op.cit.*, 1981, p. 2.

²⁹⁰ Clark, *op.cit.*, 1981, p. 6.

²⁹¹ Clark, *op.cit.*, 1981, p. 98.

²⁹² Clark, *op.cit.*, 1981, p. 91.

peintre favori de João V,²⁹³ il a laissé plusieurs œuvres en territoire portugais (Mafra (fig.13), Vila Viçosa, Évora et Lisbonne) qui témoignent des oscillations de son style :

Masucci had fluctuated until 1740 between the various degrees of the Rococo adaptation of the High Baroque and the degrees of the new classicism. Works from the 1720s and 1730s are more open and florid, or more pretty and more delightfully handled (...). The style characteristic of the reign of Benedict XIV eliminated from fashion the trivial strain in the Rococo, resurrected something of the grandeur of the High Baroque, continued the authority of classicism while mitigating its austerity in the richness of a strong mid-century style.²⁹⁴

Un autre peintre de la lignée de Maratta, Pietro Bianchi (1694-1740), fut l'un des peintres romains les plus doués du XVIII^e siècle. Formé dans l'atelier de Giovanni Battista Gaulli (1639-1709), il poursuivit son apprentissage avec Benedetto Lutti ; il en fut le meilleur disciple et resta auprès de lui jusqu'à son décès en 1724.²⁹⁵ C'est probablement vers cette époque qu'une toile inachevée de Lutti, illustrant *L'Archange Gabriel avec saint Sébastien, saint Roch et saint Eusèbe*, et terminée par Bianchi fut achetée pour le roi João V. Celui-ci, satisfait de l'œuvre, commanda alors, vers la fin des années 1720, un *Christ en colère contre le Monde* (fig.14).²⁹⁶

Contrairement aux artistes précédents, Corrado Giaquinto (1703-1756) n'est pas Romain. Né à Molfetta, il s'établit à Naples de 1721 à 1723. Suite à un séjour de vingt mois dans sa ville natale, il revient à Naples en 1724 et ne se rendra à Rome qu'en 1727. Trois ans plus tard, il est appelé à travailler pour le roi du Portugal qui lui commande une *Crucifixion avec la Vierge, sainte Madeleine et saint Jean* (fig.15) destinée à la Basilique de Mafra.²⁹⁷ Le mouvement néo-baroque auquel ces peintres appartiennent, souvent confondu avec le style des *maratteschi*, est apparu au moment où les disciples

²⁹³ Pier Paolo Quieto, «Agostino Masucci (Roma, 1692-1758)», dans *Joanni V Magnifico*, 1994, p. 351.

²⁹⁴ Clark, *op.cit.*, 1981, p. 97.

²⁹⁵ Clark, *op.cit.*, 1981, p. 48-49. Il est fort possible qu'il ait alors été en contact avec Vieira Lusitano.

²⁹⁶ Clark, *op.cit.*, 1981, p. 51. Voir aussi Olivier Michele, «Pietro Bianchi (Roma, 1694-1740)», dans *Joanni V Magnifico*, 1994, p. 372.

²⁹⁷ Claudio Strinati, «Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703-Nápoles, 1756)», dans *Joanni V Magnifico*, 1994, p. 383.

de Maratta disparaissaient. Pour Clark, il s'agit de l'un des préludes de transition vers le style néo-classique.²⁹⁸

Dans ce contexte d'influences multiples, la tentative d'apposer une étiquette stricte à l'art d'Alexandrino nous paraît peu satisfaisante. Certes, de façon générale, son œuvre correspond davantage à ce qui est communément désigné comme baroque tardif. Mais, nous venons de le voir, au sein de cette catégorie il existe des variantes. Comme nous le verrons au cours des prochains chapitres, Alexandrino a puisé dans un vaste bagage de sources picturales, évitant soigneusement de copier de façon servile les gravures qu'il a étudiées. Aussi, l'usage judicieux qu'il en a fait rend pratiquement impossible leur identification, mais il permet, en revanche, un renouvellement de l'esprit (tridentin) et de la forme (le baroque tardif) dont ces œuvres sont issues.

4. Œuvre

4.1. Premières collaborations et travaux mineurs²⁹⁹

Nous ne connaissons pas encore la date des premières œuvres d'Alexandrino, ni n'avons pu déterminer quelles sont-elles. Cependant, dans sa notice sur l'église de Santo Estêvão, à Lisbonne, Gonzaga Pereira fournit deux renseignements intéressants.³⁰⁰ D'une part, lorsqu'il évoque les peintures de ce temple, il écrit qu'elles sont considérées comme les premières œuvres d'Alexandrino, ce avec quoi il est en désaccord, avec raison. En effet, c'est à Berardo P. Pegado qu'est due la décoration picturale de l'église, aujourd'hui réduite à deux toiles seulement.³⁰¹ Ce qui porte à confusion, c'est que Gonzaga Pereira renvoie à Cyrillo comme si celui-ci avait écrit que les premières toiles d'Alexandrino étaient celles de ce temple. Or, l'auteur des *Memórias* écrit, pourtant, que Pegado «sem ser bom Pintor, gosava d'huma certa reputação, em virtude da qual fez os

²⁹⁸ Clark, *op.cit.*, 1981, p. 52.

²⁹⁹ La désignation «travaux mineurs» ne constitue pas ici un jugement de valeur. Nous reprenons simplement un terme employé au XVIII^e siècle pour nommer tout travail de peinture autre que l'exécution de tableaux d'autel ou de plafonds, considéré à l'époque comme le type de peinture le plus prestigieux.

³⁰⁰ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 399-401.

³⁰¹ Serrão, «Berardo...», *op.cit.*, 1994, p. 165. Les deux toiles illustrent *Le Martyre de saint Sébastien et Santa Bárbara*.

paineis de santo Estêvão d'Alfama (...)).³⁰² D'autre part, Gonzaga Pereira croit plutôt que les premières toiles d'Alexandrino sont celles de l'église du Santíssimo Nome de Jesus, située devant le temple d'Odivelas, quartier qui, à l'époque, se trouvait en banlieue de Lisbonne.³⁰³ Toutefois, Cyrillo contredit cette information ; dans sa notice sur Felisberto António Botelho, disciple d'Alexandrino, il précise que «são também produções do seu engenho os (...) do Santissimo Nome de Jesus, que se venerão na Freguezia de Odivellas».³⁰⁴ Ainsi, Gonzaga Pereira a sans doute confondu la main du disciple avec celle du maître.

C'est probablement par le biais de Pegado et de Gonçalves qu'Alexandrino a obtenu ses premiers contrats de travail. Pour les connaître, du moins en partie, il faut parcourir d'un bout à l'autre les notices biographiques rédigées par Cyrillo. Ainsi, dans celle de Diogo Magina nous apprenons qu'Alexandrino a peint de «jolies petites figures» dans plusieurs tableaux de Pedro de Alcântara (act. 1747-1763), peintre originaire de l'Algarve et spécialiste du paysage. L'auteur des *Memórias* précise que les tableaux en question appartenaient à Alberto de Azevedo, le médecin de l'Hôtel de Ville,³⁰⁵ mais nous ne connaissons pas, pour le moment, le destin de ces œuvres.

Puis, une collaboration plus importante, mentionnée dans la notice sur Bruno José do Vale (†c.1780), eut lieu vers 1762, lorsqu'Alexandrino fut appelé à aider Pegado dans la décoration du plafond de l'escalier de la Fonderie militaire,³⁰⁶ à Lisbonne. Cyrillo explique que jusqu'à cette date, Alexandrino était en compétition avec Bruno José do Vale, car celui-ci, bénéficiant d'un plus grand prestige, fut chargé de peindre le tableau central du plafond alors que Pegado et son ancien disciple peignirent les *Quatre Parties du Monde* (fig.16-19) sur les quatre côtés du plafond.³⁰⁷

³⁰² Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96 et Serrão, «Berardo...», *op.cit.*, 1994, p. 165. Celui-ci n'indique cependant pas à quelle page de Volkmar Machado il trouve cette citation.

³⁰³ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 401.

³⁰⁴ Volkmar Machado, *op.cit.*, p. 110.

³⁰⁵ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 172.

³⁰⁶ Cet édifice est aujourd'hui le Musée Militaire de Lisbonne. Il faisait partie des diverses installations constituant l'Arsenal Royal Militaire du Portugal et était connu sous le nom de «Fundição de Baixo». Voir José-Augusto França, *Museu Militar. Pintura e Escultura*, 1996, p. 10, Manuel Rio-Carvalho, «Edifício do Museu Militar», *Monumentos e Edifícios Notáveis*, vol.V, T.I, 1973, p. 76.

³⁰⁷ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 98, Rio-Carvalho, *op.cit.*, vol.V, T.I, 1973, p. 77, Quirino da Fonseca, «Museu de Artilharia», *Guia de Portugal*, vol.1, 1988, p. 312, Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886, Luís Reis Santos, «Mais uma obra de Pedro Alexandrino de Carvalho no Pôrto», dans *Estudos de*

Ensuite, dans la notice consacrée à Roque Vicente nous apprenons qu'Alexandrino fut appelé à collaborer avec lui en 1764. Élève de Joaquim Manoel da Rocha (†1786), auquel il était d'ailleurs intimement lié (il fut le parrain de son deuxième enfant, Joaquim Francisco da Rocha (1760-?)),³⁰⁸ Roque Vicente fut admis à la Confrérie de Saint-Luc en 1753.³⁰⁹ Comme son maître, il jouissait d'un certain prestige ; Cyrillo écrit, à propos de deux toiles qu'il a vues, qu'elles ont de belles couleurs et que son coup de pinceau est suave. Les trois tableaux les mieux connus de Vicente sont ceux qu'il a exécutés pour l'église de Santa Isabel, à Lisbonne. Ils représentent la *Sainte Famille*, l'*Éducation de la Vierge* (fig.20) et l'*Apparition de la Vierge et de l'Enfant à saint Antoine* (fig.21). Au sujet des deux derniers, Cyrillo précise : «ha humas figuras de Pedro Alexandrino, que tambem se distinguem».³¹⁰ (Les *putti* du ciel dans le premier et les deux du devant dans le second?).

Par ailleurs, c'est, croyons-nous, au cours de ces mêmes années qu'Alexandrino a commencé à exécuter différents types de travaux mineurs. Cyrillo évoque ces travaux d'un seul trait : «pintou com igual graça a tempera, pannos de ormar casas, e estatuas, e quadros nos Theatros».³¹¹ L'auteur avait déjà fait allusion à sa participation aux décors de théâtre dans la notice sur António Joaquim Padrão (c.1731-1771?).³¹² Parlant d'un disciple de celui-ci, Cyrillo écrit : «José Caetano Syriaco pintou no seu principio ornatos, paisagens, e quadraturas nos Theatros Régios ; tempos em que Pedro Alexandrino pintava alli as figuras; (...)».³¹³ Qu'est-il advenu de ces «figures» peintes

Pintura Antiga, 1943, p. 63. Cf. aussi França, *op.cit.*, 1996, p. 16; il écrit que Valle est l'auteur «possible» du plafond de l'escalier. À la p. 17, il affirme qu'Alexandrino aura peint «certaines» peintures du plafond du «péristyle». Ce terme pose, de toute évidence un problème d'interprétation puisque tant en français qu'en portugais, il désigne les colonnades entourant les cours intérieures des temples et, par extension, celles qui ornent la façade des temples. Or, le plafond dont il est question se trouve au-dessus d'une cage d'escalier dépourvue de colonnes.

³⁰⁸ Júlio de Jesus, *Joaquim Manuel da Rocha e Joaquim Leonardo da Rocha*, 1932, p. 9.

³⁰⁹ Contrat de la Confrérie de Saint-Luc, fol.68v, cité dans Jesus, *op.cit.*, 1932, p. 9, note 2.

³¹⁰ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 90. Cf. aussi Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.12, 1956, p. 16 et idem, *Peregrinações*, vol.3, Livre 11, p. 65. L'auteur ne mentionne que l'intervention d'Alexandrino dans le *Saint Antoine*. Voir également Morale y Marín, *op.cit.*, vol.30, 1986, p. 393 : l'auteur se trompe de date (1746). Enfin, Raczynski, *op.cit.*, 1846, p. 293: il donne le *Saint Antoine* à Alexandrino, mais son texte est incohérent puisqu'il cite tout de suite après Joaquim Manuel da Rocha.

³¹¹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96.

³¹² Les dates de Padrão sont divulguées dans Nuno Saldanha, *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*, 1995, p. 238.

³¹³ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 92.

par l'artiste dans les théâtres de la cour ? Ont-elles été recouvertes par d'autres, suivant le changement de goût et la mode ? S'agissait-il uniquement de peintures de plafond ou de décors éphémères, conçus pour des représentations ponctuelles ?

Dans un autre ordre d'idées, la peinture de panneaux décoratifs pour les carrosses semble avoir été l'une des principales activités d'Alexandrino. En effet, Cyrillo dit : «Fez muitos paineis em carruagens ricas, com Genios, Deoses, e Deosas da Fabula, verdadeiramente encantadores».³¹⁴ L'auteur ajoute, un peu plus loin, que l'un de ces carrosses fut envoyé en cadeau au «roi» du Maroc, information que reprend Calado en précisant qu'il lui fut offert en 1810.³¹⁵ Deux autres carrosses, conservés au Musée national des *Coches* de Lisbonne, possèdent des panneaux peints qui sont, par tradition, attribués à Pedro Alexandrino. Le premier,³¹⁶ celui de la princesse Maria Francisca Benedita (1746-1823), sœur de la future reine Marie I^{ère}, est daté de 1775-1777³¹⁷ et aurait servi à son mariage, en 1777, avec le prince José (1761-1788), son neveu.³¹⁸ En réalité, nous ignorons sur quelles bases se fonde l'attribution à Pedro Alexandrino des neuf panneaux illustrant des scènes mythologiques tirées des *Métamorphoses* d'Ovide. L'association de l'artiste à ces œuvres tient peut-être à une légère parenté de style que l'on peut voir, par exemple, dans le panneau illustrant *Jason et la Toison d'Or* (fig.22), où le visage du jeune homme présente une rondeur et possède de grands yeux tels qu'on les retrouve dans sa peinture. Ces traits sont, pourtant, plutôt communs dans la peinture baroque et même rococo. Aussi, en 1909 déjà, Botto s'interrogeait : «Pertencerão os

³¹⁴ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96.

³¹⁵ Calado, *op.cit.*, 1989, p. 24. Nous n'avons pu, hélas, retracer ce carrosse et nous ne connaissons pas les sources qui permettent à l'auteur d'avancer cette date. Cf. aussi Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190, Pereira, *op.cit.*, vol.III, 1995, p. 145. Ces auteurs mentionnent également le carrosse, mais pas de date.

³¹⁶ M.N.C., inv. n° V0023. Pour l'attribution à Alexandrino, voir : Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886, Luciano Freire, «Museu dos Coches», *Guia de Portugal*, vol.1, 1991, p. 395, Silvana Bessone, «Les transports de la monarchie. Le musée national des Carrosses à Lisbonne», *Le Portugal. Monuments historiques*, n°194, nov. 1994, p. 75, Elsa Garrett Pinho, *Fiche technique*, 1996, p. 2 et *Museu dos Coches. Guia*, 2002, p. 26, n°21.

³¹⁷ Elsa Garrett Pinho, *Fiche technique*, 1996, p. 2.

³¹⁸ J. M. Pereira Botto, *Promptuario Analytico dos carros nobres nobres da Casa Real Portuguesa e das carruagens de gala*, T.I, 1909, p. 173. L'auteur écrit : «O fundo allegorico de toda a pinturesca fabulização deste coche, o seu typo singularmente architectural e varios outros considerandos de boa critica levam-nos a classificá-lo como offerta (...) para o enlace matrimonial de sua Filha, a Senhora Infanta Dona Maria Francisca Benedita com o Senhor Dom José (...)». Depuis, la plupart des auteurs reprennent cette idée : Freire, «Museu dos Coches», *op.cit.*, vol.1, 1991, p. 395 (l'auteur indique, erronément, inv. n°33), Bessone, *op.cit.*, n°194, nov. 1994, p. 74, Garrett Pinho, *op.cit.*, 1996, p. 4 et *Museu dos Coches. Guia*, 2002, p. 26, n°21.

paineis a este ultimo [Pedro Alexandrino], tão facil quão fecundo mestre, a principio tambem estilista de seges (...) ou serão do seu successor na ornamentação dos carros nobres (...), o architecto-pintor Jeronimo de Barros Ferreira (...) ?».³¹⁹ Faute de documents qui prouveraient avec certitude la participation de l'un ou de l'autre, l'auteur ajoute qu'il lui semble plus probable que les peintures ont été réalisées par Barros Ferreira (1750-1803). Celui-ci était d'ailleurs considéré comme le successeur d'Alexandrino dans la peinture de carrosses royaux, prenant en charge ce type de travail lorsque ce dernier s'occupait de commandes plus importantes.³²⁰ Plus récemment, un autre auteur, João Castel-Branco Pereira, a soulevé la question de la datation des décorations : «Terá sido feito para servir num casamento discreto e apressado à beira da morte do rei, ou será mais compatível com o gosto da corte no momento do casamento de D. Maria, então princesa do Brasil, com seu tio D. Pedro (1760) ?».³²¹ Pour sa part, Silvana Bessone remarque que «les peintures de la caisse, [sont] dans la manière de Boucher (...)».³²² De fait, le «goût» de la cour à cette époque penche pour la France, mais elle n'exclut pas non plus l'Italie ou même l'Allemagne. Ce qui retient son attention, c'est plus précisément le rococo, qui se retrouve dans l'ornementation, mais aussi dans le choix des modèles de peintures. Dans le cas présent, l'influence française s'est traduite par la copie, presque intégrales, de deux tableaux français. En effet, le panneau inférieur avant, illustrant *Le Triomphe de Galathée* (fig.23), suit le modèle fournit par Antoyne Coypel (1661-1722) et gravé par celui-ci en collaboration avec Charles Simonneau (fig.24). Puis, l'épisode de *Pan et Syrinx* (fig.25), représenté sur la portière du carrosse, est une copie d'un tableau de Nicolas Bertin (1668-1736) conservé au Louvre (fig.26). Par ailleurs, l'influence italienne est également présente. En effet, le panneau de *Vénus et Adonis* (fig.27) correspond curieusement à un dessin de Vieira Lusitano (fig.28),³²³ sans doute exécuté lors de son second séjour à Rome (1721-1728), d'après une œuvre italienne dont nous n'avons pas encore retrouvée la trace. Puis, la

³¹⁹ Botto, *op.cit.*, T.I, 1909, p. 174.

³²⁰ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 102, Ferrão, *op.cit.*, c.1950, p. 333.

³²¹ João Castel-Branco Pereira, *Viaturas de aparato em Portugal. Coches, Berlindas, Carruagens*, 1987, p. 31.

³²² Bessone, *op.cit.*, n°194, novembre 1994, p. 75.

³²³ Bowdoin College Museum of Art, inv. n°1811.37. Cf. Arruda, *op.cit.*, 2000, p. 86-87.

peinture d'abord identifiée comme *Hippodamé et le centaure*,³²⁴ mais qui illustre en fait *Déjanire enlevée par le centaure Nessus* (fig.29) constitue une copie d'un tableau du même sujet de Guido Reni (1575-1642) peint en 1621 et conservé au Louvre (fig.30). Aussi, à moins qu'Alexandrino n'ait copié les gravures de façon à faire fi de son propre style, ce qui nous paraît peu probable, l'attribution des panneaux du carrosse de Maria Francisca Benedita à son pinceau ne nous semble pas crédible.

Quant au second carrosse, il appartenait à la reine Maria I^{ère}.³²⁵ Daté de 1780-1790, il aurait été utilisé, pour la première fois, lors de la consécration de la Basilique du Sacré Cœur de Jésus, à Lisbonne, en 1789.³²⁶ Certains auteurs remettent toutefois en question sa date d'exécution évoquant les similitudes décoratives de ses panneaux avec ceux des voitures du roi João V (inv. n°12) et du roi José I^{er} (inv. n°22), ce qui porterait sa construction aux années 1730.³²⁷ L'association de cette berline à la basilique tient sans doute au fait que sur l'un des panneaux se trouvent une *Allégorie de la Libéralité* accompagnée de l'*Architecture* et de la *Sculpture* (fig.31). L'*Architecture* est représentée par une femme tenant une planche sur laquelle le plan d'un édifice correspond au deuxième projet de la Basilique. Quant à la *Sculpture*, elle est illustrée par une femme tenant un maillet et un médaillon ovale sur lequel se trouve le portrait du pape Pie VI, pontife qui a autorisé le culte du Sacré Cœur de Jésus.³²⁸ Au-delà de ces considérations, et même en admettant que la berline de la reine ait été décorée pour les cérémonies officielles de 1789, nous ne pouvons nous rallier à Botto, selon lequel :

A paternidade do trabalho pictorico desta berlinda costuma, por bem ajustada tradição, ser attribuida ao nome glorioso de Pedro

³²⁴ Botto, *op.cit.*, T.I, 1909, p. 172.

³²⁵ M.N.C., inv. n°V0039. Pour l'attribution à Alexandrino voir : Botto, *op.cit.*, T.I, 1909, p. 56 et 59, Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 191, Calado, *op.cit.*, 1989, p. 23, Freire, *op.cit.*, 1991, p. 395 (l'auteur indique, erronément, inv. n° 34), Pereira, *op.cit.*, vol.III, 1995, p. 145, Arruda, *op.cit.*, vol.5, 1996, p. 903 et *Museu Nacional dos Coches. Guia*, 2002, p. 21, n°9. Voir aussi Bessone, *op.cit.*, n°194, novembre 1994, p. 75 : l'auteure écrit que la berline fut commandée par la reine Maria I^{ère} en 1790. Il est à noter que Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190-191, ne mentionne que le carrosse de la reine Maria I^{ère}. Pour sa part, l'auteur anonyme de la *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* ne parle que du carrosse de Maria Francisca Benedita. Cf. anonyme, *op.cit.*, vol.I, 1935, p. 886.

³²⁶ Étonnamment, les textes que nous avons consultés indiquent tous que la Basilique fut consacrée en 1790. Cf. Botto, *op.cit.*, T.I, 1909, p. 58, Garrett Pinho, *Fiche Technique*, 1996, p. 5, Calado, *op.cit.*, 1989, p. 23, Arruda, *op.cit.*, vol.5, 1996, p. 903, *Museu Nacional dos Coches. Guia*, 2002, p. 21, n°9.

³²⁷ Garrett Pinho, *op.cit.*, 1996, p. 8. L'auteure renvoie de façon imprécise à Pereira, 1987 et à Bessone, 1993.

³²⁸ Cf. Botto, *op.cit.*, T.I, 1909, p. 55.

Alexandrino de Carvalho (...). E bem se coaduna, na verdade, a linha esthetica dos seus apainelados repletos de graça e fantasia com o estilo sempre trasbordando de encanto nas frescas, risonhas e bem fundidas tintas, com que este luminar se havia já definido na vasta tela do *Salvator Mundi*.³²⁹

En effet, force est de constater que, contrairement à ce qu'affirme l'auteur, les figures qui ornent les panneaux de la voiture sont, d'un point de vue stylistique, bien éloignées de ce que peint Pedro Alexandrino.

Un dernier type de travail mineur, dont Cyrillo ne parle pas dans la notice sur Alexandrino, relève d'une tradition fort populaire au Portugal : les crèches. Ces œuvres, habituellement réalisées en argile pouvaient atteindre d'assez grandes dimensions. Elles étaient munies de plusieurs personnages et de groupes de figures de dix à quarante-cinq centimètres de hauteur, qui constituaient de véritables tableaux de mœurs. Un des artistes les plus réputés pour ce type de travail fut Joaquim Machado de Castro (1731-1822) qui exécuta la célèbre Crèche de la Basilique du Sacré Cœur de Jésus, à Lisbonne, où l'on dénombre près de 500 figures.³³⁰ Normalement, les ensembles étaient renfermés dans des «camarim, maquina» ou dans des armoires conçues à cet effet, décorées ou non.³³¹

Les crèches portugaises sont, à la base, des représentations de la Nativité ; comme le décrivait si bien Raphael Bluteau en 1720, elles sont des

representaçoes das circunstancias do Nascimento de Christo Senhor nosso com figuras vivas, ou ao vivo, em casas particulares, ou nas igrejas. (...) Presepios tambem, ou presepes se chamão humas lapas com o Menino Jesus, acompanhado dos Anjos, Pastores &c. ou humas representações, que a devota industria de alguns curiosos expoem aos olhos dos espectadores com as causas, motivos, e circunstancias do dito Nascimento, com varias figuras, apparencias, perspectivas, dialogos, harmonias, e alegres entretenimentos (...).³³²

³²⁹ Botto, *op.cit.*, T.I, 1909, p. 59.

³³⁰ França, *Une ville des Lumières : la Lisbonne de Pombal*, 1988, p. 248.

³³¹ Sérgio Guimarães Andrade, «Presépios», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, 1989, p. 384.

³³² Raphael Bluteau, *Vocabulário portuguez e latino*, T.VI, 1720, p. 719-720, cité dans Alexandre Pais, *Presépios. O passado presente*, cat. de l'exposition, Edificio Central do Município, 28 nov. 2006-31 jan. 2007, p. 6, note 1, divulgué sur le site <http://presepios.cm-lisboa.pt>

En réalité, les groupes de figures dépassent de loin la simple représentation de la naissance du Christ. Il existe, dans les crèches, plusieurs scènes religieuses (*Nativité, Adoration des Mages*) accompagnées de scènes champêtres et du quotidien propres à la culture portugaise.³³³ Les destinataires de ces œuvres sont les maisons religieuses de prestige (Madre de Deus, Estrela), la famille royale (qui vers 1783 en possédait trois), les principaux membres de la cour (comme le marquis de Borba), les nobles, (comme les comtes de Porto Corvo et de Sobral) ainsi que les particuliers (tel José Joaquim de Castro).³³⁴

Trois documents que nous avons trouvés dans les archives de la *Casa Real* font état des travaux concernant une grande crèche commandée par la reine Maria I^{ère} pour le couvent de Belém en 1777. Le premier constitue un résumé général des dépenses : il indique que les travaux furent entrepris le 16 septembre 1777 et laisse entendre qu'ils prirent fin en février 1778. La somme totale dépensée s'élève à 1 251 105 de réis (doc.9).³³⁵ Le second document consiste, en fait, en la mention d'un paiement de 36 000 réis à Pedro Alexandrino sans, toutefois, que son travail ne soit décrit (doc.10).³³⁶ Aussi, c'est grâce au troisième document que nous savons maintenant que l'artiste fut appelé à embellir de quelques figures la «boîte» qui renfermait la *Crèche*. En effet, dans une note adressée à João António Pinto da Silva et datée du 6 janvier 1778, Jacome Azzolini (†1791), le responsable de l'exécution des travaux, précise qu'Alexandrino a peint deux grands anges «du naturel», deux autres petits, deux sybilles sur les deux panneaux au-dessus des portes et dix-huit séraphins, travail qui lui a valu un paiement de 36 000 réis (doc.11).³³⁷ Au verso de ce document se trouvent les reçus d'Alexandrino et du sculpteur Joaquim Bernardes, datés du 7 janvier 1778, qui attestent de l'acquittement du montant. La Crèche du couvent de Belém n'a pas laissée de trace et, si elle existe toujours, nous n'avons pas pu, jusqu'à maintenant, la localiser.

³³³ Andrade, «Presépios», *op.cit.*, 1989, p. 381-382.

³³⁴ Andrade, «Presépios», *op.cit.*, 1989, p. 383.

³³⁵ I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1777, cx. 3105, «Despeza da Obra do Prezepio do Convento de belem...», fol.1r. Le coût apparemment élevé de cette Crèche n'est pas anormal ; d'abord, les pièces coûtaient cher et, par conséquent, un ensemble de grandes dimensions pouvaient facilement atteindre ce chiffre. Cf. Andrade, «Presépios», *op.cit.*, 1989, p. 384.

³³⁶ I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1777, cx. 3105, «Relação da Despeza do Prezepio do Convento de Belem...», fol.2v.

³³⁷ I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1778, cx. 3107, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas diversas – Janeiro a Junho*, «Documentos de despesa do Thezoureiro – Janeiro 1778», doc. 26.

Près de vingt ans plus tard, soit en 1805, Alexandrino est à nouveau impliqué dans la construction d'une crèche commandée par José Joaquim de Castro, un grand collectionneur d'objets d'art du début XIX^e siècle,³³⁸ auquel on donne également le titre de capitaliste.³³⁹ La crèche, à laquelle Joaquim Machado de Castro (1731-1822) et Joaquim José de Barros (1762-1820) ont participé, appartenait, au moins jusqu'en 1929, à Francisco d'Almeida dont le palais se trouvait au *Largo do Barão de Quintela*,³⁴⁰ à Lisbonne. Elle est aujourd'hui conservée au Musée National d'Art Ancien de Lisbonne.³⁴¹ Selon Alexandre Pais, spécialiste des crèches de terre cuite portugaises, c'est le dernier «grande conjunto erudito português e que encerra a tradição dos sumptuosos presépios barrocos nacionais (...)».³⁴² Communément appelé «dos marqueses de Belas»,³⁴³ cette crèche doit son nom à l'hypothèse selon laquelle les marquis de Belas, le couple le plus «requintado» de l'époque, y seraient portraiturés.³⁴⁴ Ici, le rôle d'Alexandrino fut toutefois singulier ; il n'eut apparemment pas à décorer la crèche, mais vendit plusieurs figures qui, une fois restaurées par Joaquim José de Barros, y furent insérées. En effet, le reçu de l'artiste, trouvé par Affonso Dornellas dans les archives de José Joaquim de Castro, indique qu'il a gagné 260 000 réis³⁴⁵ «das figuras de hum Percepio que Revendi».³⁴⁶ Une précision vaut ici la peine d'être amenée. L'inclusion de pièces déjà conçues constituerait une rupture avec la tradition portugaise et un geste propre au XIX^e siècle ; dans son *Mémoire de Maîtrise*, Pais écrit :

A venda de imagens avulsas de presépios desmontados deverá ter sido prática corrente. (...) Parece-nos, portanto, que os núcleos criados no século XIX enfermam de uma metodologia eclética, que

³³⁸ Affonso de Dornellas, «Presépios notáveis», *Elucidário nobiliarchico: revista de história da arte*, vol.II, 1929, p. 149. Nous remercions Cristina Dias qui a eu l'amabilité de nous signaler cet article.

³³⁹ Andrade, «Presépios», *op.cit.*, 1989, p. 383.

³⁴⁰ Dornellas, *op.cit.*, vol.II, 1929, p. 152-153.

³⁴¹ M.N.A.A., inv.n°642 ESC.

³⁴² Alexandre Pais, <http://preseprios.cm-lisboa.pt/index.php?id=1453>

³⁴³ Andrade, «Presépios», *op.cit.*, 1989, p. 383. Cf aussi, Alexandre Pais, *Presépios portuguesas monumentais do século XVIII em terracota*, vol.I, *Mémoire de Maîtrise*, Université de Lisbonne, 1998, p. 221.

³⁴⁴ Pais, <http://preseprios.cm-lisboa.pt/index.php?id=1453> et Pais, *op.cit.*, 1998, p. 225.

³⁴⁵ Et non 33 600 réis comme l'indique Pais, *op.cit.*, 1998, p. 223, montant qui a plutôt été payé à Joaquim José de Barros pour la restauration des figures achetées à Pedro Alexandrino. Cf. Dornellas, *op.cit.*, vol.II, 1929, p. 155.

³⁴⁶ Dornellas, *op.cit.*, vol.II, 1929, p. 155.

consistia em reunir peças de diferentes autorias, sem que tal defina o trabalho de uma mesma oficina.³⁴⁷

Plus récemment, le même auteur précisait : «a composição do conjunto [de Belas] rompe com a tradição dos presépios, para os quais eram especificamente manufacturadas todas as figuras, tendo sido integradas nele peças de origem diversas, algumas inclusivamente compradas avulso e provenientes de outras Natividades».³⁴⁸

Rien ne permet de déterminer avec certitude combien de personnages (et quels sont-ils) ont été acquis des mains d'Alexandrino, mais Dornellas cherche néanmoins à les identifier en écartant ceux dont l'attribution à Machado de Castro ou à Barros est certaine:

Calculo que essas figuras sejam todas ou quasi todas as que aparecem isoladas por varios pontos e que ainda são bastantes, por exemplo: Ao lado do grupo dos romeiros que despertam por um anjo lhes indicar a estrella do Oriente, grupo que fica no ultimo plano do lado esquerdo do observador, ha umas poucas de figuras; (...) enfim ha figuras que não aparecendo discriminadas nas contas e não sendo das artisticas mãos de Machado de Castro ou de Joaquim José de Barros, são naturalmente as adquiridas a Pedro Alexandrino.³⁴⁹

Par ailleurs, hormis son implication dans la revente de figures de terre cuite, il semble que Pedro Alexandrino ait participé à cette crèche en fournissant deux dessins qui auraient servi de modèles à l'exécution de certains personnages. D'abord, un premier dessin conservé au musée de Lisbonne (fig.32)³⁵⁰ – l'un des rares signés P.^o Alexandrino – correspond presque entièrement au groupe central de la *Nativité* (fig.33).³⁵¹ En effet, l'ange agenouillé au sol (fig.34), devant, celui qui se trouve à gauche, les bras repliés vers la poitrine, ainsi que saint Joseph sont fidèles aux modèles fournis par le dessin. En fait, comme l'explique Alexandre Pais, la différence la plus évidente entre la feuille et l'œuvre sculptée se trouve dans la pose de la Vierge ; dans la première, Marie adore l'Enfant qui repose dans la mangeoire, tandis que dans la seconde, elle le tient dans ses

³⁴⁷ Pais, *op.cit.*, 1998, p. 224.

³⁴⁸ Pais, <http://presepios.cm-lisboa.pt/index.php?id=1453>.

³⁴⁹ Dornellas, *op.cit.*, vol.II, 1929, p. 158.

³⁵⁰ M.N.A.A., inv. n°2710.

³⁵¹ Pais, *op.cit.*, 1998, p. 224.

bras.³⁵² L'auteur ajoute que l'ange aux bras élevés, à droite dans le dessin, correspond plutôt à la joueuse de *pandeireta* (fig.35), au-devant de la crèche ; il se peut aussi, croyons-nous, qu'il corresponde à l'ange de droite, derrière la Vierge, et que sa posture ait simplement été modifiée comme le fut celle de Marie. Puis, un second dessin d'Alexandrino a également servi de modèle pour quelques figures sculptées. Conservé au musée de Lisbonne, le dessin est désigné sous le nom de *Groupe champêtre* (fig.36).³⁵³ On y voit deux musiciens (un adulte et un enfant) et, à droite, apparemment sans lien avec les figures principales, un berger agenouillé en adoration. Celui-ci possède son correspondant exact dans la Crèche de Castro (fig.37). Quant aux deux autres personnages, on les retrouve aussi, avec à peine quelques différences : d'abord, les bras du gamin au tambour sont plus ouverts dans la sculpture (fig.38) ; puis, l'instrument du musicien adulte semble avoir été légèrement modifié dans la sculpture (fig.39). Du reste, sa pose et les plis de son manteau sont les mêmes.

4.2. L'Art éphémère

Destiné à célébrer publiquement tous les événements notables de la société, l'art éphémère se définit par son usage bref et, conséquemment, par la précarité des moyens employés à sa réalisation. Par art éphémère, on entend des constructions statiques, tels les arcs, les tribunes, les appareils funèbres et les mises en scène de feu d'artifice, caractérisées par la prédominance d'un langage architectonique, mais aussi les objets mobiles, comme les chars et les bateaux allégoriques qui recouraient davantage à la sculpture et qui servaient aux processions religieuses, aux taurades et aux fêtes.³⁵⁴ Bien que considéré comme un «art mineur»,³⁵⁵ nous avons choisi de le présenter séparément, car il appartient, à notre avis, à une catégorie distincte.

³⁵² Pais, *op.cit.*, 1998, p. 224.

³⁵³ M.N.A.A., inv. n°39. Nous devons signaler que Andrade, «Presépios», *op. cit.*, 1989, p. 386 écrit qu'Alexandrino a conçu deux dessins «de groupes et figures» qui auraient été modelées par Barros Laborão pour cette Crèche, mais il n'indique ni de quels dessins il s'agit ni leur lieu de conservation. Cf. aussi Pais, *op.cit.*, 1998, p. 224.

³⁵⁴ João Castel-Branco Pereira, «Arte Efêmera», *Dicionário de arte barroca em Portugal*, 1989, p. 48.

³⁵⁵ Au XVIII^e siècle, au Portugal, l'art éphémère faisait partie des arts dits «mineurs», distinction établie par rapport au «grand art», soit la peinture d'histoire (tableaux d'autels, plafonds, etc.).

Le premier travail documenté d'Alexandrino fut commandé pour la cérémonie d'acclamation de Maria I^{ère} qui eut lieu le 13 mai 1777.³⁵⁶ Sous les ordres du nouveau roi, Pedro III, l'architecte de la *Casa Real*, Mateus Vicente de Oliveira (1706-1786), devait gérer les dépenses reliées à la mise en place d'une «Véranda» sur le *Terreiro do Paço* (la Place Royale), actuellement connu sous le nom de *Praça do Comércio*. Les vérandas d'acclamation consistaient en «théâtres» conçus pour le spectacle de cet acte fondamental de la royauté portugaise sanctionnant l'autorité du nouveau souverain.³⁵⁷ Capable d'accueillir les principaux membres de la cour et conçue spécifiquement pour la cérémonie, la «Véranda» était donc condamnée à être ensuite démontée. D'une longueur d'environ cent mètres et d'une largeur de dix mètres sur onze de haut, la véranda était composée de vingt-huit colonnes qui rythmaient le corps central, une galerie monumentale légèrement proéminente, et les deux ailes latérales.³⁵⁸ Au centre, la tribune était surmontée par la *Renommée* et l'ensemble formaient, selon l'auteur, une des architectures éphémères les plus extraordinaires du baroque portugais.³⁵⁹ Simão Francisco Pardal fut l'homme chargé de distribuer les tâches aux ouvriers spécialisés et Pedro Alexandrino fut choisi pour décorer les installations. Les archives de la *Casa Real* conservent un précieux document où l'artiste décrit les quarante-sept médaillons qu'il a exécutés pour la cérémonie (doc.13).³⁶⁰ Le programme décoratif, visant à glorifier la souveraine, était composé de vingt-trois médaillons dorés représentant des héros et des héroïnes, de dix-neuf médaillons peints en couleurs et ornés de figures allusives à la majesté, accompagnées de deux autres médaillons où des génies arboraient les insignes royales. Suivant la description des lieux mentionnée par Castel-Branco Pereira, nous pouvons déduire que les médaillons peints par Alexandrino étaient destinés, entre autres, aux espaces entre chaque colonnes. Un autre peintre, João Berardi, fut chargé de restaurer neuf panneaux posés sur le plafond de la véranda qui illustraient des qualités

³⁵⁶ Francisco da Fonseca Benevides, *Rainhas de Portugal. Estudo Histórico*, T.II, 1879, p. 182.

³⁵⁷ Pereira, «Arte Efémera», *op.cit.*, 1989, p. 48. Pour une plus ample discussion sur le lien entre l'art éphémère et les cérémonies d'acclamation au Portugal voir, du même auteur, «Os teatros para a Aclamação Real», dans *Arte Efémera em Portugal*, coord. de João Castel-Branco Pereira, 2000, p. 280-299.

³⁵⁸ Castel-Branco Pereira, «Os teatros para a Aclamação Real», dans *op.cit.*, 2000, p. 290.

³⁵⁹ Castel-Branco Pereira, «Arte efémera», *op.cit.*, 1989, p. 50.

³⁶⁰ I.A.N./T.T., *Casa Real, 1777*, cx. 3102, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas diversas – Janeiro a Junho*. La feuille n'est pas numérotée.

royales (la Magnanimité, la Libéralité, la Sagesse, l’Autorité, la Magnificence, la Piété, la Religion, le Prix et l’Amour de la Vertu).³⁶¹ Ensuite, au-dessus du portique d’entrée de la «Véranda», Alexandrino écrit avoir peint Jupiter et Junon qui sont, précise-t-il, les premiers parmi les dieux, comme les nouveaux souverains sont les premiers au sein de leur peuple. Enfin, un dernier médaillon illustrant la *Renommée* fut placé au-dessus du tympan de l’arc de la rue *Augusta*, principale voie d’accès menant au centre même de la place royale. Un dessin du corpus de l’artiste représente précisément ce sujet (fig.40).³⁶² Bien que l’attribution ait soulevé des doutes et que rien ne puisse prouver que le dessin soit effectivement lié à ce projet, nous ne pouvions omettre de le mentionner. Le document de la *Casa Real* révèle en outre que les dépenses encourues par la confection des médaillons pour la «Véranda» se sont élevées à 171 600 réis, mais nous ne connaissons pas la somme exacte octroyée à Pedro Alexandrino pour son travail de peinture. En effet, le montant en question a couvert les dépenses de toiles, d’argent, de dorure, de pigments ainsi que le salaire des travailleurs journaliers. Ni la «Véranda», ni les médailles d’Alexandrino ne sont arrivées jusqu’à nous.³⁶³ Cependant, Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) a immortalisé la cérémonie dans un magnifique dessin (fig.41),³⁶⁴ daté de 1778, où l’on peut voir une panoplie de personnages déambuler devant l’énorme structure et où l’on devine, entre les colonnes, les médailles réalisées par Alexandrino.

Près de vingt ans plus tard, soit en 1795, Alexandrino fut appelé à décorer une Tribune, élevée sur la Place Royale, d’où la famille royale et la cour ont assisté aux cérémonies de commémoration de la naissance du prince *da Beira*, António Pio (1795-1801), fils du prince régent, João (futur João VI), et de sa femme, Carlota Joaquina (1775-1830). Le document faisant état du travail indique seulement qu’Alexandrino y a peint des figures «de ses propres mains» pour une somme de 57 600 réis. À cela s’ajoute

³⁶¹ Castel-Branco Pereira, «Os teatros para a Aclamação Real», dans *op.cit.*, 2000, p. 291. Aucune mention d’Alexandrino n’est faite dans le texte.

³⁶² M.N.A.A., inv. n° 15.

³⁶³ Nous savons, grâce à une lettre du *Guarda Jóias* João António Pinto da Silva, datée du 12 mars 1789 et adressée à la *Junta da Casa de Bragança*, que des colonnes, des portails et des œuvres de *talha* qui avaient servi à la «Véranda», se trouvaient entreposés avec d’autres biens de la Couronne au palais du *Tesouro Velho*. Cet édifice, à moitié ruiné, logeait également la *Fábrica e Escola de Escultura* dirigée par Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Voir Miguel F. de Faria, *O Ensino das Belas-Artes em Portugal*, 2000, p. 110.

³⁶⁴ M.N.C., inv. n° HD 0037.

un montant de 9 600 réis accordé pour les pigments et «celui qui les a préparés» (doc.14).³⁶⁵ Cette commande nuance fortement l'idée, répandue depuis Cyrillo, selon laquelle Alexandrino n'aurait exécuté ce type de travail, considéré mineur ou purement décoratif, qu'au début de sa carrière.

Par ailleurs, il existe un dessin d'Alexandrino, conservé à Lisbonne,³⁶⁶ qui illustre une *Allégorie au mariage de la princesse Maria* (future Maria I^{ère}) avec son oncle Pedro (futur Pedro III (†1786)), mariage qui eut lieu le 6 juin 1760 (fig.42). La composition, inscrite dans un ovale, se distingue du corpus graphique de l'artiste par la présence de figures numérotées ; les numéros renvoient aux coins supérieurs gauche et droit de la feuille où chaque personnage est soigneusement identifié. Ainsi :

la figure 1 signifie la *Concorde*, couronnée d'olivier tenant deux faisceaux liés par un ruban blanc, signifiant paix et union. La figure 2, un génie avec une corne d'abondance de fruits et de fleurs, signifiant les fruits de la bénédiction que produit le mariage. La figure 3, Cupidon, tenant un écu arborant les premières lettres des noms des augustes monarques. Les mains unies signifiant les (...) Époux et la bonne (...).

Puis, du côté droit, Alexandrino poursuit :

les figures quatre signifient les trois vertus théologiques. Les figures 5 signifient les ennemis opposés à ces vertus. La figure 6 signifie l'Amour de la Vertu, bousculant et éloignant les ennemis de celle-ci, tenant de la main droite deux couronnes de laurier, insignes du triomphe des vices, et de la main gauche, un bouclier avec la lettre suivante (...).

La lettre dont parle Alexandrino n'apparaît ni dans le texte ni sur le bouclier, comme s'il n'avait pas terminé sa description. À quel usage cette composition était-elle destinée ? Rien, jusqu'à maintenant, ne nous permet de le déterminer. Cependant, la description précise des figures, semblable à celle du document concernant l'acclamation de la reine, nous porte à croire que ce dessin d'Alexandrino a pu servir à la décoration d'une architecture éphémère (balcon, tribune ou véranda) érigée pour la cérémonie du mariage de la future reine. En effet, les mariages royaux, en tant que cérémonies publiques

³⁶⁵ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°243 (1787-1805), fol.15r. Nous remercions vivement Miguel Faria qui a trouvé ce document et qui a eu l'amabilité de nous le signaler.

³⁶⁶ M.N.A.A., inv. n°36.

associées au cycle de vie de la famille royale, conféraient une solennité presque liturgique aux attitudes et au rôle du souverain, suivant un protocole complexe et normatif qui excluait l'improvisation et l'imprévu.³⁶⁷ Ainsi, si tel est le cas, ce dessin permettrait peut-être d'avancer l'hypothèse selon laquelle Alexandrino serait entré dans le sillage de la cour dès les années 1760.

4.3. Autoportraits et portraits

L'un des premiers portraits réalisés par Alexandrino fut peut-être celui d'André Gonçalves, «en âge avancé», que mentionne Cyrillo.³⁶⁸ Le tableau, entré dans la collection des marquis de Borba³⁶⁹ au XVIII^e siècle, n'a pas encore été localisé. Nous croyons, toutefois, que le *Portrait d'André Gonçalves*, attribué à Pierre-Antoine Quillard (fig.43),³⁷⁰ pourrait, en fait, être celui d'Alexandrino. En effet, bien que l'attribution au peintre français ait été donnée comme certaine, nous nous devons de souligner que, selon Cyrillo, Quillard a peint Gonçalves alors qu'il était jeune («na sua idade juvenil»).³⁷¹ Or, le tableau qui lui est donné représente le peintre plutôt grisonnant et les traits accusant un certain âge, correspondant ainsi à celui qu'a exécuté Alexandrino. Une réévaluation de l'attribution à Quillard, en le comparant à d'autres portraits qu'aurait peint l'artiste, nous semble donc nécessaire.

Par ailleurs, Cyrillo mentionne un *Autoportrait* d'Alexandrino daté de c.1775 et qui, comme le *Portrait d'André Gonçalves*, aurait appartenu à la collection Borba.³⁷² Si la datation est fiable, Alexandrino se serait alors représenté à l'âge de quarante-six ans.

³⁶⁷ Maria Paula Marçal Lourenço, «Estados e Poderes. 3. A Dimensão simbólica do poder absoluto : A Prática cerimonial ou o «culto da imagem régia»», dans *Nova História de Portugal*, vol.VII, *op.cit.*, 2001, p. 35. Ce texte étudie spécifiquement le cas de João V. Aussi faudrait-il vérifier si cette solennité s'applique, de la même façon, au cas de Maria I^{re}. Cependant, aucune étude n'y a été consacrée jusqu'à maintenant. Par ailleurs, pour le XVII^e siècle, l'usage de l'art éphémère lors des mariages royaux a été étudié dans : Ana Cristina Cardoso da Costa Gomes, «Alianças, poder e festa. Os casamentos de D. Afonso VI e de D. Pedro II», dans *Arte Efêmera em Portugal*, 2001, p. 50-99.

³⁶⁸ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 72.

³⁶⁹ Cette collection ne bénéficie malheureusement d'aucun inventaire connu.

³⁷⁰ Collection privée, Lisbonne. Voir Nuno Saldanha, «Pierre-Antoine Quillard (Paris, c.1704-Lisboa, 1733)», dans *Joanni V Magnifico*, 1994, p. 276.

³⁷¹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 72.

³⁷² Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 98, Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886, Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190 et Calado, *op.cit.*, 1989, p. 24. Lieu de conservation actuel inconnu.

Dans le Salon noble de la bibliothèque de l'Académie Nationale des Beaux-Arts de Lisbonne, il existe précisément un *Autoportrait*³⁷³ de l'artiste qui pourrait correspondre à celui dont parle Cyrillo. Un exemplaire identique se trouve d'ailleurs dans les réserves du Musée National d'Art Ancien de Lisbonne (fig.44)³⁷⁴ ; la question de la copie et de l'original pose ici problème. En effet, d'une part, la toile de l'Académie fait partie d'une série de portraits de peintres portugais qui aurait été exécutée, en 1852, par Gregório Luís Maria Rato.³⁷⁵ D'autre part, rien ne prouve, jusqu'à maintenant, que la version du musée de Lisbonne soit l'originale. Mais revenons à l'*Autoportrait*. Alexandrino n'y paraît pas avoir plus de cinquante ans. Coiffé d'une perruque (à catogan?) il se représente à l'œuvre, peignant un portrait miniature de la reine Maria I^{ère}. Contrairement au *Portrait* de Gonçalves où une claire allusion est faite aux instruments de travail et de formation du peintre (le buste, les livres, soit la pratique et la théorie),³⁷⁶ l'*Autoportrait* d'Alexandrino montre l'essentiel de son atelier : la table de travail, quelques pinceaux et la peinture à l'eau. D'ailleurs, même ses habits ne sont pas ceux du peintre dans son atelier. Puis, en guise de fond, une grande ouverture laisse entrevoir le Tage. Aussi, nous croyons plutôt que cette peinture, originale ou copie, représente l'artiste autour des années 1777-1778. Si nous suggérons ces années comme dates possibles d'exécution, c'est d'abord parce que la miniature témoigne de l'avènement de la reine ; l'œuvre ne peut donc dater d'avant 1777. Puis, c'est aussi parce qu'Alexandrino s'y représente comme peintre miniaturiste. Or, cette catégorie, inférieure à celle de peintre d'Histoire à laquelle il aspirait, perdrait sans doute son importance, voire son sens, si au moment d'exécuter son *Autoportrait* Alexandrino avait déjà atteint le succès de 1778. Mentionnons au passage qu'un autre portrait miniature de Maria I^{ère} (fig.45), peint sur ivoire et attribué à Pedro Alexandrino, possède peut-être un lien avec l'œuvre précédente.³⁷⁷ Bien qu'il ne soit pas daté, il a peut-être été exécuté dans les mêmes

³⁷³ Arruda, *op.cit.*, vol.5, 1996, p. 903. L'auteure date le tableau de 1755. L'œuvre figure au sein d'une liste de portraits de la reine dressée par Beirão, *op.cit.*, 1944, p. 454, n°40.

³⁷⁴ M.N.A.A., inv. n.° 355. Le tableau a récemment été exposé dans l'exposition *O Jogo do Retrato*, organisée par José Luís Porfírio, M.N.A.A., décembre 2002, n.°11.

³⁷⁵ Saldanha, «Pierre-Antoine Quillard», dans *op.cit.*, 1994, p. 276.

³⁷⁶ Saldanha, «Pierre-Antoine Quillard», dans *op.cit.*, 1994, p. 276.

³⁷⁷ Palais national de Queluz, Sala das AÇafatas (vitrine), inv. n° PNQ 225A. Le médaillon a déjà été publié dans le catalogue d'exposition : *D. Pedro d'Alcântara de Bragança, 1798-1834, Imperador do*

années dans la mesure où la figure de la reine est fortement similaire au médaillon reproduit dans l'*Autoportrait* de l'artiste.

Au cours de cette même période, Alexandrino fut amené à collaborer avec Domingos da Rosa (1729-1796) dans l'exécution de sept portraits de membres de la famille royale portugaise destinés à la cour de Madrid. Dans ses *Memórias*, Cyrillo laisse entendre que c'était là la spécialité de Rosa qui, à titre de Maître de Dessin et de Peinture de la cour, avait peint à maintes reprises les «personnes royales», portraits destinés au royaume même, mais aussi à l'Espagne.³⁷⁸ La feuille de dépenses (doc.15),³⁷⁹ conservée dans les archives de la *Casa Real* et datée de mars 1778, indique que Rosa a reçu 195 200 réis pour l'ensemble du travail. En réalité, plusieurs personnes ont participé à la confection de ces portraits, depuis l'apprenti qui moule les pigments aux peintres qui posent leurs touches sur la toile, depuis le sculpteur qui taille les encadrements au doreur qui leur applique une couche d'or. Ainsi, la contribution d'Alexandrino (pour laquelle il aurait reçu 66 000 réis selon la feuille de dépenses) fut de «vêtir» quelque uns des personnages, c'est-à-dire de peindre leurs habits. Cette tâche ne fut toutefois pas exécutée sans équivoque. En effet, dans une lettre datée du 2 mars, Domingos da Rosa a écrit à João António Pinto da Silva que le peintre aurait refusé d'accepter la somme de 66 000 réis «por não ser a conta q. se tinha ajustado com ele q. emportava em 88 000 reis de vinte e sete Dias e meyo, e q. eu he q. lhe devo pagar».³⁸⁰ En fait, Domingos da Rosa était le responsable du travail de peinture et, en cette qualité, c'est lui qui recevait l'argent de Pinto da Silva auquel il devait, par ailleurs, rendre des comptes. Pour des raisons qui ne sont pas nommées, il semblerait qu'au moment de payer Alexandrino, Rosa ait tenté de réduire de 88 000 à 66 000 réis la somme convenue au départ, ce qu'Alexandrino a refusé. Domingos da Rosa a donc décidé de s'en remettre à Pinto da Silva en sollicitant un remboursement et en prenant sur lui la responsabilité de

Brazil, Rei de Portugal, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1987, p.117. Nous remercions M. Paulo Batista du palais de Queluz qui nous a signalé cette œuvre.

³⁷⁸ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 88.

³⁷⁹ I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1778, cx. 3107, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas diversas – Janeiro a Junho*, «Documentos de despesa do Thezoureiro – Março 1778», doc.26. Une partie de ce document a déjà été publiée dans le *Boletim da ANBA, Documentos*, II, 1936, doc.LXXXII, p. 72. Cependant, la cote du document fournie dans cette publication diffère complètement de celle que nous possédons.

³⁸⁰ I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1778, cx. 3107, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas diversas – Janeiro a Junho*, «Documentos de despesa do Thezoureiro – Março 1778», doc.26.

négociier avec Alexandrino.³⁸¹ Les peintres sont-ils parvenus à un accord ? Alexandrino a-t-il été payé selon l'entente de départ ? De tous les documents que nous avons consultés, aucun ne donne suite à cette histoire. Une chose pourtant ressort de cette affaire : si, comme le prétend Cyrillo, Alexandrino ne rejetait aucune offre de travail même lorsque le salaire était maigre,³⁸² il semble qu'il n'ait pas non plus accepté n'importe quel montant, surtout lorsque la commande venait de la cour.

Enfin, dans l'inventaire des œuvres d'Alexandrino, Cyrillo note un «Retrato de Pedro Alexandrino», évalué à 38 400 réis, mais il ne donne aucune description de l'œuvre.³⁸³ Aussi, nous ne savons dire avec certitude s'il s'agit d'un autoportrait ou d'un portrait. Et que sera-t-il advenu de ce tableau ?

4.4. Maturité et succès

4.4.1. Les commandes religieuses

D'entrée de jeu, rappelons que nous consacrerons un chapitre entier (III) à l'étude des programmes décoratifs religieux d'Alexandrino. Par conséquent, nous n'évoquerons ici que rapidement les œuvres faisant l'objet d'une étude approfondie, laissant de la sorte plus de place à celles qui, au contraire, ne font pas partie du chapitre III.

Le *Sauveur du Monde*, tableau conçu en 1778 pour la Cathédrale Sainte-Marie-Majeure (*Sé*) de Lisbonne, dont la reconstruction avait commencé en 1777,³⁸⁴ et qui a valu à Pedro Alexandrino la consécration, a longtemps été considéré comme perdu³⁸⁵ et même détruit.³⁸⁶ Aussi, la plupart des auteurs récents font-ils référence au *modello* (fig.5) conservé au Musée National d'Art Ancien de Lisbonne,³⁸⁷ dont la qualité incontestable

³⁸¹ Nous tenons à remercier le Professeur Miguel Faria et son assistante, Cristina Dias, qui nous ont aidé à interpréter ce document.

³⁸² Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 96.

³⁸³ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, caixa 3245, fol.29v.

³⁸⁴ Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 2, s.d., p. 34.

³⁸⁵ Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886, França, *op.cit.*, 1973, p. 23, Vasconcelos, «Alexandrino (Pedro)», *op.cit.*, vol.1, 1998, p. 1345.

³⁸⁶ Arruda, *op.cit.*, vol.5, 1996, p. 903.

³⁸⁷ M.N.A.A., inv. n.º 1816.

en a amené certains à en parler comme s'il s'agissait du tableau même.³⁸⁸ Pourtant, celui-ci n'a jamais vraiment disparu; il a simplement été perdu de vue. En effet, au moins trois auteurs l'ont contemplé au XX^e siècle, alors qu'il était encore à la cathédrale, à côté de la porte d'entrée, en compagnie d'un *Saint Christophe* également attribué à l'artiste.³⁸⁹ D'abord, Matos Sequeira écrit en 1924: «Nas paredes do fundo da igr., aos lados da porta da entrada, dois quadros de Pedro Alexandrino (*S. Cristóvão e o Salvador do Mundo*), este uma das suas melhores produções».³⁹⁰ Puis, Julieta Ferrão l'ayant vu vers 1950 rapporte : «Pena é estar hoje bastante danificado pelo tempo mas, mesmo no péssimo estado de conservação em que o vi há anos, ainda se pode apreciar a riqueza de composição, larguesa de desenho e o brilho da cor bem dosada».³⁹¹ Jusqu'à quand serait-il resté à la Sé? Jusqu'à maintenant, rien ne nous a permis de le déterminer. Aussi, nous devons au Professeur Vítor Serrão la redécouverte du tableau qui se trouvait en dépôt dans un couloir de l'ancien Séminaire Patriarcal de Santarém, aujourd'hui converti en Cathédrale.³⁹² Malgré nos efforts pour le voir et le photographier, nos démarches se sont avérées inutiles car, après avoir réintégré les collections de la Cathédrale de Lisbonne, en 2004, il attendait d'être restauré.³⁹³ Les conditions de sa commande demeurent un mystère, mais nous partageons l'opinion des auteurs qui considèrent le *modello* comme une preuve du concours auquel Alexandrino aurait participé et qu'il aurait remporté.³⁹⁴ Faute de savoir à quel autel se destinait l'œuvre, Batoréo et Serrão suggèrent qu'elle fut

³⁸⁸ Correia Borges, *op.cit.*, vol.9, 1986, p. 149, Calado, *op.cit.*, 1989, p. 24, Pereira, *op.cit.*, vol.III, 1995, p. 145 et 147.

³⁸⁹ Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886 et Matos Sequeira et Nogueira de Brito, «Sé», *op.cit.*, vol.I, 1988, p. 281. La localisation actuelle de ce tableau est inconnue. Cf. Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 69 : il mentionne le *Saint Christophe* de la Cathédrale, mais l'attribue à António Machado Sapeiro en précisant qu'il est très mauvais et tout repeint. Sagirait-il du même tableau ? Voir aussi Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 441 : l'auteur écrit que ce tableau n'est pas d'Alexandrino, qu'il a été attribué à Bento Coelho, mais qu'il lui semble beaucoup plus ancien.

³⁹⁰ Matos Sequeira et Nogueira de Brito, «Sé», dans *Guia de Portugal*, vol.1, 1988, p. 280-281. Cf. aussi Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886. L'auteur reprend les mêmes informations.

³⁹¹ Ferrão, *op.cit.*, vol.III, c.1950, p. 331.

³⁹² Nous remercions vivement le Prof. Vítor Serrão qui nous a communiqué cette information et nous a permis de consulter un important document inédit consacré à l'étude de la Cathédrale de Lisbonne : Manuel Batoréo et Vítor Serrão, «A Pintura Antiga na Sé de Lisboa. Inventário preliminar de espécimes. Séculos XVI-XVIII», dans *9º Relatório do Progresso sobre o Programa de Estudos Integrados do Edifício da Sé de Lisboa*, Protocolo IPPAR-FLL-IST, 2000, p. 72.

³⁹³ Lettre du Chanoine Manuel Alves Lourenço datée du 10 février 2005 en réponse à celle de l'auteure de ces lignes datée du 22 octobre 2004. Cette information nous a été confirmée en octobre 2005 par M. Joaquim de Castro, fonctionnaire de la Sé.

³⁹⁴ Batoréo et Serrão, *op.cit.*, 2000, p. 72.

peut-être conçue pour la chapelle du Sauveur du Monde située dans le déambulatoire de la cathédrale. Dans le *modello*, le Christ, bien au centre, fait face au spectateur ; de la main gauche il tient la Croix posée sur le Globe terrestre, écrasant le Mal symbolisé par le serpent avec une pomme dans la gueule. Aux pieds du Globe repose le crâne d'Adam. Au-dessus du Christ, Dieu le Père soulevé par des anges regarde vers son fils ; il tient un sceptre de la main droite et de la gauche, un calice. Au fond, à droite, une idole brisée par la foudre s'apprête à tomber sur des païens. Puis, au devant à gauche, deux anges se prosternent tandis qu'un troisième désigne le Sauveur. Ces anges, de même que celui qui se trouve à droite, constituent des figures types récurrentes dans l'art religieux d'Alexandrino. Quant au paysage, ouvert à droite et fermé à gauche par un grand arbre et un morceau d'architecture classique, il est également un motif courant des scènes extérieures peintes par l'artiste, à la différence que, généralement, la structure architecturale est plus rapprochée. La composition du *modello*, aux couleurs vives et bien équilibrée, témoigne de la maîtrise artistique d'Alexandrino pour les œuvres de petit format. Comme nous le verrons au cours de notre étude, cette maîtrise ne se constate pas toujours dans les grands tableaux d'autel.

Le travail d'Alexandrino pour la *Sé* de Lisbonne ne s'est pas limité à ce seul tableau. Gonzaga Pereira lui attribue pratiquement toutes les peintures du temple.³⁹⁵ Bien que nous ne puissions en faire autant, nous croyons qu'il fut probablement l'artiste le plus sollicité pour redécorer les différentes chapelles et salles de l'édifice. Cependant, comme nous le verrons au passage, plusieurs de ses œuvres ne sont pas parvenues jusqu'à nous intactes, victimes qu'elles ont été de mauvaises restaurations. Aussi, penchons-nous d'abord sur celles où nous pouvons encore admirer la main du peintre. Récemment restitué aux yeux du public (2004)³⁹⁶, le tableau illustrant *La Dispute du Très Saint-Sacrement* (fig.46) était entreposé dans l'ancienne Loge du Patriarche depuis les travaux de restauration réalisés dans les années 1930 par l'architecte António do Couto Abreu. À l'origine, il aurait été commandé pour orner le mur au-dessus du portail

³⁹⁵ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 441 : l'auteur écrit : «Possui este templo hum famozo quadro na capella-mór, dedicado alegoricamente á May Santissima ; 4 nas capellas lateraes do cruzeiro ; 2 grandes quadros na parede, ao entrar da porta, e outros no tecto da capella-mór e nas capelinhas internas ; obras estas do pincel do nosso avil artista Pedro Alexandrino de Carvalho (...)».

³⁹⁶ Nous remercions le Professeur Vítor Serrão qui nous a signalé cette œuvre.

de la chapelle du Très Saint-Sacrement, place qu'il a retrouvée depuis.³⁹⁷ La hauteur à laquelle il se trouve et la saleté qui le recouvre rendent malheureusement difficile la lecture des détails de sa composition. Néanmoins, nous distinguons parfaitement les quatre Docteurs, placés deux par deux autour d'un socle orné de la figure de la Foi, imitant un bas-relief, et sur lequel est posé le Saint-Sacrement. Aussi, c'est grâce à l'étude de Batoréo et de Serrão que nous savons que l'œuvre, de l'invention de l'artiste, est signée et datée de 1780.

L'année suivante, Alexandrino a exécuté une *Apparition du Christ à saint Vincent* (fig.47), le patron de Lisbonne, qui se trouve actuellement dans l'ancienne chapelle homonyme pour laquelle elle a fort probablement été commandée. Il semblerait, toutefois, que la toile ait été exposée pour quelques temps au-dessus d'une porte d'accès (au cloître ?) voisine du transept.³⁹⁸ Saint Vincent, aussi désigné sous le nom de *São Vicente de Fora*, est parfois représenté avec une palme de martyr, comme c'est ici le cas ; mais plus souvent, au Portugal, ses attributs sont un bateau et un corbeau, allusion à la légende du rapatriement de ses reliques ordonné par Afonso Henrique en 1173. Comme le signalent Batoréo et Serrão, le tableau, suivant la scénographie académique du baroque tardif, présente un Christ triomphant dont la monumentalité rappelle celle des personnages de Maratta.³⁹⁹ À l'instar de l'œuvre précédente, Alexandrino a signé la toile (1781) en prenant soin de préciser qu'elle était le fruit de son imagination.

Une brève remarque s'impose ici. La signature employée par l'artiste dans les deux œuvres dont nous venons de parler est particulière dans la mesure où elle a été tracée en lettres majuscules. À cela s'ajoute également le fait que dans la *Dispute du Très Saint-Sacrement*, Alexandrino a signé en latin, forme extrêmement rare dans son cas. En fait, nous ne connaissons, jusqu'à maintenant, qu'une seule autre toile où le peintre a signé en majuscule et en latin : une *Immaculée Conception* (fig.48), en très mauvais état de conservation, suspendue dans l'escalier du musée de l'église de São

³⁹⁷ Batoréo et Serrão, *op.cit.*, 2000, p. 73, n°93. Dans la lettre du 10/02/05, citée en note supra, le chanoine Lourenço laisse également entendre que cet emplacement est celui d'origine.

³⁹⁸ Batoréo et Serrão, *op.cit.*, 2000, p. 74, n°94. Cette œuvre est également mentionnée dans Jorge Henrique Pais da Silva, «Sé», *Monumentos e edifícios notáveis*, vol.V, T.I, 1973, p. 44.

³⁹⁹ Batoréo et Serrão, *op.cit.*, 2000, p. 73-74, n°94.

Nicolau, à Lisbonne, présente l'inscription suivante : «PETRUS ALEX. FECIT». Bien que cela ne constitue pas une preuve absolue pour la datation de l'œuvre, il reste que la similarité entre les signatures nous porte à croire que cette toile fut peut-être exécutée au cours de la même période et ce, d'autant plus que quelques années plus tard, Alexandrino adoptait une signature définitive différente de celles-ci.

Revenons à saint Vincent. Récemment, lors d'une exposition consacrée au saint patron de Lisbonne, en 2005, quatre toiles illustrant des étapes de son martyre ont été exposées.⁴⁰⁰ Elles sont normalement conservées dans une dépendance de l'étage noble du couvent, à l'abri du regard du public, où elles attendent d'être restaurées vu l'état lamentable dans lequel elles se trouvent. Malgré cet état, il faut le dire, la vivacité de leurs couleurs a été préservée.

La mention la plus récente de ces toiles date de 2000 ; les auteurs Vítor Serrão et Manuel Batoréo leur ont consacré un court passage dans leur vaste étude du patrimoine artistique de la Cathédrale de Lisbonne.⁴⁰¹ Curieusement, ils mentionnent cinq œuvres, mais nous n'en avons vu que quatre ;⁴⁰² selon leur liste, il manque à la nôtre l'épisode de *Saint Vincent sur le chemin de la prison*. Cependant, une observation s'impose. Dans leur ouvrage, Serrão et Batoréo fournissent les dimensions des tableaux et l'un d'eux, précisément celui qui nous manque, est passablement plus grand que les autres. S'agit-il alors vraiment d'un tableau de la même série ? Nous espérons que de futures recherches nous permettent de le déterminer et puissent, par le fait même, nous en apprendre davantage quant aux conditions de cette commande.

La première toile représente *Saint Vincent et saint Valérius devant Dacien* dans une composition haute en couleurs qui suit fidèlement le récit de Jacques de Voragine (fig.49). Saint Vincent, diacre de l'évêque Valérius, en était aussi le représentant, car Valérius souffrait d'un problème d'élocution. Emprisonnés à Valence par le gouverneur

⁴⁰⁰ Nous exprimons toute notre gratitude à Joaquim de Castro qui a eu l'amabilité de nous accompagner et de faciliter notre travail d'inventaire photographique.

⁴⁰¹ Batoréo et Serrão, «A Pintura Antiga na Sé de Lisboa», dans *9º Relatório*, 2000, p. 75, n°99-103. Les auteurs précisent que ces tableaux ont été exposés en 1973, lors de la commémoration du huitième centenaire du transfert des reliques de saint Vincent. Ils étaient alors erronément attribués à l'école romaine. Cf. *Catálogo do VIII Centenário da Trasladação das Relíquias de São Vicente (1173-1973)*, n° 18-23, p. 120-121.

⁴⁰² Dans un document officiel produit par l'Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, seules les quatre tableaux que nous présentons ici sont mentionnés. Cf. «Sé» sur www.monumentos.pt, texte établi par João Neto en 1992 et actualisé par Cecília Matias en 1999, p. 10.

Dacien, ils résistèrent aux conditions de vie du cachot, ce qui eut pour effet d'irriter le gouverneur. Voragine rapporte que, interrogé par Dacien, Valérius répondit trop doucement poussant saint Vincent à lui dire de parler plus fort. L'évêque lui répondit alors : «Mon fils, voilà longtemps que je t'ai institué mon porte-parole, et, à présent, je te confie nos réponses concernant la foi, pour laquelle nous sommes ici».⁴⁰³ Vincent prit alors la parole et Dacien fut de plus en plus courroucé par son discours. Le tableau d'Alexandrino montre précisément cet instant où Valérius s'en remet à Vincent devant un Dacien à l'expression colérique. Celui-ci pointe d'ailleurs une idole, tenue par un vieillard, symbole de la persécution des deux personnages saints.

Le tableau suivant, extrêmement endommagé, illustre le *Martyre de saint Vincent* (fig.50). Au centre de la composition, Vincent, à l'image du Christ, est enchaîné à un poteau ; à peine couvert d'un linge, il s'apprête à recevoir un coup de fourche ainsi qu'un coup de peigne de fer. Dacien pour sa part, posté à droite, tient un fouet comme s'il allait frapper le martyr. À gauche, un autre bourreau prépare un bûcher que l'on aperçoit derrière lui. Presque tous ces supplices, infligés après l'écartellement, sont rapportés par Voragine ; ils se déroulent au fil de la colère de Dacien :

À ces mots, le gouverneur se mit à crier, et les bourreaux à frapper de verges et de bâtons (...). Alors le gouverneur perdit la tête (...). Alors les bourreaux lui enfoncèrent des peignes de fer jusqu'au milieu des côtes, au point que le sang coulait de tout son corps, et qu'on lui voyait les entrailles à travers ses côtes brisées. (...) on l'entraîna vers le supplice du feu ; il se hâta allégrement vers la torture en critiquant la lenteur des bourreaux. Il monta de son plein gré sur le gril, où il fut rôti, brûlé, consumé, et dans tous les membres on lui enfonça des ongles de fer et des lames ardentes (...).⁴⁰⁴

Jeté dans un horrible cachot après avoir subi son martyre, saint Vincent reçoit la visite des anges. Le tableau d'Alexandrino illustrant ce miracle, s'éloigne passablement du récit de Voragine (fig.51). Dans celui-ci, des tessons de bouteille jonchant le sol se sont transformés en fleurs à l'arrivée des anges, fleurs sur lesquelles Vincent aurait marché.⁴⁰⁵ L'artiste portugais l'a plutôt représenté assis, levant les yeux et les bras vers

⁴⁰³ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, 2004, p. 144.

⁴⁰⁴ Voragine, *op.cit.*, 2004, p. 145.

⁴⁰⁵ Voragine, *op.cit.*, 2004, p. 146.

le ciel, tandis qu'un ange, à gauche, joue de la harpe. Il s'agit, d'ailleurs, du seul exemple que nous connaissions, jusqu'à maintenant, où Alexandrino a peint des anges musiciens. Deux angelots, assis sur un feston de nuage, tiennent chacun une partition comme s'ils s'apprêtaient à chanter, ce qui correspond au texte de la *Légende dorée* où les personnages chantent les psaumes. Puis, suivant toujours le texte, le peintre a réservé un espace, à droite, où les soldats assistent au miracle.

Enfin, la dernière toile de la série représente la *Mort de saint Vincent* dans une composition tout à fait intéressante (fig.52). Faisant immédiatement suite à la *Visite des anges au cachot*, cet épisode est ainsi rapporté par Voragine :

Aussitôt qu'ils virent par les fentes du cachot ce qui se passait à l'intérieur, les gardiens terrifiés se convertirent à la foi. Cette nouvelle remplit Dacien de rage, et il dit : «Que pouvons-nous faire de plus ? Car nous voilà vaincus. Qu'on le porte sur un lit, qu'on l'installe sur des couvertures moelleuses ; n'augmentons pas sa gloire en risquant de le voir défaillir dans les tortures ; quand il aura récupéré, il sera soumis à de nouveaux supplices.» On le transporta donc sur une couche moelleuse, où il se reposa un instant, puis rendit son souffle aussitôt après (...).⁴⁰⁶

Le tableau d'Alexandrino montre le moment exact de la mort de saint Vincent. Alors qu'il a l'air confortablement assoupi sur un lit, un homme tâte son pouls, constatant son décès. Dacien, l'air toujours courroucé, est en fait saisi d'effroi ; il essaiera encore de se venger de Vincent, mais n'y parviendra pas. Bien que nous ne possédions aucun document concernant la commande de ces œuvres, leur facture permet d'envisager qu'elles ont été exécutées entre 1778 et 1780, années de grande production pour l'artiste, mais où l'on distingue encore quelques faiblesses, entre autres dans la représentation de l'anatomie, comme on peut le voir dans le *Martyre de saint Vincent*, mais aussi dans la figure de Dacien.

Après ce détour par le cloître, revenons à la Cathédrale. Dans la chapelle du Très Saint-Sacrement, une *Dernière Cène* (fig.53) du pinceau d'Alexandrino décore l'autel.⁴⁰⁷ De grandes dimensions et partiellement caché par un tabernacle, il est impossible de le photographier en entier, mais son style ne laisse aucun doute ; le vieillard chauve, à gauche, et celui de droite levant les yeux au ciel sont des figures types que l'on retrouve,

⁴⁰⁶ Voragine, *op.cit.*, 2004, p. 146.

⁴⁰⁷ Araújo, *Inventário*, T.I, fasc.1, 1944, p. 33, Pais da Silva, «Sé», *op.cit.*, vol.V, T.I, 1973, p. 42.

entre autres, dans une *Cène* suspendue dans la nef de l'église de *Santo-o-Velho* (fig.54), à Lisbonne. Peut-être Alexandrino l'a-t-il signé ; malheureusement, son emplacement ne permet pas de le vérifier.

Enfin, dans la sacristie, une série de quatre tableaux de même format – et en très mauvais état de conservation –, conçue à l'origine pour les chapelles du transept, est attribuée à Pedro Alexandrino et à son école.⁴⁰⁸ Les quatre toiles illustrent l'*Éducation de la Vierge* (fig.55), la *Présentation de la Vierge au temple* (fig.56), la *Vierge et l'Enfant apparaissant à un saint* (fig.57) et une *Allégorie au Sacré Cœur de Jésus* (fig.58). En réalité, les trois premières sont certainement dues à un disciple de l'artiste et seul la dernière peut lui être donnée.⁴⁰⁹ Le thème du Sacré Cœur de Jésus, dévotion fort populaire au Portugal, était plus souvent représenté en toute simplicité, c'est-à-dire le Cœur au centre de la composition entouré d'anges en vénération. En ce sens, le tableau de la sacristie constitue un exemple singulier dans la mesure où plusieurs personnages sont déployés autour du Sacré Cœur de Jésus, formant une allégorie complexe. Ainsi, à gauche et devant, la Foi Catholique indique au spectateur l'objet de vénération, au milieu des flammes, ceint de la couronne d'épines et surmonté de la Croix. Puis, derrière le Sacré Cœur de Jésus, la Divinité trône sur un nuage en compagnie d'une figure féminine non identifiée assise sur un globe terrestre. Enfin, au sol et à droite, trois vices se font bousculer. Ce tableau, au même titre que les précédents, appartient certainement aux premières œuvres de grand format conçues par le peintre.

Par ailleurs, nous avons évoqué, plus haut, l'existence de peintures possiblement exécutées par Alexandrino, mais défigurées par de malheureuses restaurations. La première d'entre-elles, une *Allégorie*, se trouve au plafond de la *Casa do Cabido*, une salle annexe de la Cathédrale (fig.59). L'œuvre, entièrement repeinte, n'a conservé du maître qu'un air, visible dans la figure au miroir et, plus particulièrement, dans le visage de l'angelot qui tient un caducée. Aussi, c'est l'existence d'un dessin d'Alexandrino

⁴⁰⁸ Paula Figueiredo, «As capelas do transepto», *op.cit.*, 2000, p. 16. Voir également Batoréo et Serrão, *op.cit.*, 2000, n°95-98, p. 74 et Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 441. Ces auteurs attribuent les toiles à Pedro Alexandrino.

⁴⁰⁹ Pour une étude plus poussée des œuvres voir Figueiredo, «As capelas do transepto», *op.cit.*, 2000, p. 16. Étonnamment, l'auteure considère l'*Allégorie au Sacré Cœur de Jésus* comme la toile la moins réussie ; c'est pourtant celle où les traits physiologiques sont les plus près des autres œuvres de l'artiste.

(fig.60),⁴¹⁰ presque identique à la peinture, qui nous a amenée à croire qu'à l'origine c'est lui qui aurait reçu la commande. Bien entendu, seules de futures recherches permettraient d'en avoir la certitude. L'allégorie, que nous n'avons pu identifier, a peut-être trait au bon gouvernement de Maria I^{ère}, car les personnages qui la composent sont tous liés à ce thème. En effet, dans une composition bien équilibrée, l'artiste a représenté la Vertu⁴¹¹ et la Concorde,⁴¹² à droite, les Trois Grâces, à gauche, et la Paix, au centre en bas, reconnaissable à son rameau d'olivier et au caducée que tient l'angelot à ses côtés.⁴¹³ Au bas complètement, l'écu couronné est composé de deux blasons : celui du Portugal, à gauche, et celui de Lisbonne avec le corbeau et la palme, allusion directe à saint Vincent, patron de la ville. Il manque, pour la compréhension de cette peinture, l'identification de la figure principale, en haut.

Le deuxième cas qui a attiré notre attention nous ramène à la sacristie de la Cathédrale, où le plafond est divisé en quatre trames possédant chacune sept sections (fig.61). Celles-ci sont toutes structurées de la même façon : au centre, un médaillon renferme une vertu, de chaque côté, deux sections triangulaires contiennent des angelots arborant des objets liturgiques, puis aux extrémités de chaque trame, une grande section triangulaire est peinte en grisaille et décorée de stuc rococo. À l'instar du plafond précédent, celui de la sacristie a visiblement été repeint en entier. Néanmoins, les vertus (la Charité, l'Espérance, la Foi et la Force) possèdent des traits similaires à ceux que nous retrouvons dans l'œuvre d'Alexandrino. À titre d'exemple, nous pouvons comparer la *Charité* de la sacristie (fig.62) à celle de la Salle de la Crèche (*Sala do Presépio*) de la Basilique *da Estrela*, à Lisbonne (fig.63). Ou encore, comparons la *Foi* de la sacristie (fig.64) à celle de la chapelle majeure de l'église de São Nicolau, à Lisbonne (fig.65), dont la pose est pratiquement la même. Ceci dit, une question demeure, que seule la découverte d'un document pourrait résoudre : les peintures du plafond de la sacristie ont-elles été réalisées par Alexandrino puis repeintes lors de restaurations modernes ou s'agit-il plutôt du travail d'un disciple ou d'un suiveur ?

⁴¹⁰ M.N.A.A., inv. n°40.

⁴¹¹ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 429.

⁴¹² Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 209.

⁴¹³ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 186.

Un dernier cas mérite d'être mentionné. Selon Gonzaga Pereira, le plafond de la chapelle majeure serait également l'œuvre d'Alexandrino.⁴¹⁴ Cependant, plus récemment, Ana Paula Figueiredo a suggéré l'hypothèse que cette peinture ait été exécutée par un disciple de l'artiste, Henrique José da Silva.⁴¹⁵ Bien qu'elle n'indique pas ce sur quoi se fonde son idée, il est possible que le plafond soit l'œuvre de l'atelier, plutôt que d'un artiste qui l'aurait repeint postérieurement, mais encore une fois, seule une recherche postérieure et plus approfondie permettrait (peut-être) d'apporter une réponse à cette hypothèse.

Au même moment où Alexandrino travaillait pour la Cathédrale de Lisbonne, soit vers 1780-1781, il fut chargé de peindre le plafond de la nef de l'église de *Nossa Senhora do Loreto* (fig.66) dont la réédification avait été inaugurée en 1777.⁴¹⁶ Comme c'est souvent le cas pour la peinture portugaise de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'attribution a longtemps posé problème en raison des informations contradictoires ou imprécises divulguées par différents auteurs.⁴¹⁷ D'abord, Júlio de Castilho affirme que Cyrillo attribue la peinture, d'une part, à Feliciano Narciso et, d'autre part, à Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781).⁴¹⁸ Puis, plusieurs auteurs semblent confondre le travail d'Alexandrino avec celui de Cyrillo et de José António Narciso (1731-1811),⁴¹⁹ confusion due, entre autres, au fait que Cyrillo lui-même écrit que Narciso a peint le plafond de ce temple.⁴²⁰ Or, en réalité, ce qu'il faut considérer, c'est que Narciso était d'abord et avant tout un peintre d'architecture et d'ornement. Aussi, lorsque Cyrillo évoque Narciso, c'est implicitement au sujet des ornements du plafond, hypothèse

⁴¹⁴ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 441.

⁴¹⁵ Figueiredo, «A Capela mor da Sé de Lisboa», *op.cit.*, 1999, p. 42.

⁴¹⁶ Maria Alice Beaumont, «Notas sobre desenhos. O tecto da igreja do Loreto», *Boletim do MNAA*, vol.V, n°3-4, 1969, p. 7.

⁴¹⁷ Les auteurs qui attribuent ce plafond à Alexandrino sont : Anonyme, «Loreto», dans *Guia de Portugal*, vol.I, 1988, p. 216 et 693, França, *op.cit.*, 1973, p. 23, Calado, *op.cit.*, 1989, p. 24, Morales y Marín, *op.cit.*, vol.30, 1986, p. 392, Reis Santos, *op.cit.*, 1943, p. 63, Pereira, *op.cit.*, vol.III, 1995, p. 146.

⁴¹⁸ Júlio de Castilho, *Lisboa Antiga*, vol.II, 1902, p. 40. Cette information sera ensuite fréquemment citée : Matos Sequeira, *O Carmo e a Trindade*, vol.III, 1967, p. 451, António Manuel Gonçalves, «Igreja de Nossa Senhora do Loreto», dans *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.II, 1975, p. 27, Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 5, p. 16.

⁴¹⁹ Reynaldo dos Santos, «A Pintura dos tectos no século XVIII em Portugal», *Belas-Artes*, 2^e série, n°18, 1962, p. 19-20, Correia Borges, *op.cit.*, vol.9, 1986, p. 156.

⁴²⁰ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 176.

d'ailleurs considérée par Maria Alice Beaumont.⁴²¹ Enfin, d'autres auteurs parlent du plafond de la chapelle majeure plutôt que de celui de la nef.⁴²² Il existe pourtant un dessin préparatoire (fig.67)⁴²³ d'Alexandrino qui correspond en tout point au plafond de la nef de l'église. À cela s'ajoute, heureusement, la découverte, faite par Beaumont, des reçus attestant son travail, mais aussi celui de Cyrillo, documents qui ont permis de faire la lumière sur cet *imbroglio*. Ainsi, dans un article publié en 1969, l'auteure révèle le résultat des fouilles qu'elle a menées dans les archives de l'église : les deux reçus d'Alexandrino, le premier du 2 décembre 1780 et le second du 3 mars 1781 (doc.16),⁴²⁴ prouvent en effet que le peintre est bel et bien l'auteur de l'*Allégorie de Notre Dame de Lorette couronnée par la Trinité*.

Nous pouvons également dater de la fin des années 1770 les peintures exécutées par Alexandrino pour le transept et la chapelle majeure de l'église de Nossa Senhora das Mercês, anciennement désignée sous le nom d'église de Nossa Senhora de Jesus, attenante au couvent homonyme des religieux déchaussés du Tiers Ordre de saint François.⁴²⁵ Érigée entre 1615 et 1632, elle fut lourdement affectée par le séisme de 1755 ; deux mois plus tard, le 20 janvier 1756, son toit s'effondra.⁴²⁶ Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'église a bénéficié d'une reconstruction relativement rapide grâce, entre autres, à certains privilèges octroyés par le marquis de Pombal. Ainsi, elle fut réédifiée entre 1760 et 1775.⁴²⁷ Aussi, c'est probablement entre 1775 et 1780 qu'Alexandrino fut appelé à réaliser plusieurs peintures pour cette église. Curieusement aucun auteur ne fait mention de ces œuvres de façon explicite ni ne leur associe Alexandrino. Actuellement dans un état lamentable, assombrie par la crasse et s'écaillant en maints endroits, ces peintures mériteraient une restauration sérieuse pour l'intérêt artistique qu'elles représentent.

⁴²¹ Beaumont, «Notas sobre desenhos», *op.cit.*, vol.V, n.º3-4, 1969, p. 10.

⁴²² Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886, Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190.

⁴²³ M.N.A.A., inv. n.º31.

⁴²⁴ Beaumont, «Notas sobre desenhos», *op.cit.*, vol.V, n.º3-4, 1969, p. 10.

⁴²⁵ L'ancien couvent, aujourd'hui converti en Académie des sciences de Lisbonne, fera l'objet de notre étude au chapitre III.

⁴²⁶ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.11, 1956, p. 17, Henrique Pinto Rema, «Nossa Senhora de Jesus», *Dicionário da História de Lisboa*, 1994, p. 645.

⁴²⁷ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.11, 1956, p. 17.

Au plafond de la chapelle majeure, décoré d'éléments floraux et rocailles, Alexandrino a peint une *Allégorie à la propagation de la Foi* (fig.68). La Foi, assise au centre, est adossée aux tables de la Loi (gigantesques) ; sur celles-ci l'Agneau de l'Apocalypse, couché sur le Livre des Révélations, tient l'étendard de la Résurrection. La personnification de la Foi regarde le spectateur tout en pointant vers le haut où l'on distingue, tant bien que mal, le triangle de la Trinité entouré de tête de chérubins et occupé en son centre par le symbole de l'alpha et de l'oméga. À gauche, les quatre Évangélistes sont représentés par leurs attributs : l'ange pour saint Matthieu, le bœuf pour saint Luc, l'aigle pour saint Jean et le lion pour saint Marc. Au musée national de Lisbonne, un joli dessin préparatoire confirme l'attribution à Alexandrino et permet de constater les changements apportés à la composition peinte (fig.69).⁴²⁸ Essentiellement, l'artiste a enlevé du projet final les deux anges qui, sur la feuille, se trouvent à droite. Il est probable que cette modification soit due à une question d'espace puisque, comme il est aisé de le constater, le médaillon du plafond est passablement rempli. Aussi, les deux angelots couchés sur des nuages à gauche, dans le dessin, se sont retrouvés à droite dans la peinture.

Puis, sur la voûte de l'arc du bras droit du transept, dans un panneau tout aussi décoratif que celui de la chapelle majeure, Alexandrino a peint une *Annonciation* (fig.70). Malgré la dégradation de la peinture, il est possible de distinguer les traits doux de la Vierge, représentée ici en toute obéissance, ainsi que les gestes de l'ange Gabriel. Le pendant de cette œuvre, situé sur la voûte de l'arc du bras gauche du transept, illustre une *Assomption* en tout aussi mauvais état (fig.71).

Les dernières pièces de cette église que nous pouvons attribuer à Alexandrino se trouvent sur le *coro alto* ; il s'agit de plusieurs toiles ovales qui représentent des saints du Tiers Ordre franciscain.⁴²⁹ Les seuls auteurs qui les mentionnent, Robert C. Smith et Manuel Vaz Ferreira de Andrade, ne parlent pas d'Alexandrino. Smith se contente d'écrire que les toiles sont médiocres,⁴³⁰ tandis que Ferreira de Andrade, lui, n'évoque

⁴²⁸ M.N.A.A., inv. n°29.

⁴²⁹ Malheureusement, on nous a refusé l'accès au *coro alto* sous prétexte que personne n'avait le droit d'y monter. Il nous a donc été impossible de voir et de photographier les tableaux.

⁴³⁰ Robert C. Smith, *Caderais de Portugal*, 1968, p. 69. Nous remercions M. Luís de Moura Sobral qui nous a signalé cet ouvrage et les toiles.

que leur état de détérioration.⁴³¹ Il reste donc à espérer que l'accès au *coro alto* soit permis afin que nous puissions, éventuellement, avoir une meilleure idée de ces œuvres.

Les années 1780 ont constitué l'une des périodes les plus fécondes de la production artistique d'Alexandrino. Non seulement son succès était-il déjà consommé, mais aussi, plusieurs églises réédifiées étaient désormais prêtes à recevoir leur décoration. L'une des premières, celle de *São Tiago*, fut reconstruite entre 1773 et 1783.⁴³² Dans ce temple, petit et modeste, un programme décoratif conçu de plusieurs panneaux allusifs à la Vierge couvre le plafond de la nef (fig.72). Depuis longtemps attribués à Pedro Alexandrino,⁴³³ les peintures sont, comme c'est souvent le cas, extrêmement sales et abîmées. Le panneau central illustre une *Annonciation avec saint Jacques*, où l'apôtre est pris à témoin de l'Incarnation du Verbe. Tout autour, disposés en plusieurs autres tableaux, des symboles de la Vierge sont représentés, mais plusieurs d'entre eux n'ont pu être identifiés vu l'état de la peinture. Ce décor d'Alexandrino fut probablement exécuté entre les années 1778-1783 ; il constitue un bel exemple de modalité de décor de plafond qui s'employait encore à Lisbonne dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Datant des mêmes années, l'église de la *Madalena* fut quant à elle rouverte au public en 1783, mais la décoration de la nef et de la chapelle majeure s'est échelonnée jusqu'en 1807. Nous ferons l'étude de ces programmes décoratifs au prochain chapitre.

Par ailleurs, entre 1765 et 1785, l'église de *Nossa Senhora da Graça* a connu une première phase de restauration (la seconde ayant eu lieu à la fin du XIX^e siècle). Bien que nous ne puissions dater avec certitude les peintures qu'Alexandrino a exécutées pour ce temple, nous croyons que son travail s'est réparti en deux temps : le premier, vers la fin des années 1770 et le début des années 1780, aurait consisté en l'exécution des douze toiles sur la vie de saint Augustin qui ornent les parois latérales de la chapelle

⁴³¹ Manuel Vaz Ferreira de Andrade, *Do Convento de Nossa Senhora de Jesus*, 1946, p. 59.

⁴³² Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 2, s.d., p. 61, Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 35.

⁴³³ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 505. Dans son texte, Araújo écrit que le tableau actuel est «moderne», laissant entendre que celui d'Alexandrino n'est plus. Cf. *Peregrinações*, vol.1, Livre 2, s.d., p. 62. Curieusement, dans son autre ouvrage, il décrit la peinture comme une «allégorie à l'Annonciation à laquelle assiste saint Jacques». Cf. Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 36. Par ailleurs, Ayres de Carvalho insinue, sans raison apparente, que ce sont plutôt les «collaborateurs» et les «imitateurs» d'Alexandrino qui ont peint le plafond, opinion avec laquelle nous discordons. Voir Carvalho, «Igreja de Santiago», *Monumentos e Edifícios notáveis*, vol.V, T.I, 1973, p. 31.

majeure.⁴³⁴ Dans un second temps (vers le milieu des années 1780 peut-être ?), l'artiste aurait peint le plafond de la chapelle majeure, une *Gloire de saint Augustin*, et celui de la sacristie, œuvres qui témoignent d'une plus grande maîtrise que les tableaux de la chapelle majeure ; celle de la sacristie est d'ailleurs souvent considérée comme l'une de ses plus belles peintures.⁴³⁵ En effet, malgré les déchirures parsemant la peinture de perspective architectonique qui recouvre entièrement le plafond, les couleurs, propres à la palette d'Alexandrino, ont préservé leur éclat (fig.73). Le panneau central, une *Assomption* (fig.74), est attribué à Pedro Alexandrino ;⁴³⁶ en réalité, il est l'auteur de toutes les figures du plafond ; les douze apôtres postés sur les côtés (fig.75-76), les deux médaillons en grisaille (l'un avec le Christ, l'autre avec la Vierge) de chaque côté du tableau central, et ceux des extrémités du plafond, l'un illustrant le Frère António Botado (fig.77) et l'autre, son frère Mendo de Foios Pereira (fig.78), tous deux commanditaires de cette œuvre.⁴³⁷

Par ailleurs, vers 1784-1785, Alexandrino obtint une énorme commande, la première peut-être en ce genre, pour la Basilique de *Nossa Senhora dos Mártires*, à Lisbonne. Il fut chargé de l'entière décoration du temple (tableaux et plafond de la nef ainsi que le plafond de la chapelle majeure) dont le programme décoratif occupera une partie de notre prochain chapitre. Deux autres ensembles de peintures religieuses réalisés, croyons-nous, au courant de cette décennie, méritent d'être mentionnés. D'abord, celui du petit temple de *Nossa Senhora da Oliveira*, l'un des plus anciens de Lisbonne, récemment nettoyé et restauré (2005) où Alexandrino a peint le plafond de la nef ainsi que celui de la chapelle majeure. L'édifice, tel que nous le voyons aujourd'hui,

⁴³⁴ Nous remercions vivement M. Luís de Moura Sobral qui nous a indiqué ces toiles et nous a proposé de collaborer à la rédaction d'un article qui leur sera consacré. Ces œuvres sont, par ailleurs, mentionnées dans Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 6-7, Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 52-53 et Araújo, *Peregrinações*, vol.2, Livre 8, s.d., p. 48.

⁴³⁵ Mário de Sampayo Ribeiro, *A Igreja e o Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa*, 1939, p. 25, Manuel Maia Ataíde, «Igreja e Convento de Nossa Senhora da Graça», dans *Monumentos e Edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.I, 1973, p. 118 et Maria Júlia Jorge, «Graça (Bairro da)», dans *Dicionário da História de Lisboa*, 1994, p. 431.

⁴³⁶ Padre Ernesto Sales, *Nosso Senhor dos Passos da Graça (de Lisboa)*, 1925, p. 166, note 1, Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 6-7, Sampayo Ribeiro, *op.cit.*, 1939, p. 25, Ataíde, «Igreja e Convento de Nossa Senhora da Graça», dans *op.cit.*, vol.V, T.I, 1973, p. 118, Jorge, «Graça (Bairro da)», *op.cit.*, 1994, p. 431.

⁴³⁷ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 53. Mendo de Foios Pereira fut Secrétaire d'État sous le roi Pedro II. Cf. aussi Ataíde, «Igreja e Convento de Nossa Senhora da Graça», *op.cit.*, vol.V, T.I, 1973, p. 118.

fut rapidement érigé après le tremblement de terre de 1755 qui avait complètement ruiné le temple primitif.⁴³⁸ Les travaux, inaugurés en 1762, semblent avoir pris fin vers 1766, année de l'intronisation de l'image de *Nossa Senhora da Oliveira* sur le maître-autel, image rescapée de la catastrophe. Ce court laps de temps s'explique apparemment par la dévotion et l'affection particulières que vouait le peuple à ce temple, ce qui aurait poussé les membres du conseil d'administration des confréries à reconstruire l'église en de brefs délais. Le plan de l'édifice aurait été confié à Eugénio dos Santos e Carvalho (1711-1760), l'architecte responsable du plan général de l'urbanisation de la *baixa* de Lisbonne.⁴³⁹ La voûte de la nef est entièrement couverte par une superbe peinture d'architecture feinte et d'ouverture sur le ciel (fig.79). Au centre, une *Assomption de la Vierge* est entourée d'une balustrade peinte en perspective. Aux quatre coins inférieurs du plafond, quatre vertus sont symbolisées par quatre femmes : la Foi, la Charité, la Force et l'Espérance (fig.80-83). Entre chacune d'elle, un cartouche soutenu par deux angelots illustre des symboles liés à l'iconographie de Marie : l'Arche d'Alliance, le Vase (spirituel), le Trône de la sagesse et la Porte du ciel. Bien que la peinture centrale ait visiblement été retouchée, certaines figures, comme celle de l'ange à gauche de la composition, portent encore la trace du pinceau d'Alexandrino. Plus particulièrement, les angelots qui soutiennent les cartouches correspondent entièrement au style de l'artiste. Dans le cas du plafond de la chapelle majeure, l'attribution à Pedro Alexandrino est certaine et, heureusement, le décor n'a apparemment subi aucune modification, ou retouche majeure (fig.84). Le grand médaillon central représente la colombe du Saint-Esprit entourée de têtes de chérubins. Du côté droit, dans un médaillon soutenu par deux anges, un buste du Christ Sauveur est peint en grisaille. Son pendant, à gauche, représente la Vierge dans une attitude d'humilité, geste répété par l'ange de gauche.

La deuxième église, celle de *São Nicolau*, également située dans la *baixa pombalina*, fut presque entièrement détruite en 1755 ; seuls restèrent debout un mur latéral, la façade et un clocher. Les travaux de reconstruction, dirigés par l'architecte Reynaldo Manuel dos Santos (1731-1791), furent inaugurés vers 1780, mais dû à leur

⁴³⁸ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.12, 1956, p. 23.

⁴³⁹ Tiago Costa, *Igreja de Nossa Senhora da Oliveira*, feuillet publié par la Câmara Municipal de Lisboa/Direcção Municipal de Conservação e Reabilitação Urbana, juin 2004.

financement sporadique, l'église ne fut réellement achevée qu'en 1850.⁴⁴⁰ Bien que le nom d'Alexandrino soit depuis longtemps associé à la décoration de ce temple,⁴⁴¹ une confusion s'est établie dans l'attribution des peintures du plafond de la nef et du plafond de la chapelle majeure, attribuant les premières à Alexandrino et les secondes à António Manuel da Fonseca (1796-1890).⁴⁴² En réalité, comme le prouve un document trouvé par Jacinto Ferreira, Fonseca fut chargé de peindre les médaillons qui rythment le plafond de la nef.⁴⁴³ Alexandrino, pour sa part, a peint le plafond de la chapelle majeure, mais aussi ceux de la sacristie de la Confrérie de saint Nicolas et de la sacristie paroissiale. Le plafond de la chapelle majeure, restauré en 2004, est constitué d'un médaillon central et de quatre médaillons latéraux inscrits au sein d'ornements à mi-chemin entre le rococo et le néo-classicisme (fig.85). Au centre, une *Glorification de saint Nicolas* a visiblement été victime de plusieurs retouches, mais le style d'Alexandrino y est encore bien visible (fig.86). Dans la partie inférieure de la composition, saint Nicolas, portant une main à la poitrine et agenouillé, lève le regard vers la Trinité qui, tout en haut, semble prête à l'accueillir. Des anges accompagnent la scène, désignant le saint, montrant la Trinité ou, simplement, tenant la crosse de l'évêque. Puis, de part et d'autre du tableau central, nous pouvons admirer dans de plus petits médaillons la Foi (fig.65), l'Espérance, la Charité et la Force (fig.87-89). Toutes ces peintures ont également été visiblement retouchées, mais nous n'écartons pas la possibilité qu'Alexandrino ait appelé ses disciples à travailler avec lui. En fait, les deux seules figures qui, semble-t-il, n'ont pas été touchées sont celles des apôtres saint Pierre et saint Paul (fig.90-91), la première étant située entre la Foi et l'Espérance et la seconde, entre la Charité et la Force.

⁴⁴⁰ Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 12, s.d., p. 43. L'auteur donne toutefois des dates de reconstruction différentes dans son ouvrage *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 31.

⁴⁴¹ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 469. L'auteur parle aussi de huit toiles conçues pour les autels de la nef, mais elles ont aujourd'hui disparu et toutes nos recherches pour les localiser se sont avérées infructueuses.

⁴⁴² Anonyme, *op.cit.*, vol.1, 1935, p. 886, Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 12, s.d., p. 44, Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 32-33, A.M., «Igreja de São Nicolau», *Monumentos e Edifícios notáveis*, vol.V, T.I, 1973, p. 139.

⁴⁴³ Nous remercions M. Jacinto Ferreira, de l'église de São Nicolau, qui a partagé cette information avec nous.

Par ailleurs, au plafond de la sacristie de la Confrérie de saint Nicolas, un grand médaillon représente une très belle *Adoration du Très Saint Sacrement par des anges* encore jamais attribuée à Pedro Alexandrino (fig.92).⁴⁴⁴ Dans une composition tout à fait simple, plusieurs anges et angelots adorent un ostensor resplendissant. La finesse des détails et la luminosité de la palette nous montrent un Alexandrino en pleine possession de ses moyens, au sommet de sa maturité, ce qui nous permet d'avancer que le plafond fut très probablement peint à l'aube des années 1790. Contrairement à celui-ci, le plafond de la sacristie paroissiale présente une peinture moins assurée. L'*Allégorie à la Papauté* a beaucoup perdu en terme de caractéristique stylistique propre à Alexandrino (fig.93). La personnification de la Papauté, au centre, ainsi que celle de l'Hérésie, en bas, affichent des traits un peu loin de ceux que nous connaissons de l'artiste. Cela dit, les angelots et les têtes de chérubins, au contraire, permettent d'affirmer qu'Alexandrino est bien l'auteur de cette peinture. Nous croyons, en fait, que plusieurs retouches ont été faites au fil des ans, ce qui ne semble d'ailleurs pas surprenant vu le nombre d'années écoulées entre le début et la fin de la reconstruction de l'église.

Un dernier cas doit ici être mentionné. L'église de *Santo António da Sé*, située tout près de la Cathédrale de Lisbonne, fut presque entièrement ruinée par le séisme de 1755 ; seule une partie de la chapelle majeure a résisté aux secousses, de même qu'une chambre, à un niveau plus bas, où la tradition voulait que soit né saint Antoine. La population crut dès lors à un miracle.⁴⁴⁵ En 1767, le début des travaux fut amorcé suivant les plans de l'architecte Mateus Vicente de Oliveira (1706-1786), mais l'église, consacrée le 15 mai 1787, ne fut réellement terminée qu'en 1812.⁴⁴⁶

Pedro Alexandrino fut chargé de peindre cinq tableaux pour ce temple, quatre dans la nef et un pour le maître-autel.⁴⁴⁷ Leur attribution ne fait aucun doute puisque les

⁴⁴⁴ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 33, A.M., «Igreja de São Nicolau», *op.cit.*, vol.V, T.I, 1973, p. 139. Ces deux auteurs mentionnent le plafond, mais n'évoquent aucun peintre.

⁴⁴⁵ Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 2, s.d., p. 28, Jorge Henrique Pais da Silva, «Igreja de Santo António da Sé», *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.I, 1973, p. 49.

⁴⁴⁶ Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 2, s.d., p. 27-28.

⁴⁴⁷ Pour la mention des œuvres voir Raczynski, *op.cit.*, 1846, p. 522, Anonyme, *op. cit.*, vol.1, 1935, p. 886, Anonyme, *op. cit.*, vol.21, 1935, p. 879, Araújo, *Peregrinações*, s.d., p. 29 (l'auteur ne parle pas de la *Nativité*, mais mentionne plutôt *Santíssimo*), Reis Santos, *op.cit.*, 1943, p. 63, Pamplona, *op. cit.*, vol.III, 1957, p. 190, Pais da Silva, *op.cit.*, vol.V, T.I, 1973, p. 49, França, *op. cit.*, 1973, p. 24, Morales y Marín, *op.cit.*, vol.30, 1986, p. 392, *Guia de Portugal*, vol.1, 1988, p. 278, Calado, *op. cit.*, 1989, p. 24 et Arruda, *op. cit.*, vol.5, 1996, p. 903

quatre toiles de la nef sont signées. De plus, les archives de cette église – que nous n'avons pas pu consulter – ont révélé que l'artiste a touché deux paiements pour leur exécution : le premier, daté de 1787, s'élève à un montant de 235 200 réis, tandis que le second, faramineux, daté de 1788, s'élève à 3 332 00 réis.⁴⁴⁸

La première toile, à gauche, représente une *Immaculée Conception* – et non une *Assomption* comme il a été dit⁴⁴⁹ – où la Vierge, couronnée de douze étoiles et trônant sur le globe, regarde vers Dieu le Père tout en haut de la composition (fig.94). Autour d'elle, des angelots et des anges la vénèrent, tandis que l'un d'eux, à gauche, servant d'admoniteur, la désigne du doigt tout en regardant le spectateur. L'œuvre fait partie des maints exemplaires qu'a peint Alexandrino ; en effet, il s'agit de l'un des thèmes les plus représentés par l'artiste. Ainsi, nous pouvons comparer le tableau de Santo António da Sé à celui qui se trouve dans la chapelle royale du palais de Queluz (fig.95). Sans être identiques, les deux compositions offrent plusieurs similitudes, notamment dans la palette de couleurs, qui est pratiquement la même, et dans la position de la Vierge qui s'inspire du même modèle. Le tableau de Lisbonne peut également être mis en parallèle avec celui de du palais national de Sintra,⁴⁵⁰ où la figure de Dieu le Père est la même en dépit des couleurs qui diffèrent (fig.96).

L'œuvre suivante, une *Nativité*, nous montre une Vierge radieuse agenouillée auprès de son Enfant et soulevant délicatement le linge qui le couvre, comme pour montrer Celui tant attendu (fig.97). À droite, deux bergers vénèrent le Nouveau-né, geste imité par deux femmes d'âge mur au fond de la composition, tandis qu'à gauche, saint Joseph désigne la scène d'un geste de la main tout en regardant le spectateur. Tout en haut, un groupe d'anges et d'angelots célèbrent la naissance de l'Enfant Jésus ; l'ange du centre soulève un filactère sur lequel nous pouvons lire : «GLORIA IN EXCELSIS DEO». Dans les réserves du musée national d'art ancien de Lisbonne, un petit tableau sert, selon toutes les apparences, de *modello* à la toile de l'église (fig.98).⁴⁵¹ Bien que la

⁴⁴⁸ Nous ne connaissons malheureusement pas les conditions de cette commande. L'information concernant les paiements est divulguée sur le site officiel www.monumentos.pt de l'Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, «Igreja de Santo António e Lisboa», p.12.

⁴⁴⁹ Pais da Silva, *op.cit.*, vol.V, T.I, 1973, p. 49.

⁴⁵⁰ P.N.S., inv. n°3623. Nous remercions Mme Inês Ferro, directrice du palais de Sintra, qui nous a signalé cette toile.

⁴⁵¹ M.N.A.A., inv.n° 1699.

facture de celle-ci soit inférieure à celle du *modello*, superbe il faut le dire, les compositions sont pratiquement identiques ; seuls quelques personnages ont changé, tels le berger du premier plan dont la position est différente, ainsi que la figure féminine de l'extrême droite qui a remplacé le vieil homme courbé de la toile du musée. Le rapprochement établi entre ces deux œuvres tient, d'une part, au fait qu'un pendant de la toile du musée, illustrant une *Pentecôte*, s'y trouve attaché (fig.99).⁴⁵² Le *modello* est, dans ce cas, identique au tableau qui se trouve sur le premier autel de droite de l'église de Santo António da Sé (fig.100). La Vierge, au centre, est entourée par les Apôtres agités tandis que du ciel tombent les flammes du Saint-Esprit dont on aperçoit la colombe. D'autre part, les deux petits tableaux du musée possèdent chacun une plaque gravée les identifiant où il est inscrit : «retabulo na Igreja de S.^{to} António de Lisboa», éliminant ainsi tout doute. Il s'agit d'un cas rarissime où Alexandrino a exécuté des *modelli* – parvenus jusqu'à nous – pour des œuvres elles aussi existantes, signe, sans doute, qu'il y eut concours pour déterminer le choix du peintre. Par ailleurs, ces esquisses à l'huile permettent de constater qu'Alexandrino était plus habile dans l'exécution de petits formats ; la comparaison entre les deux *Nativité* ne laisse aucun doute. Dans celle du musée, l'harmonie des formes et la douceur des visages, tout particulièrement celui de la Vierge, sont inégalées dans la toile de l'église.

Le dernier tableau de cette série illustre une *Crucifixion* où le Christ mort est pleuré par Marie Madeleine, agenouillée au pied de la Croix, alors que la Vierge et Jean tournent leurs regards éplorés vers Jésus (fig.101). Plus rare dans l'œuvre d'Alexandrino, le thème de la *Crucifixion* ne possède, jusqu'à maintenant, que deux autres exemples connus. Celui de la basilique *da Estrela* (fig.102), comme celui du musée régional d'Évora⁴⁵³ (fig.103), sont d'ailleurs de composition tout à fait différente.

Tout au fond de la chapelle majeure, au-dessus du maître-autel et fort difficile à voir, le cinquième tableau d'Alexandrino pour l'église de Santo António da Sé représente *Saint Antoine prêchant aux poissons* (fig.104). Rarement mentionnée,⁴⁵⁴ cette toile mérite pourtant d'être citée. Dans une composition un peu entassée, saint Antoine, debout à droite, est entouré de disciples ébahis par le miracle auquel ils assistent ; à

⁴⁵² M.N.A.A., inv.n° 1699A.

⁴⁵³ Musée régional d'Évora, inv. n.°1398.

⁴⁵⁴ Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 191 et Calado, *op.cit.*, 1989, p. 24.

gauche, une foule de poissons est venue écouter le sermont de saint Antoine. Nous n'avons, pour l'instant, trouvé aucune autre toile d'Alexandrino illustrant ce sujet, mais nous pouvons la comparer à un tableau de Vieira Lusitano (1699-1783), actuellement conservée au Musée de São Roque,⁴⁵⁵ dont la composition, plus classique, a certainement influencé Alexandrino (fig.105). En effet, si Lusitano y laisse voir la leçon bien apprise de Trevisani, il ne fait pas de doute qu'Alexandrino a su, par le biais de l'œuvre de son compatriote, retenir cette même leçon.

La période allant de 1790 à 1805 environ, fut également bien remplie pour Alexandrino. Les commandes, bien que moins nombreuses, furent de grande envergure, impliquant souvent la décoration entière (ou presque) d'un édifice. L'une des premières à souligner, celle de l'église de *Nossa Senhora da Pena*, est complexe, mais en puisant à différentes sources et grâce aux documents récemment trouvés, son cas est à peu près résolu. D'abord, la peinture du plafond de la nef (fig.106) a longtemps posé problème, les auteurs ne sachant pas à qui l'attribuer.⁴⁵⁶ Aussi, la découverte d'un document, daté de 1781, a permis d'établir que Luís Baptista fut le responsable de l'œuvre,⁴⁵⁷ ce que Cyrillo avait d'ailleurs déjà affirmé.⁴⁵⁸ L'auteur des *Memórias* précisait en plus que Batista «pintou a perspectiva no tecto (...)» et que d'autres artistes sont intervenus : José Thomaz Gomes et Jerónimo de Andrade. Puis, un autre document publié par Saldanha atteste de l'importante participation d'Alexandrino ; l'artiste aurait été chargé de restaurer la peinture du plafond,⁴⁵⁹ ce que l'on peut aisément vérifier en observant le panneau central (fig.107) dont certains détails accusent le pinceau de l'artiste.

Ensuite, au cas du plafond s'ajoute celui, plus complexe encore, des tableaux de la nef. Un premier document, daté du 16 juillet 1791, témoigne d'un paiement de 100 000 réis octroyé à Pedro Alexandrino pour des «œuvres» exécutées pour l'église

⁴⁵⁵ Musée de São Roque, inv.n°79. Publiée dans Joaquim Oliveira Caetano, *Pintura. Coleção de pintura da Misericórdia de Lisboa*, T.II, 1998, p. 29, n°181.

⁴⁵⁶ Manuel Maia Ataíde, «Igreja de Nossa Senhora da Pena», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 122-123, Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 481, Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 4, p. 30.

⁴⁵⁷ Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 14. L'auteur cite le *Livro dos Acórdãos*, fol.14, des Archives de l'église de Nossa Senhora da Pena.

⁴⁵⁸ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 165.

⁴⁵⁹ Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 16. L'auteur cite le *Livro dos Acórdãos*, fol.57v-58, des Archives de l'église de Nossa Senhora da Pena.

(doc.17), sans que celles-ci ne soient décrites.⁴⁶⁰ Puis, dans le *Livro dos Acórdãos*, conservé dans les archives de l'église, un passage daté de 1811 nous apprend qu'Alexandrino a peint et rénové des tableaux (ainsi que le plafond) du temple (doc.18).⁴⁶¹ Serait-ce ceux de Gonçalves qu'Alexandrino a «grandement retouché» aux dires de Cyrillo (*Saint Pierre* (fig.108), *Saint Paul* (fig.109) et des scènes de la vie du Christ (sans préciser lesquelles ni combien)) ?⁴⁶² Plus loin, un autre passage tiré du même Livre (et datant de la même année)⁴⁶³ est ainsi décrit par Saldanha :

Trata-se de uma accção contra os herdeiros do pintor, entretanto falecido, onde se faz alusão a um contrato feito com ele de «Pintura e renovação dos Paineis desta mesma igreja». Embora não tenha concluído a obra acordada com a irmandade por falecimento (1810), no tocante ao repinte dos painéis velhos que tinham ido para seu poder, entre os quais se encontravam os de André Gonçalves como refere Cirilo Machado, aí se menciona explicitamente «[...] da obra que se achava feita [...]», o que leva a concluir que os teria terminado.⁴⁶⁴

Ce document, rédigé après le décès de l'artiste, réfère à un contrat entre la confrérie et Alexandrino pour la «peinture et la rénovation de tableaux» de l'église. En raison de son décès, l'artiste n'a pu achevé la restauration des toiles anciennes, mais, selon Saldanha, il aurait terminé les œuvres qui lui auraient été commandées. En réalité, celles-ci non plus n'ont pas été achevées. Pour y voir plus clair, il fallait avoir recours à l'inventaire après décès d'Alexandrino. En effet, dans la section concernant ses dettes, une importante note résume ainsi le contrat de 1791 liant le peintre à l'église *da Pena* :

Tinha o Falecido ajustado com Jozé Ant.º Antunes Lima como Inspector da Obra da Freg.ª de N. S. da Penna fazer p.ª a d.ª Igreja seis payneis Novos, e concertar todos os Antigos, e isto pela quantia de seis centos mil reis; à conta dos quaes recebeu em outo Pagamt.ºs quatro [centos] setenta e nove mil e duzentos de q passou recibos, q existem no Juizo da Colecta. Não deu porem conta da Obra pois athe

⁴⁶⁰ Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 16. L'auteur cite le *Livro de Registo de Obras e Edificações (1774-1793)*, fol.98 des Archives de l'église de Nossa Senhora da Pena.

⁴⁶¹ Archives de l'église de Nossa Senhora da Pena, *Livro dos Acórdãos*, fol.57v-58, publié dans Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 16.

⁴⁶² Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 71. Cf. aussi Morales y Marín, *op.cit.*, vol.30, 1986, p. 392; il cite la série de la vie du Christ.

⁴⁶³ Archives de l'église de Nossa Senhora da Pena, *Livro dos Acórdãos*, fol.56, 56v, 57v et 58, cité dans Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 17.

⁴⁶⁴ Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 17.

dos Paineis, q havião de ser novos ficaram alguns ainda mal principiados devendo por isso, ou ultimarse o Contrato por outro Pintor tão habil e perito como era o falecido, ou restituir-se o Dinheiro recebido.....479 200. Lisboa 4 de Abril d 1810.⁴⁶⁵

Ainsi, nous avons maintenant la preuve qu'Alexandrino s'était engagé à exécuter six nouveaux tableaux et à réparer tous les anciens pour une somme de 600 000 réis (dont il avait déjà reçu 479 200 réis). Cependant, pour une raison qui n'est pas donnée, il n'a pu honorer son contrat, de sorte que la confrérie du Très Saint-Sacrement souhaitait soit un remboursement du montant déjà payé, soit un nouveau contrat avec un peintre tout aussi habile qu'Alexandrino. Plus d'une année s'est écoulée avant qu'une entente ne soit signée entre la confrérie et les «héritiers» du peintre, c'est-à-dire José Maria de Lara, le mari de sa nièce (et héritière universelle). Le 3 novembre 1811, une note, trouvée dans l'inventaire après décès d'Alexandrino, explique que Lara s'est libéré du contrat qu'avait signé l'artiste le 9 juillet 1791 et s'est acquitté de la dette en remboursant 160 000 réis à la confrérie et en lui laissant les tableaux achevés (d'où, peut-être, le montant de la dette inférieur à celui qu'avait d'abord réclamé la confrérie) (doc.19).⁴⁶⁶ À priori, ces tableaux sont donc ceux qui se trouvent actuellement accrochés aux murs latéraux de la nef et sous le chœur : une *Dernière Cène* (dans l'ancienne chapelle du Très Saint-Sacrement) (fig.110),⁴⁶⁷ une *Adoration des Bergers* (fig.111) et son pendant, l'*Adoration des Mages* (fig.112),⁴⁶⁸ quatre toiles illustrant les quatre Évangélistes (fig.113-116),⁴⁶⁹ une *Notre-Dame des Douleurs* (fig.117) et son pendant, *Saint Jean Évangéliste* (fig.118).⁴⁷⁰ Or, il y a là neuf tableaux. Ce sont trois de plus que ce qui figurait sur le contrat initial et leur attribution ne fait aucun doute. Il est possible, en fait, que José Maria de Lara ait tenté de réduire davantage la dette en donnant quelques tableaux de plus, provenant de l'atelier d'Alexandrino. Cette hypothèse n'est

⁴⁶⁵ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx.3245, fol.36v.

⁴⁶⁶ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx.3245, fol.97v et 98.

⁴⁶⁷ Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 16, Ataíde, «Igreja de Nossa Senhora da Pena», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 126.

⁴⁶⁸ Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 17.

⁴⁶⁹ Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 17.

⁴⁷⁰ Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 17, Ataíde, «Igreja de Nossa Senhora da Pena», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 126-127. Celui-ci suggère d'ailleurs que ces deux tableaux aient pu faire partie d'un *Calvaire*, ce qui nous semble peu probable puisque la Vierge et saint Jean sont représentés dans une niche.

toutefois pas assurée dans la mesure où les tableaux de l'église da Pena ne correspondent à aucun de ceux qui se trouvent mentionnés dans l'inventaire après décès de l'artiste. Cela dit, dans un autre ordre d'idées, l'*Adoration des Bergers* (fig.111) peut être comparée à une autre toile du même sujet conservée dans les réserves du musée de Lisbonne (fig.119).⁴⁷¹ Le berger de gauche constitue une figure récurrente dans les œuvres d'Alexandrino. De plus, l'*Adoration des Mages* (fig.112) peut, elle aussi, être rapprochée d'un autre tableau du musée de Lisbonne⁴⁷² illustrant le même sujet et appartenant à la même série que le précédent (fig.120). Sans en constituer le *modello*, l'œuvre du musée présente néanmoins des similitudes de composition, telles le Mage qui baise le pied de l'Enfant et, plus particulièrement, celui qui se trouve debout, à ses côtés, soulevant son offrande.

Par ailleurs, il resterait à savoir pour quelle raison Alexandrino n'a pas terminé les œuvres pour l'église *da Pena*, commandées presque vingt ans avant son décès. Bien que les documents trouvés ne révèlent rien à ce sujet, nous soupçonnons qu'il ait donné priorité à d'autres travaux pour lesquels il aurait été sollicité à peu près au même moment et dont les commanditaires étaient plus prestigieux. Deux cas particuliers, que nous aborderons au prochain point, doivent être considérés.

Enfin, deux autres ensembles décoratifs conçus dans les années 1790 feront l'objet de notre prochain chapitre. Le premier, à l'église de *São Paulo*, comprend quatre toiles exécutées en 1793 et la peinture du plafond qui pose, depuis longtemps, des problèmes de datation et d'attribution. Quant au second, il se trouve dans l'église du *Santíssimo Sacramento*. La tâche, gigantesque, s'est échelonnée sur sept ans, soit de 1798 à 1805.

4.4.2. Les commandes royales

Dès l'année 1778, Alexandrino fut également commissionné pour décorer les palais et les temples de la cour. De son travail pour les palais royaux, il ne reste que les

⁴⁷¹ M.N.A.A., inv.n°131.

⁴⁷² M.N.A.A., inv.n°132.

preuves documentaires ; nous y reviendrons plus tard, lorsque nous évoquerons son œuvre détruite. Quant à la décoration des temples, elle se trouve encore *in situ*.

La plus importante commande qu'il ait reçue de la cour, que nous considérons également comme la plus prestigieuse de sa carrière, est celle de la décoration de la Basilique et du Couvent du *Santíssimo Coração de Jesus*, communément appelée la *Basílica da Estrela*. Ces édifices, emblèmes du règne de Maria I^{ère}, ont été érigés entre 1779 et 1789 et c'est Alexandrino qui a exécuté la plupart des peintures décorant le temple ainsi que certaines salles du couvent. Vu son poids dans le corpus de l'artiste, nous consacrerons une partie de notre chapitre III à l'étude des principales œuvres qui s'y trouvent. Mentionnons tout de même, ici, les plafonds⁴⁷³ et les tableaux que nous pouvons admirer dans ces édifices, mais dont l'étude dépasserait le cadre de notre propos. Pour la chapelle majeure de la basilique, Alexandrino a exécuté une série de quatre toiles représentant les Docteurs de l'Église (fig.121-124) qui côtoient le grand tableau de Pompeo Batoni (1708-1787) ornant le maître-autel. Puis, deux dépendances de la basilique, actuellement utilisée comme chapelles mortuaires, possèdent aussi des décors peints. Nous ne dresserons pas la liste exhaustive de tous les tableaux qui s'y trouvent, d'une part parce qu'ils ne sont pas tous d'Alexandrino et, d'autre part, parce qu'ils ne correspondent pas tous à la décoration initiale. Notons simplement que dans la chapelle de Nosso Senhor dos Passos, Alexandrino a décoré le plafond d'une très jolie *Pentecôte* entourée de huit médaillons illustrant les vertus suivantes : la Chasteté, la Charité, l'Espérance, la Foi, la Tempérance, la Force, la Justice et la Prudence (fig.125). Les personnifications féminines suivent toutes de près les indications de Cesare Ripa.

Par ailleurs, plusieurs tableaux d'Alexandrino sont conservés dans diverses dépendances du temple ainsi que dans le couvent. Certains ont, de toute évidence, été commandés pour ces édifices, mais d'autres y ont peut-être trouvé refuge après l'extinction des ordres religieux en 1834. Ainsi, dans une petite salle nommée *Sala de Santa Teresa*, qui correspond apparemment à une ancienne chapelle de la basilique, un grand tableau d'Alexandrino, joliment composé, illustre l'*Immaculée Conception avec saint Joseph, saint François et saint Dominique* (fig.126). Ensuite, dans le presbytère,

⁴⁷³ L'un de ces plafonds, situé au-dessus de l'une des sacristies de la basilique, était en restauration lors de nos multiples visites (de 2004 à 2006). Il ne nous a donc pas été possible de le photographier.

intégré à même l'édifice du couvent, Alexandrino a laissé plusieurs œuvres. La plus connue d'entre elles est sans contredit la toile qui orne l'autel de la chapelle. Divulguée à maintes reprises, mais jamais vraiment étudiée, cette peinture qui illustre une *Adoration du Très Saint Cœur de Jésus* (fig.127) aux couleurs et à la composition agréables, montre plusieurs anges vénérant le cœur de Jésus surmonté d'une croix qui émerge des flammes. Derrière ce symbole, la Divinité est symbolisée par une femme tenant deux globes et dont la tête est ornée de trois flammes. À ses côtés, une autre figure, non identifiée faute d'attribut, est assise sur un globe. Au bas de la composition, à gauche, une couronne et un sceptre sont posés sur un coussin de velours vert ; un bas-relief avec les profils de la reine Maria I^{ère} et du roi Pedro III y est aussi appuyé. Enfin, à l'extrême gauche, on aperçoit le plan de la façade de la basilique. C'est d'ailleurs grâce à ce plan que nous pouvons dater le tableau de 1778-1779, car il correspond au projet de l'architecte Mateus Vicente de Oliveira (1706-1786) qui fut remplacé, en 1779, par celui de Reynaldo Manuel dos Santos (†1790). Par ailleurs, un magnifique dessin, conservé au musée de Lisbonne,⁴⁷⁴ montre quelques modifications, notamment dans la pose de l'ange de droite qui, à l'origine, levait les bras dans les airs (fig.128). Aussi, les objets que l'on aperçoit en bas à gauche n'ont pas été ébauchés sur la feuille. Puis, dans l'escalier qui relie le presbytère au couvent, nous pouvons admirer une autre toile d'Alexandrino qui représente *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert* (fig.129), sujet que l'artiste a peint à plusieurs reprises comme nous aurons l'occasion de le voir. Toujours dans le presbytère, trois tableaux d'Alexandrino dont la provenance est restée obscure sont suspendus aux murs de la salle à manger. D'abord, une *Crucifixion* (fig.102), déjà mentionnée, et une *Immaculée Conception* (fig.130), de même format, ont probablement été conçues pour un même ensemble décoratif. Dans la première, la Vierge, saint Jean et Marie Madeleine se lamentent au pied de la croix devant un Christ qui n'est pas encore mort ; le tableau correspond au type de représentation qu'Alexandrino employa pour ce sujet, variant la figure du Christ qu'il représente soit les yeux tournés vers le ciel, soit les yeux fermés et la tête inclinée sur son épaule. Quant à l'*Immaculée Conception*, elle constitue l'un des rares modèles où l'artiste a représenté la Vierge accompagnée de l'Enfant Jésus qui, à l'aide d'une longue croix terminée par un fer de lance, transperce le

⁴⁷⁴ M.N.A.A., inv.n°25.

serpent. Enfin, la dernière toile, déjà mentionnée, représente un *Martyre de saint Sébastien* fort bien composé et dont les couleurs retrouveraient certainement leur éclat si elle était restaurée (fig.1).

En 1785, Alexandrino fut chargé de peindre un tableau pour le maître-autel de l'église de *Nossa Senhora do Livramento*, œuvre qui lui était d'ailleurs déjà attribuée.⁴⁷⁵ Un document du fond d'archives des *Obras Públicas* (Travaux Publics) indique qu'il a reçu 25 000 réis pour son travail, mais le sujet représenté n'est pas identifié (doc.20).⁴⁷⁶ Dédié à Notre-Dame-de-la-Délivrance et à Saint Joseph, le temple est également connu sous le nom d'église *da Memória*, car il fut édifié en souvenir de l'attentat perpétré contre le roi José I^{er}, le 3 septembre 1758, sur les lieux mêmes de l'incident. La construction fut inaugurée en 1760, mais la lenteur des travaux fut telle qu'à la mort du roi, en 1777, le chantier n'était pas très avancé. En fait, jusqu'en février 1782, des paiements étaient encore effectués aux travailleurs chargés de la construction du temple.⁴⁷⁷ Quant à la toile d'Alexandrino, elle consiste en une allégorie de l'attentat, sujet qui n'est point surprenant, mais qui constitue néanmoins le seul cas connu, jusqu'à maintenant, où l'artiste a illustré un événement tiré de l'histoire du Portugal.⁴⁷⁸

Nous avons évoqué, plus haut, le cas de l'église de *Nossa Senhora da Pena* où le peintre n'est pas venu à bout de fournir tous les tableaux qui lui avaient été commandés. Nous avons également fait allusion à deux cas qui ont pu interférer dans le contrat avec l'église *da Pena*. Bien qu'il soit situé hors de Lisbonne, le premier nous semble suffisamment important pour trouver ici sa place. Au début des années 1790, Alexandrino peignit trois tableaux destinés aux trois autels de la chapelle du palais royal de Queluz, à quelques cinquante kilomètres de Lisbonne. Le petit temple, de goût rococo, fut terminé en 1752 sous la direction de l'architecte Mateus Vicente de Oliveira (1706-1786). À l'origine, les tableaux furent commandés à André Gonçalves⁴⁷⁹ ce qui,

⁴⁷⁵ Fernando Castelo Branco, «Igreja da Memória», *Monumentos e edifícios notáveis*, vol.V, T.III, 1988, p. 162, *Guia de Portugal*, vol.1, 1988, p. 401, Anonyme, *op.cit.*, vol.21, 1935, p. 879, Araújo, *Peregrinações*, vol.2, Livre 9, p. 93 et Reis Santos, *op.cit.*, 1943, p. 63.

⁴⁷⁶ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.176r.

⁴⁷⁷ Ayres de Carvalho, *Os três Arquitectos da Ajuda*, 1979, p. 14, 16, 21-22.

⁴⁷⁸ Malheureusement l'autorisation pour photographier l'œuvre nous a été refusée.

⁴⁷⁹ Caldeira Pires, *História do Palácio Nacional de Queluz*, vol.1, 1924, p. 359-362, Gomes Machado, *op.cit.*, 1995, p. 97, note 25 et p. 243-244, Vítor dos Reis, «De Baixo para Cima: O Tecto da Capela do Palácio de Queluz», *Sintra Regional*, n°1, Maio 2004, p. 40.

apparemment, a entraîné une grande confusion quant à l'attribution de ceux actuellement exposés. Dans son ouvrage sur le palais, Maria Inês Ferro écrit:

O retábulo da capela-mor – representando N. Sra. da Conceição, orago de Queluz – da autoria de André Gonçalves (1687-1762), concluiu-se em 1752. Da sua autoria são também os painéis dos altares laterais, representando S. Francisco de Paula e a prisão de S. Pedro e S. Paulo, tendo o primeiro sido posteriormente substituído por um quadro de Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810).⁴⁸⁰

Ainsi, le seul tableau qu'elle reconnaît comme étant du pinceau d'Alexandrino est le *Saint François de Paule* (fig.131), sans doute parce que le montant perçu par le peintre pour cette toile était déjà connu ; Pamplona, dans sa notice de 1957, avait évoqué les 72 000 réis payés en 1791.⁴⁸¹ Puis, en 1995, Gomes Machado explique:

Pouco adiante, refere ainda o autor [Caldeira Pires] que, devido a ter-se inutilizado o *S. Francisco de Paula*, procedeu-se à sua substituição. O encargo coube ao pintor José Caetano Ciriaco, em 1789. Tendo a obra desagradado ao Príncipe Regente D. João, foi encomendada outra, a Pedro Alexandrino, que por ela recebeu 72 000.⁴⁸²

Bien qu'aucune preuve documentaire n'ait été apportée, jusqu'à maintenant, au sujet des deux autres toiles, une *Immaculée Conception* (fig.95), déjà mentionnée, et un *Saint Paul et saint Pierre en prison* (fig.132), l'attribution à Pedro Alexandrino ne fait aucun doute (pour des raisons stylistiques). D'ailleurs, au XIX^e siècle, le marquis de Resende les lui donnait déjà.⁴⁸³ Aussi, nous nous rallions à l'opinion de Gomes Machado qui a rétabli, en 1995, l'attribution des trois tableaux à l'artiste.⁴⁸⁴

Complétant le décor de la chapelle, le plafond, restauré en 1995, fut longtemps attribué à José Gonçalves Soares qui l'aurait peint en 1752 (fig.133).⁴⁸⁵ Cependant, Vítor

⁴⁸⁰ Maria Inês Ferro, *Queluz. O Palácio e os Jardins*, 1997, p. 61. Au sujet de l'*Immaculée Conception*, voir aussi *Palácios Portugueses*, sous la dir. de Raul Lino, vol.1, 1972, p. 3 (l'auteur dit la même chose).

⁴⁸¹ Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190. Calado, *op.cit.*, 1989, p. 25 mentionne aussi l'œuvre, mais ne parle pas du paiement. França, pour sa part, dit qu'Alexandrino a travaillé pour Queluz en 1792, sans plus de précision. Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol.1, 1990, p. 34.

⁴⁸² Gomes Machado, *op.cit.*, 1995, p. 243-244. Il renvoie à Caldeira Pires, *op.cit.*, vol.1, 1924, p. 356.

⁴⁸³ Resende, *op.cit.*, 1857, p. 8.

⁴⁸⁴ *S. François de Paule* et *S. Pierre et S. Paul en prison* ont été restaurés en 1999. Quant à l'*Immaculée Conception* elle l'a été en 2001.

⁴⁸⁵ Caldeira Pires, *op.cit.*, vol.1, 1924, p. 348, Natália Brito Correia Guedes, *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*, 1971, p. 100 et 161, Ferro, *op.cit.*, 1997, p. 61.

dos Reis, dans un article où il détermine clairement la spécialité de Soares comme peintre-décorateur, suggère l'idée qu'Alexandrino ait exécuté le médaillon central, une *Allégorie au Nom de Marie*, duquel il dit : «Quando o observamos não é possível deixar de reparar num conjunto de características pictóricas que nos fazem pensar nos inúmeros tectos pintados por Pedro Alexandrino de Carvalho (...)».⁴⁸⁶ En effet, malgré les vestiges d'une retouche dont il a visiblement souffert,⁴⁸⁷ il est possible d'y reconnaître la main de l'artiste, notamment dans le visage des angelots qui peuplent la composition. Aussi, pour reprendre l'idée de Vítor dos Reis, qu'il s'agisse d'unité stylistique ou d'actualisation du décor, il semble pertinent de croire qu'Alexandrino ait conçu l'ensemble de la décoration picturale de cette chapelle entre 1789 et 1791.

À cela s'ajoute un autre cas, à Lisbonne celui-là, de bien plus grande envergure. À la suite du tremblement de terre de 1755, dont les conséquences furent mineures pour la structure de l'édifice, Manuel Caetano de Sousa (1742-1802) fut chargé du projet de réédification de la chapelle royale du palais de la Bemposta. Selon Luís Moita, l'infant Pedro (le futur roi Pedro III) n'a pas hésité entre «uma nova adaptação da velha ermida e o projecto da sua reedificação total, projecto mais consentâneo com as necessidades do culto por esse tempo, cujo esplendor aumentara, (...)».⁴⁸⁸ L'auteur précise que la reconstruction fut probablement commencée vers 1760, mais que la période de travail la plus intensive (celle où les artistes furent appelés à collaborer) aurait été comprise entre les années 1780-1790. Une chose semble ne faire aucun doute : la chapelle était prête en 1793.⁴⁸⁹ La tâche impliquant la décoration picturale de la nef, de la chapelle majeure, de la chapelle du Très Saint-Sacrement et de la sacristie fut confiée à Pedro Alexandrino.

Dans la nef, le plafond est entièrement recouvert d'une peinture d'architecture feinte qui s'ouvre sur un ciel rempli de personnages (Docteurs de l'Église, saints, anges et angelots) (fig.134). Au centre, une multitude de têtes de chérubins est déployée autour du Nom de Marie dont l'initiale est posée sur un croissant de lune renversé. Cette

⁴⁸⁶ Reis, *op.cit.*, 2004, p. 40.

⁴⁸⁷ Dans un courriel du 22 mars 2006 écrit à l'auteure, Vítor dos Reis précise qu'à son avis, ces retouches sont l'œuvre des travaux de restauration menés au XX^e siècle, particulièrement lors de la campagne de récupération du palais, suite à l'incendie de 1934 (la chapelle se trouve à la frontière de ce qui a brûlé et de ce qui a échappé au sinistre).

⁴⁸⁸ Luís Moita, *A Bemposta. O «Paço da Rainha»*, 2005, p. 46.

⁴⁸⁹ Moita, *op.cit.*, 2005, p. 47, França, *op.cit.*, vol. I, 1990, p. 42.

Allégorie à l'Immaculée Conception, fut exécutée par trois peintres : les figures sont d'Alexandrino, les fleurs de Manuel Macário et l'architecture feinte ainsi que l'ornementation de José António Narciso (1731-1811).⁴⁹⁰ Complétant la décoration, cinq toiles occupent les cinq chapelles latérales de la nef. Deux d'entre-elles, une *Immaculée Conception* (fig.135) et une *Stigmatisation de saint François* (fig.136), sont d'auteur inconnu ; elles appartiennent vraisemblablement à la première phase de décoration du temple (avant le séisme). Seraient-elles d'André Gonçalves, qui a fourni une série de petits tableaux pour la chapelle du Très Saint Sacrement ? En tout cas, une remarque s'impose : la *Stigmatisation* consiste en une copie conforme du tableau de Federico Barrocci (1528-1612) conservé à la Galleria degli Uffizi. Quant aux trois autres tableaux, une *Prêche de saint Jean-Baptiste* (fig.137), une *Stigmatisation de saint François* (fig.138) et une *Remise des clés à saint Pierre* (fig.139), ils sont tous signés par Alexandrino.⁴⁹¹ L'ensemble reste difficile à étudier dans la mesure où les œuvres n'ont visiblement pas été commandées simultanément et ne présentent pas d'unité thématique (deux toiles sur cinq illustrent le même sujet). Il semblerait plutôt que les tableaux d'Alexandrino soient venus compléter une décoration partiellement existante.

Au plafond de la chapelle majeure, un médaillon ovale représente *L'Immaculée Conception* (fig.140)⁴⁹² avec, à gauche, un ange portant l'écu portugais couronné et un étendard sur lequel nous pouvons lire : «CUSTOS LUSITANIAE REGNI». Un dessin préparatoire, conservé à Lisbonne (fig.141),⁴⁹³ montre qu'à peine quelques modifications ont été apportées à la peinture, notamment à l'ange de gauche qui, dans la chapelle, a perdu son casque, et dans le groupe d'anges, à droite, qui sont au nombre de trois dans le dessin contre deux dans la peinture. Comme ce fut le cas pour le plafond de la nef, il est

⁴⁹⁰ Moita, *op.cit.*, 2005, p. 55, Manuel Maia Ataíde, «Capela Real do Paço da Bemposta», *Monumentos e edifícios notáveis*, vol.V, T.II, 1975, p. 147, Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p.176. Celui-ci affirme que Narciso peignit l'architecture et les ornements, mais il ne précise pas de quels plafonds. Voir aussi Araújo, *Peregrinações*, vol.I, Livre 4, p. 50; l'auteur attribue l'architecture à Oliveira Bernardes (pourtant déjà décédé). Cf. également Borges, *op.cit.*, vol.9, 1986, p. 156 qui donne le plafond à Narciso,

⁴⁹¹ Ataíde, *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 147. L'auteur affirme que tous les tableaux, à l'exception de *L'Immaculée Conception*, sont d'Alexandrino. Cf. aussi Araújo, *Peregrinações*, Vol.I, Livre 4, p. 51.

⁴⁹² Araújo, *Peregrinações*, Vol.1, Livre 4, p. 51, Ataíde, *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 146, Calado, *op.cit.*, 1989, p. 24.

⁴⁹³ M.N.A.A., inv. n° 19.

possible que l'architecture feinte de la chapelle majeure ait été réalisée par José António Narciso et que les fleurs soient de Manuel Macário (fig.142).⁴⁹⁴

Puis, dans la chapelle du Très Saint-Sacrement, Alexandrino a peint le panneau central du plafond, une *Transfiguration* (fig.143),⁴⁹⁵ suivant un modèle déjà employé par André Gonçalves dans le tableau, en partie repeint, de la chapelle majeure de l'église du Corpo Santo à Lisbonne (fig.144). Il existe d'ailleurs, au musée de Lisbonne, deux dessins d'Alexandrino reliés à cette œuvre ; le premier (fig.145)⁴⁹⁶ a servi d'ébauche au tableau central et ne présente qu'une différence avec l'œuvre finale : le personnage de gauche tient une épée de feu alors que, dans la peinture, il porte une main à la poitrine. Quant au second dessin (fig.146),⁴⁹⁷ il est, à première vue, une réplique parfaite du plafond entier (fig.147), comme s'il avait été exécuté à *posteriori* pour être ensuite gravé. Cependant, à y regarder de plus près, nous nous apercevons que, comme dans le premier dessin, la figure de gauche diffère de celle de la peinture. De plus, sur la feuille, les angelots des médaillons sont seuls alors qu'au plafond de la chapelle, ils sont en groupe de deux. Aussi, il reste difficile de déterminer l'usage de ce dessin. Une hypothèse peut toutefois être envisagée : il est possible qu'Alexandrino soit ici responsable de toute la peinture, ce qui expliquerait qu'il ait conçu deux dessins, soit l'un pour le tableau central et l'autre pour l'architecture et l'ornementation du plafond entier.

Par ailleurs, pour l'autel de cette même chapelle, Alexandrino a peint une *Dernière Cène* (fig.148)⁴⁹⁸ qui suit, en partie, un modèle récurrent chez l'artiste où le Christ, au centre et derrière la table, pose le geste de la bénédiction en regardant vers le haut, tandis qu'à sa gauche saint Jean s'incline ; une toile exposée dans l'église de Santa Quitéria, à Meca, aux environs de Lisbonne, présente la même formule (fig. 149).⁴⁹⁹

⁴⁹⁴ Santos, *op.cit.*, 1962, p. 20, Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 165; l'auteur parle d'ailleurs uniquement de Macário au sujet du plafond de la chapelle majeure.

⁴⁹⁵ Moita, *op.cit.*, 2005, p. 57, Ataíde, *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 147, Santos, *op.cit.*, 1962, p. 20.

⁴⁹⁶ M.N.A.A., inv.n° 1.

⁴⁹⁷ M.N.A.A., inv.n° 191.

⁴⁹⁸ Ataíde, *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 147, Araújo, *Peregrinações*, Vol.1, Livre 4, p. 51, Moita, *op.cit.*, 2005, p. 55; celui-ci est le seul qui précise que l'œuvre est signée.

⁴⁹⁹ Nous remercions vivement Vítor Serrão qui nous a permis de voir et de photographier les œuvres d'Alexandrino conservées dans cette église.

Enfin, deux autres tableaux viennent compléter la décoration de la Bemposta. Dans la sacristie, l'autel principal arbore une *Sainte Famille* (fig.150)⁵⁰⁰ de composition sobre et classique. Puis, au plafond, Alexandrino a exécuté une *Allégorie de la Papauté* (fig.151)⁵⁰¹ où celle-ci trône accompagnée de chérubins qui portent tous des attributs liturgiques. Bien que cette peinture ait visiblement souffert de quelques retouches, la main de l'artiste y reste néanmoins reconnaissable.

Ainsi, l'ampleur de la commande destinée à la chapelle royale de la Bemposta pourrait, à elle seule, justifier le retard qu'a pris Alexandrino dans l'exécution des tableaux pour l'église de *Nossa Senhora da Pena*.

4.4.3. Les commandes privées

Populaire auprès du clergé et de la cour, Alexandrino s'est également vu solliciter par les nobles et la bourgeoisie émergente de la fin du XVIII^e siècle. Trois palais de Lisbonne conservent encore des peintures qui, bien qu'ayant souffert quelques restaurations, peuvent lui être attribuées. Ces trois palais feront l'objet de notre chapitre V, consacré aux programmes décoratifs de peinture mythologique.

Par ailleurs, une rectification vaut ici d'être apportée. Longtemps, les peintures du palais Sandomil ont été données à Pedro Alexandrino.⁵⁰² Situé sur la *Rua das Chagas*, à Lisbonne, ce palais existait déjà au temps du tremblement de terre ; il avait appartenu à la famille Barros Cardosos, puis à la *Misericórdia* de Lisbonne qui l'avait ensuite cédé au comte de Sandomil. À l'étage noble, le Grand Salon et le Petit Salon sont décorés de scènes mythologiques qui ornent leur plafond ; aucune date n'a été avancée pour leur exécution, mais il semble évident qu'elles ne sont pas d'Alexandrino, car elles ne possèdent rien de son art. Les tableaux du Petit Salon sont de qualité médiocre ; ils présentent quatre épisodes mythologiques mettant en scène Apollon et Diane. Le

⁵⁰⁰ Moita, *op.cit.*, 2005, p. 57, Ataíde, *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 148, Araújo, *Peregrinações*, Vol.1, Livre 4, p. 52. Aucun de ces auteurs ne domient la toile à Alexandrino.

⁵⁰¹ Araújo, *Peregrinações*, Vol.1, Livre 4, p. 52, Ataíde, *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 148, Moita, *op.cit.*, 2005, p. 58. Encore une fois, aucun des auteurs ne mentionnent Alexandrino.

⁵⁰² Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 5, s.d., p. 24, Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190, França, *op.cit.*, 1973, p. 23, Calado, *op.cit.*, 1989, p. 25 (l'auteure reprend la liste établie par Pamplona), et Vasconcelos, *op.cit.*, vol.I, 1998, p. 1345.

premier illustre *Apollon et Daphné* (fig.152) et le second, *Apollon et Cyparissos* (fig.153). Quant aux scènes de Diane, elles illustrent *Diane et Actéon* (fig.154) et *Le Sacrifice d'Iphigénie* (fig.155). Quant à ceux du Grand Salon, ils offrent un style hétérogène parce qu'ils reproduisent presque intégralement différents maîtres du XVI^e et du XVII^e siècles. En effet, à titre d'exemple, le panneau illustrant *Persée armé par Mercure et Minerve* (fig.156) reprend un tableau de Bartolomeu Spranger (1546-1611) gravé par Jan Harmensz Muller (1571-1628) (fig.157) où seul le paysage du fond a été modifié. Un autre tableau, celui de *Saturne vaincu par l'Amour, Vénus et l'Espérance* (fig.158), constitue une copie partielle d'un tableau de Simon Vouet (1590-1649) traitant le même sujet (fig.159). Enfin, l'épisode de *Pan et Syrinx* (fig.160) est calqué sur celui qu'a peint Michel Dorigny (1617-1665), en 1657, et qui est aujourd'hui conservé au Louvre (fig.161). Rien, jusqu'à maintenant, n'a permis de connaître le peintre (ou les peintres ?) ayant exécuté ces œuvres. Seules de futures recherches pourront, éventuellement, nous en apprendre davantage sur cet ensemble décoratif.

4.5. Œuvres hors de Lisbonne

Plusieurs œuvres de Pedro Alexandrino sont dispersées sur le territoire portugais. Certaines sont le fruit de commandes précises, comme la toile de la chapelle du palais de Vendas Novas (fig.162)⁵⁰³ ou celle du maître-autel de l'église de São Julião, à Setúbal,⁵⁰⁴ témoignant ainsi du prestige dont jouissait l'artiste en dehors de la capitale. La plupart, toutefois, ont été déplacées de leur lieu d'origine et redistribuées, pour ainsi dire, dans diverses institutions (musées, églises, couvents) à la suite de l'extinction des Ordres religieux, en 1834. Il n'y a pas lieu, dans le cadre de notre travail, de les énumérer toutes ; nous proposons plutôt d'y faire référence au fil de notre étude dans les cas où cela s'avère pertinent. Cela dit, quatre cas de plus grande envergure et résultant de commandes spécifiques méritent d'être ici abordés.

⁵⁰³ Tableau que Túlio Espanca a erronément attribué à l'école romaine de la première moitié du XVIII^e siècle (Carlo Maratta, Rosselli, Batoni, Masucci). Cf. Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Évora (Zona Norte)*, vol.I, 1975, p. 448.

⁵⁰⁴ Nous n'avons malheureusement pas été autorisée à photographier l'œuvre.

4.5.1. L'église de São Sebastião, à Setúbal

Dans cette ville portuaire située à moins de cinquante kilomètres au sud de Lisbonne, l'église paroissiale de São Sebastião faisait partie, jusqu'en 1834, du couvent de São Domingos, raison pour laquelle le programme décoratif de la nef possède une thématique dominicaine.⁵⁰⁵ En effet, au plafond, un grand médaillon peint par Alexandrino illustre *Le Christ en colère contre le Monde*, tableau qui, heureusement, a été restauré en 1997 (fig.163).⁵⁰⁶ La peinture, exécutée avec peu d'empâtement est pratiquement transparente en certains points et, par conséquent, elle demeure fragile. Les couleurs douces et lumineuses, propres à la palette d'Alexandrino, ont servi à illustrer cette scène où Jésus, menaçant de foudroyer la Terre, est arrêté dans son geste par sa Mère qui l'implore d'épargner les hommes. Pour calmer son Fils, elle évoque saint Dominique et saint François d'Assise comme exemples du bien de l'humanité. Ceux-ci, en bas de la composition invoquent également la clémence du Christ, tandis que derrière à droite, dissimulé par la Terre, un démon se laisse entrevoir.

Puis, cinq toiles illustrant les Mystères Glorieux de la Vierge ornent les autels de la nef. De toute évidence, elles ont été déplacées, car leur disposition actuelle ne respecte pas l'ordre narratif des épisodes. Elles constituent, par ailleurs, un bel exemple du travail de l'atelier de Pedro Alexandrino. La première toile, passablement sale et conservée à l'abri des regards dans la chapelle du Très Saint Sacrement (fermée à clé par une grille de fer forgé), peut être attribuée à Pedro Alexandrino. Elle représente une *Annonciation* qui se déroule en présence de Dieu le Père (fig.164). L'épisode suivant, une *Visitation*, est de composition très sobre et, malgré la crasse qui la recouvre, nous devinons la vivacité des couleurs employées par Alexandrino (fig.165). Nous devons ici signaler un autre tableau de l'artiste, conservé au musée de Lamego⁵⁰⁷ et illustrant le même sujet, dont la facture est de meilleure qualité (fig.166). Reprenant pratiquement le

⁵⁰⁵ Nous avons déjà publié un petit article, en 2004, sur les peintures de cette église. Cf. Fonseca, «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e as pinturas da igreja de São Sebastião de Setúbal: uma nova contribuição», *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, coord. de Sónia Gomes Pereira et Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Rio de Janeiro, CBHA, PUC-Rio, UERJ, UFRJ, 2004, vol. 1, pp. 85-98.

⁵⁰⁶ Carmen Almada et Luís Tovar Figueira, «Conservação e restauro. Igreja de S. Sebastião de Setúbal», *Monumentos*, n°6, 1997, p. 72-75. Nous remercions M. Luís de Moura Sobral qui nous a fait connaître cet article.

⁵⁰⁷ Museu de Lamego, inv. n°45.

même modèle – à l’exception du groupe d’anges en haut – la toile de Lamego, datée de 1791, présente une facture plus ferme où l’artiste semble mieux dominer les formes. Elle constitue, d’une part, la preuve qu’Alexandrino n’hésitait pas à réutiliser ses modèles et permet, d’autre part, de situer l’exécution des toiles de Setúbal dans le courant des années 1780. Ensuite, une très jolie *Nativité*, de composition fort bien équilibrée, montre une Vierge resplendissante devant son Fils nouveau-né (fig.167). Le visage de Marie, d’une grande douceur, correspond tout à fait au type maternel développé par Alexandrino ; nous pouvons d’ailleurs rapprocher le tableau de l’église de São Sebastião de celui du Museu Nacional de Arte Antiga, déjà mentionné, où le visage de la Vierge exprime une infinie tendresse (fig.98).⁵⁰⁸ Le tableau suivant, passablement abîmé, illustre une *Présentation au temple* (fig.168). Nous croyons qu’Alexandrino s’est réservé l’exécution des personnages principaux (Marie, Joseph, l’Enfant et Siméon), laissant à ses disciples le soin de «remplir» le reste de la composition. En effet, le personnage du devant, à droite, ainsi que la femme du fond, vers la gauche, sont beaucoup moins bien exécutés que les figures principales. Enfin, le dernier tableau de la série représente *Jésus parmi les Docteurs* dans une composition claire et bien équilibrée ; l’Enfant, au centre, est «encadré» de deux parallèles constituées par les docteurs, culminant à droite par l’un d’eux debout et, à gauche, par la Vierge et saint Joseph qui entrent dans le temple (fig.169). Comme pour l’œuvre précédente, il semble qu’Alexandrino ait fait appel à des disciples pour compléter certains personnages, notamment le docteur de droite qui fait figure d’admoniteur et qui pointe sa propre tête comme pour signifier la folie de l’Enfant.

4.5.2. L’église de Santa Quitéria, à Meca

Nous savons depuis longtemps que l’église de Santa Quitéria, dans la petite ville de Meca située à près de 53 km au nord de Lisbonne, renferme des œuvres d’Alexandrino qui n’ont pas toutes été identifiées clairement.⁵⁰⁹ Parmi celles qui ne

⁵⁰⁸ M.N.A.A., inv. n°1699.

⁵⁰⁹ Anonyme, «Igreja de Santa Quitéria», *Monumentos e edificios notáveis*, vol.I, 1962, p. 27. Nous remercions Vítor Serrão qui nous informée de l’existence des œuvres d’Alexandrino dans ce temple et qui nous y a amenée.

soulèvent aucun doute, il y a le plafond du transept où les *Quatre Évangélistes* sont représentés,⁵¹⁰ assis sur des nuages et chacun avec son attribut (fig.170). Deux tableaux sont également du pinceau d'Alexandrino, l'un dans le bras gauche du transept, l'autre dans le droit. Le premier représente une *Dernière Cène*, déjà mentionnée, apparemment signée, ce que nous n'avons pu vérifier vu les conditions de conservations dans lesquelles elle se trouve (fig.149). Le second, en meilleur état, illustre une *Prédication de saint Jean-Baptiste* dont les couleurs vives ont été préservées (fig.171). À ces œuvres, nous en rajoutons trois autres. D'abord, deux petites toiles rectangulaires sont suspendues de part et d'autre de l'arc de la chapelle majeure. La première illustre une *Apparition de l'image de sainte Quitéria* (fig.172). Selon la tradition, l'image serait apparue à des bergers qui s'occupaient de leurs vaches. Voyant au loin une grande lumière au sein d'un arbre, ils s'approchèrent et y virent une statuette de la sainte.⁵¹¹ C'est précisément ce moment qu'Alexandrino a représenté dans le tableau. Son pendant, à gauche, raconte la suite de la légende. Les bergers avertirent le Prieur et, tous ensemble, accompagnés des clercs, ils revinrent chercher l'image qu'ils amenèrent en grande pompe à l'église de Nossa Senhora de Varsea. Cependant, sainte Quitéria retourna à son lieu d'apparition, ce qui fit comprendre à la population qu'une nouvelle église devait y être érigée.⁵¹² En fait, le tableau d'Alexandrino a fondu les deux moments, c'est-à-dire qu'il représente le *Transfert de la statue de sainte Quitéria*, mais alors qu'on l'amène déjà dans la nouvelle église de Meca, construite en son honneur et qu'on aperçoit en arrière-plan (fig.173). Quant à la troisième toile, elle se trouve dans la sacristie, sur le maître-autel, et représente une *Immaculée Conception* très sobre, dépourvue de la panoplie d'anges qui généralement animent la composition (fig.174).

Par ailleurs, une certaine confusion règne quant à l'attribution des peintures du plafond de la nef. En effet, en 1962, Reynaldo dos Santos écrivait que ce plafond constituait la dernière œuvre de José António Narciso (1731-1811) et qu'elle représentait

⁵¹⁰ Saldanha, *op.cit.*, 1989, p. 17. Reynaldo dos Santos écrit qu'il lui «semble» que cette peinture soit d'Alexandrino ; cf. dos Santos, *op.cit.*, 1962, p. 20. Enfin, dans Anonyme, «Igreja de Santa Quitéria», *op.cit.*, vol.1, 1962, p. 28, l'auteur affirme que ce travail est «no melhor gosto italiano».

⁵¹¹ Jorge Cardoso, *Agiológico Lusitano*, T.III, (1666), 2002, p. 369. Nous remercions M. Luís de Moura Sobral qui nous a prêté cet ouvrage. Cf. aussi Anonyme, «Quitéria (santa)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.24, p. 138.

⁵¹² Cardoso, *op.cit.*, T.III, (1666), 2002, p. 369.

«uma decadência do seu estilo».⁵¹³ Pourtant, en lisant attentivement Cyrillo, il apparaît clairement que Narciso fut responsable de la peinture d'ornements.⁵¹⁴ De plus, en observant les figures, il est aisé de reconnaître le pinceau d'Alexandrino. L'immense voûte est couverte d'une gigantesque toile, clouée et marouflée, divisée en cinq trames au sein desquelles est placé un médaillon illustrant un épisode de la vie de sainte Quitéria. Malheureusement, en 2002, un des pans de la toile s'est détaché et s'est affaissé sur le sol nous privant ainsi de l'épisode qui se trouvait au centre du plafond ; il nous reste donc les deux premiers et les deux derniers médaillons (fig.175-176).

Santa Quitéria⁵¹⁵ serait née à Braga, dans le Nord du Portugal, et aurait eut huit sœurs jumelles, naissance qui fut considérée miraculeuse. Un jour, ayant voué leur vie au Christ, elles partirent toutes en différentes parties du monde. Leur père partit à leur trousse, mais ne retrouva que sainte Quitéria. Pour la convaincre de rester dans la maison paternelle, il lui permit de prier et de s'isoler tant qu'elle le voulait. Elle vécut ainsi en prière, s'entretenant fréquemment avec son ange gardien qui lui parlait, entre autres, du salut de son âme. Une jour, il lui annonça que le temps était venu pour elle de suivre l'exemple de ses sœurs et de prendre le chemin du martyr.⁵¹⁶ C'est là le premier épisode illustré par Pedro Alexandrino (fig.177). La *Visite de l'ange* est d'ailleurs représentée dans une composition qui renvoie, de toute évidence, aux formules employées pour l'*Annonciation*. Après cette visite, sainte Quitéria rentra chez elle où deux prétendants l'attendaient. L'un d'eux, Germain était le privilégié de son père. Se refusant à donner une réponse, Quitéria fut enfermée, mais son ange gardien la fit sortir et l'amena au mont Columbario où elle put prier en compagnie de plusieurs jeunes

⁵¹³ dos Santos, *op.cit.*, 1962, p. 20. Correia Borges attribue également les peintures à Narciso ; cf. Correia Borges, *op.cit.*, vol.9, 1986, p. 156.

⁵¹⁴ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 176.

⁵¹⁵ Cette sainte serait d'origine française où sa légende aurait d'abord été racontée au XII^e siècle. Le culte de sainte Quitéria se serait ensuite répandu, au fil des siècles, à travers l'Europe, touchant l'Espagne et le Portugal vers la fin du XVI^e siècle. Les moments forts de la légende se correspondent donc, mais il reste que le Portugal en a fait une sainte nationale. Cf. Anonyme, *op.cit.*, vol.24, 1935, p. 138. Pour la légende portugaise, voir Cardoso, *op.cit.*, T.III, (1666), 2002, p. 355-359 et 369, Fr. Luís dos Anjos, *Jardim de Portugal*, 1999, p. 61-63, Maria Clara de Almeida Lucas, *Ho Flos Sanctorum em Lingoagê : os Santos Extravagantes*, 1988, p. 81-87 et Luís de Moura Sobral, «Heroínas, santas e pecadoras na Companhia de Jesus», dans *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no mundo português nos séculos XVI-XVII-XVIII*, 2001, p. 423-439. Nous remercions M. Luís de Moura Sobral qui nous a indiqué ces textes.

⁵¹⁶ Cardoso, *op.cit.*, T.III, (1666), 2002, p. 355.

femmes et de quelques hommes.⁵¹⁷ Ce moment est illustré dans le second médaillon d'Alexandrino où nous voyons la sainte pointant le ciel du doigt en compagnie de plusieurs figures (fig.178). Sachant que le mont sur lequel elle se trouvait appartenait aux terres du roi Luciano, un païen qui méprisait la foi chrétienne, Quitéria eut l'audace d'aller le trouver pour le convaincre de se convertir. Agacé, le roi la fit enfermer avec ses compagnons. C'est dans cette prison qu'un ange lui apparut, resplendissant et illuminant tout le cachot. À sa vue, les gardes se convertirent tous et furent baptisés.⁵¹⁸ La *Conversion des gardes de la prison* correspond au quatrième épisode peint par Alexandrino qui suit d'ailleurs fidèlement le récit (fig.179). La sainte, au centre, est en conversation avec l'ange qui arrive dans une nuée lumineuse. L'artiste a bien divisé la scène, plaçant ses compagnes et compagons à gauche, tandis que les gardes apparaissent à droite. D'après la légende, sainte Quitéria serait ensuite repartie au mont Columbario⁵¹⁹ pour prier et c'est en ce lieu que Germain, le prétendant délaissé et furieux, la retrouve et ordonne à ses hommes de la décapiter. À ce moment, plusieurs anges seraient descendus du ciel, ordonnant à Quitéria de se lever et de ramasser sa tête afin d'aller au lieu désigné de sa sépulture.⁵²⁰ Alexandrino a représenté les deux instants dans son tableau. Au premier plan, un bourreau s'apprête à la décapiter, tandis qu'à droite, à l'arrière-plan, on la voit debout, en train de marcher et tenant sa tête entre ses mains (fig.180).

4.5.3. Le sanctuaire du Bom Jesus, à Braga

Érigé à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, le sanctuaire du Bom Jesus, à Braga dans le Nord du Portugal, est sans contredit un des lieux de culte les plus renommés du pays et un chef-d'œuvre de l'art baroque. Malgré la profusion de documents qui témoignent des travaux réalisés au sanctuaire, nous ne connaissons ni la date ni la teneur de la commande qui fut passée à Pedro Alexandrino pour l'exécution

⁵¹⁷ Cardoso, *op.cit.*, T.III, (1666), 2002, p. 355-356.

⁵¹⁸ Cardoso, *op.cit.*, T.III, (1666), 2002, p. 356-357.

⁵¹⁹ Puisque le latin désignait le mont *Columbianos* ou *Columbarius*, les Portugais, par association linguistique, ont situé le martyr au mont Pombeiro (soit de Felgueiras ou de Arganil). Cf. Anonyme, *op.cit.*, vol.24, 1935, p. 138. *Pomba* est le substantif portugais pour désigner la colombe ou le pigeon.

⁵²⁰ Cardoso, *op.cit.*, T.III, (1666), 2002, p. 359.

des huit tableaux destinés à l'église.⁵²¹ Quatre d'entre eux se trouvent toujours dans le temple alors que les autres, pour des raisons qui ne sont pas claires, ont été transférés dans le musée de la Confrérie, adjacent au temple. Leur attribution au peintre lisboète ne semble pas avoir posé de doute jusqu'à maintenant,⁵²² du fait que certaines toiles sont signées.

Dans la nef de l'église, quatre tableaux ornent les autels latéraux, à raison de deux de chaque côté. Le premier représente *La Résurrection du fils de Naïm*, l'un des miracles les plus populaires de Jésus (fig.181). L'œuvre, comme toutes les autres d'ailleurs, est extrêmement sale et abîmée, surtout aux extrémités. Jésus, à gauche, bénit l'enfant et lui ordonne de se lever, ce qu'il fait de suite. Le miracle auquel assiste la foule est situé à l'extérieur et un admoniteur, à droite, se charge bien d'attirer l'attention du fidèle qui déambule dans la nef. La toile suivante, toute gondolée, illustre *Jésus et la Samaritaine* (fig.182). Située, comme le veut la tradition, dans un paysage montagneux, les deux personnages occupent pratiquement tout l'espace de la toile, ne laissant qu'un petit coin, à droite, pour l'inclusion de deux figures masculines. Bien que la toile soit très sale, une observation minutieuse des figures, particulièrement celle du Christ, laisse penser qu'un disciple est intervenu.

Puis, du côté droit de la nef, la première toile représente le *Repas chez Simon le pharisien* (fig.183). Jésus, bénissant Madeleine, lui pardonne ses péchés, tandis qu'elle s'agenouille pour baiser ses pieds. Simon, vêtu de vert et de rouge, désapprouve d'un geste de la main la présence de Madeleine. Malheureusement, l'expression de son visage, comme celle de ses compagnons, reste difficile à déceler vu la saleté qui recouvre le tableau. Dans l'épisode suivant, la *Cure du lépreux* (fig.184), Jésus pose sa main sur la tête d'un pauvre homme agenouillé devant lui. Les disciples, confinés au côté gauche du tableau, affichent des airs étonnés, voire légèrement dégoûtés. Dans son ouvrage sur le sanctuaire du Bom Jesus, Alberto Feio mentionne aussi deux toiles dans le transept, soit un *Saint Pierre marchant sur les eaux* et une *Remise des clés à saint*

⁵²¹ La documentation a été divulguée, entre autres, dans Monica Massara, *Santuário do Bom Jesus do Monte : fenómeno tarde-barroco em Portugal*, 1988.

⁵²² Anonyme, *op.cit.*, vol.21, 1935, p. 879, Reis Santos, *op.cit.*, 1943, p. 63 et Alberto Feio, *Bom Jesus do Monte*, 1984, p. 106.

Pierre.⁵²³ Actuellement, il n'y a aucune toile dans le transept. En réalité, ces deux œuvres ont été transférées dans le musée de la Confrérie – apparemment pour des raisons de conservation – où elles sont suspendues aux murs (fig.185-186). Comme celles de la nef, ces œuvres ne sont pas en très bonne condition de conservation, présentant plusieurs trous et déchirures en plus de la crasse qui les noircit. Malgré cela, il est possible d'y voir la signature de l'artiste. Cela dit, malgré l'autographe du peintre, nous croyons qu'il s'agit d'un travail d'atelier dans la mesure où les figures sont de qualité inférieure à celles qu'Alexandrino pouvait peindre à la même époque (nous reviendrons sur ce sujet aux prochains chapitres). Ce que nous avançons peut se vérifier, entre autres, dans la figure du Christ, dans *Saint Pierre marchant sur les eaux*, dont le visage ne correspond pas aux traits normalement plus ronds et plus doux que lui donne Alexandrino. On peut constater la même chose chez divers apôtres, dans la *Remise des clés*, dont les visages sont un peu trop allongés.

Revenons au sanctuaire. Dans la chapelle majeure, deux toiles ovales représentent, respectivement, *La Cure de l'aveugle* (fig.187) et *La Parabole de l'adultère* (fig.188). Ces œuvres, dans un état lamentable, sont en fait des copies exécutées par António Alves en 1922, pour remplacer les toiles d'Alexandrino conçues pour cet espace.⁵²⁴ Celles-ci, signées par le peintre lisboète et, heureusement, en meilleur état de conservation, sont accrochées aux murs du musée de la Confrérie (fig.189-190).⁵²⁵ Elles présentent d'ailleurs, plus que les autres, les signes caractéristiques du style d'Alexandrino, notamment dans les traits du Christ. En fait, vu la construction tardive de l'édifice (1784-1811), considérant aussi l'âge d'Alexandrino au moment où il a reçu la commande (entre soixante-dix et soixante-quinze ans) et, enfin, en tenant compte des commandes qui ne tarissaient pas à Lisbonne, il nous paraît évident que l'artiste a eu recours à son atelier pour honorer son contrat.

⁵²³ Feio, *op.cit.*, 1984, p. 106.

⁵²⁴ *Guia de Portugal*, vol.IV, 1986, p. 844 : l'auteur parle vaguement de «quelques copies» de tableaux d'Alexandrino.

⁵²⁵ Feio, *op.cit.*, 1984, p. 134-138.

4.5.4. L'église de São Domingos de Gusmão, à São Domingos de Rana

Le dernier cas que nous allons évoquer est aussi le plus triste. À près de vingt kilomètres de Lisbonne, dans la petite ville de São Domingos de Rana, l'église principale, São Domingos de Gusmão, possédait autrefois un très beau plafond peint par Alexandrino. Il représentait *La Vierge et l'Enfant remettant le rosaire à saint Dominique* et, déjà en 1963, un auteur écrivait qu'il était «infelizmente muito arruinado». ⁵²⁶ En 1964, lors de restaurations effectuées dans le temple, le plafond s'est effondré détruisant à jamais l'œuvre d'Alexandrino. Heureusement, le dessin préparatoire est conservé au musée de Lisbonne, ce qui permet aujourd'hui d'avoir une idée de la composition conçue par l'artiste (fig.191). ⁵²⁷ Celle-ci, simple et aérée, montre la Vierge offrant le rosaire à saint Dominique, tandis que l'Enfant fait le geste de la bénédiction. Des anges assis au premier registre exhibent les attributs du saint, soit le globe, le livre et les lys ainsi que la croix à double traverse. Quant au chien tenant un cierge allumé, il se trouve à droite, derrière saint Dominique.

Trois autres tableaux de cette église peuvent être donnés à Pedro Alexandrino. ⁵²⁸ Le premier, déjà connu et signé, ⁵²⁹ représente une *Cène* et occupe le maître-autel (fig.192). L'œuvre, aux couleurs vives, possède une composition serrée où les disciples ont l'air un peu entassés. On y reconnaît néanmoins la main sûre et le style ferme d'un Alexandrino ayant atteint sa maturité artistique ; nous pouvons donc avancer que cette toile fut exécutée à la fin des années 1780 ou dans la décennie suivante. Ensuite, une *Immaculée Conception*, munie d'un encadrement rocaille imposant, reprend un modèle récurrent chez Alexandrino où la Vierge, entourée d'anges qui la désignent ou la vénèrent, lève les yeux vers Dieu le Père allongé sur un feston de nuages (fig.193). Ce tableau peut, en ce sens, être mis en parallèle avec celui du palais de Sintra (fig.96). Curieusement, une autre *Immaculée Conception* d'Alexandrino se trouve également

⁵²⁶ Anonyme, «Igreja de S. Domingos de Gusmão», *Monumentos e edificios notáveis*, vol.II, 1963, p. 86. Le plafond est également mentionné dans Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190 et *Guia de Portugal*, vol.1, 1991, p. 612.

⁵²⁷ M.N.A.A., inv. n°28.

⁵²⁸ Plusieurs auteurs ont signalé des œuvres d'Alexandrino dans ce temple sans jamais préciser leur nombre et leur sujet : Anonyme, *op.cit.*, vol.21, 1935, p. 879, França, *op.cit.*, 1973, p. 24, Calado, *op.cit.*, 1989, p. 25 et Reis Santos, *op.cit.*, 1943, p. 63.

⁵²⁹ Anonyme, «Igreja de S. Domingos de Gusmão», *op.cit.*, vol.II, 1963, p. 86 et Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190.

conservée dans l'église de São Domingos (fig.194). D'emblée, il est évident qu'elle n'appartient pas au décor original de l'église : son format est différent et elle est accrochée dans un couloir où sa taille la fait paraître disproportionnée. En fait, il s'agit certainement d'une toile venue d'un couvent disparu. Comme quoi la dispersion des tableaux a l'avantage, parfois, de les préserver et de réserver au chercheur une agréable surprise.

4.6. Œuvres à l'extérieur du Portugal

4.6.1. Belém do Pará, Brésil

La principale commande qu'a reçue Alexandrino de l'étranger est venue de Belém, capitale de l'État du Pará, au Nord du Brésil. La ville, l'une des plus importantes du pays au XVIII^e siècle, s'était enrichie grâce au commerce du caoutchouc et à ses relations privilégiées avec le Portugal. L'un des aspects de son prestige se traduisait par l'importation de tableaux venus du Portugal, mais aussi d'artistes qui se déplaçaient depuis le continent européen pour chercher fortune dans le Nouveau Monde. Ainsi, par exemple, l'architecte responsable de la construction de la plupart des monuments historiques de la ville (églises, palais, théâtre), Antonio Giuseppe Landi (1713-1791), était un Bolonais parti faire fortune au Brésil, en 1753, après un court séjour infructueux au Portugal.⁵³⁰

Selon la tradition historiographique, Alexandrino aurait peint une *Nossa Senhora da Graça* pour le maître-autel de la Cathédrale de Belém, dessiné par Landi.⁵³¹ Le tableau et le maître-autel ont malheureusement été détruits lors des réformes effectuées par l'évêque Macedo Costa en 1881.⁵³² Certains auteurs ont aussi avancé qu'Alexandrino avait exécuté les dix tableaux qui, jusqu'au XIX^e siècle, ornaient les retables latéraux de

⁵³⁰ Au sujet de cet artiste et de son œuvre, voir Isabel Mayer Godinho Mendonça, *Antônio José Landi, 1713-1791: um artista entre dois continentes*, 2003 et idem, «Os Desenhos de Antônio José Landi», Actes du Colloque *Landi e o Século XVIII na Amazônia*, Belém, 17-21 nov. 2003.

⁵³¹ Antônio Ladislau Monteiro Baena, *Compêndio das Eras da Província do Pará*, Belém, 1969, p. 186, note a, Leandro Tocantins, *Santa Maria de Belém do Grão Pará*, 1963, p. 153 et 154.

⁵³² Donato Mello Junior, «Dom Pedro II ajuda a Dom Macedo Costa no altar mor da Catedral de Belém», *Mensário do Arquivo Nacional*, n.º6, juin 1975, p. 11, note 1. Ce texte est conservé dans l'Arquivo do IPHAN, Rio de Janeiro, cx.I-282, pasta 1118, pasta de Belém, Igreja: Graça (Catedral).

la nef,⁵³³ rumeur qui se maintient jusqu'à maintenant. En réalité, cette affirmation ne repose sur aucune preuve puisque les soit disant tableaux restent introuvables ; s'ils ont vraiment existé, ils ont depuis été remplacés par des œuvres du XIX^e siècle (de Doménico de Angelis et de Giuseppe Capranesi). Mentionnons au passage un autre cas, celui de l'église de *São João Batista*, où deux tableaux pourtant signés par Francisco de Figueiredo et datés de 1774, étaient attribués à Alexandrino.⁵³⁴ Ils appartiennent, en fait, à l'ensemble d'œuvres portugaises présent dans la ville.

Aujourd'hui, seules deux toiles peuvent être données de façon sûre à Pedro Alexandrino. Exposées dans l'église de Sant'Ana,⁵³⁵ pour laquelle elles ont été commandées, les deux œuvres, une *Vision de l'évêque d'Alexandrie* (fig.195) et un *Saint Michel au Purgatoire* (fig.196), sont signées et datées : «*Pedro Alexandrino fes. 1778*». Les conditions de leur commande restent, hélas, encore inconnues et seules de futures recherches au sein du fond d'archives d'outremer du Portugal, mais aussi du Brésil, permettraient, éventuellement, d'en savoir davantage. Enfin, pour clore le cas de Belém, nous nous devons de mentionner une hypothèse que nous avons déjà exposée ailleurs.⁵³⁶ Il existe, dans la chapelle du Tiers Ordre des Carmes, cinq tableaux d'assez bonne qualité attribués à l'«École Portugaise». L'un d'eux, un *Saint Michel au Purgatoire* (fig.197) de plus petites dimensions et de composition beaucoup plus simple que celui de l'église de Sant'Ana, semble appartenir au corpus d'Alexandrino. Pour en avoir la certitude, il faudrait cependant l'étudier de plus près et, surtout, après une restauration profonde, car son état de conservation actuel est pitoyable.

⁵³³ Tocantins, *op.cit.*, 1963, p. 153 et 154. Baena ne dit rien à ce sujet, mais il affirme que les tableaux des dix autels ont été placés au début de l'année 1779, ce qui permettrait, en effet, de poser l'hypothèse qu'ils aient également été conçus par Alexandrino. Cf. Baena, *op.cit.*, p. 186, note a.

⁵³⁴ Tocantins, *op.cit.*, 1963, p. 154 e 172.

⁵³⁵ Tocantins, *op.cit.*, 1963, p. 201 et Anne-Louise G. Fonseca, «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): pintura portuguesa em Belém do Pará», Actes du Colloque *Landi e o Século XVIII na Amazônia*, Belém, 17-21 nov. 2003. Nous exprimons ici toute notre gratitude à Flávio Nassar qui nous a fait part de l'existence de ces œuvres et nous a invitée à les étudier. Nous remercions aussi vivement l'Université Fédérale du Pará qui a rendu possible notre séjour à Belém dans le but d'étudier les toiles et de prononcer une conférence publique au sujet d'Alexandrino et de sa peinture. Enfin, un mot également pour Myriam Ribeiro Andrade de Oliveira qui a établi le contact entre Flávio Nassar et l'auteure de ces lignes.

⁵³⁶ Fonseca, *op.cit.*, 2003, p. 6-7.

4.6.2. Une collection privée de Belgique

Outre les tableaux du Brésil, un seul autre cas d'œuvres à l'étranger nous est jusqu'à maintenant connu ; il ne s'agit d'ailleurs pas de peintures commandées pour l'extérieur, mais plutôt d'un achat privé récent. En effet, nous avons pris connaissance, au cours de notre recherche,⁵³⁷ de l'existence de trois jolies petites toiles dans une collection privée de Belgique, illustrant trois saisons : *Le Printemps* (fig.198), symbolisé par *Zéphyr et Flore*, *L'Automne* (fig.199) avec *Bacchus et Ariane* et *L'Hiver* (fig.200) représenté par le traditionnel vieillard se réchauffant auprès du feu. À la série il manque *L'Été* qui, espérons-le, reparaîtra un jour au fil des recherches. Les tableaux possèdent la particularité d'être tous signés et identifiés par l'artiste au verso. Aussi, bien que nous ne connaissions pas les conditions de la commande, nous pouvons croire qu'ils aient été conçus pour le privé ; c'est, du moins, ce que les inscriptions, leur petite taille et l'intimité de leur sujet laissent croire. Nous ne savons pas non plus, comment ces toiles se sont retrouvées en Belgique ; leur propriétaire les a achetées dans une vente où elles n'étaient déjà plus qu'au nombre trois.

4.7. Œuvres disparues

4.7.1. Les édifices royaux

4.7.1.1. Le Palais royal *da Ajuda*

Au lendemain du cataclysme de 1755, le roi José I^{er} résolut de reconstruire le palais royal sur le site de *Ajuda*, près de Belém, zone qui avait été épargnée par le séisme. Dans l'urgence de la situation, le palais fut érigé en bois plutôt qu'en pierre, mesure également plus sécuritaire advenant d'autres secousses, mais qui conférait à l'édifice un caractère temporaire. Néanmoins, en dépit de ce caractère, le palais fut décoré de peintures dont il ne reste que quelques preuves documentaires conservées dans les fonds de la *Casa Real* et de l'*Intendência das Obras Públicas*.

L'une des premières tâches d'Alexandrino fut d'exécuter, en 1778, deux petits tableaux, l'un du *Sacré Cœur de Jésus* et l'autre du *Sacré Cœur de Marie*. Commandés

⁵³⁷ Nous remercions ici vivement José Alberto Seabra Carvalho, du Musée National d'Art Ancien de Lisbonne, qui nous a informée de l'existence de ces tableaux et nous a transmis le dossier, nous permettant, par le fait même, d'entrer en contact avec le propriétaire des œuvres.

par la reine Maria I^{ère}, ils étaient destinés à l'oratoire de ses appartements (doc.21).⁵³⁸ Puis, en décembre 1783, Alexandrino fut appelé à décorer le «pavillon pour le trône» (*Pavilhão para o Trono*) de la nouvelle Salle de bal (*Casa da Música*) du palais, travail qui lui a rapporté 38 260 réis (doc.22).⁵³⁹ Le peu d'information que fournit le document ne nous permet pas, hélas, d'établir avec précision la teneur de la commande. L'expression «pavillon pour le trône» renvoie peut-être à une structure mobile ou à une sorte de baldaquin conçu pour surmonter et décorer le trône réservé au couple royal lors des fêtes. Si tel est le cas, il est possible qu'Alexandrino ait conçu quelques figures (mythologiques ou allégoriques) peintes sur la structure ou le baldaquin.

Dès l'année suivante, Alexandrino reçoit de plus importantes commandes pour le palais de *Ajuda*. En effet, le 3 décembre 1784, un paiement de 19 200 réis lui est accordé pour un tableau peint au plafond d'une des nouvelles chambres de la résidence (doc.23),⁵⁴⁰ mais le sujet n'est pas identifié. Puis, un document daté du 28 novembre 1792 révèle qu'Alexandrino a également peint le plafond de l'oratoire ainsi que quatre tableaux «de figures» destinés au plafond d'une salle du palais (doc.24).⁵⁴¹ Enfin, entre la fin de 1792 et le 15 mars 1793, Alexandrino exécute une dernière œuvre, illustrant *Vénus et Cupidon*, au plafond d'une chambre nouvellement construite du palais (doc.25).⁵⁴² Une remarque s'impose ici : il semblerait qu'entre 1784 et 1793 la valeur d'un tableau de figure n'ait pas changé puisque Alexandrino fut payé le même montant à près de dix ans d'intervalle. Bien entendu, seules des informations supplémentaires (les dimensions de l'œuvre, par exemple), permettraient d'affirmer qu'il n'y a pas eu d'inflation du coût des peintures.

⁵³⁸ I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1779, cx. 3111, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas gerais de Janeiro a Junho*, «Documentos de despesa do Thezoureiro – Janeiro 1779», doc.29. Ce document nous a été indiqué par Celina Bastos du MNAA que nous remercions ici. Il avait, par ailleurs, déjà été publié dans le *Boletim da ANBA, Documentos*, II, 1936, doc.XCI, p. 76 et dans Ayres de Carvalho, *A Basílica da Estrela no segundo centenário da sua fundação*, 1979, p. 14-15. Il se trouve également transcrit dans Giuseppina Raggi, *Arquitecturas do engano: a longa conjuntura da ilusão*, thèse de doctorat, Universidade de Lisboa, 2005.

⁵³⁹ I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1783, cx.3130, *Despesa do Thezoureiro – Conta Geral*, «Despesas do Thezoureiro – Dezembro 1783», doc.26.

⁵⁴⁰ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.27r.

⁵⁴¹ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.146v.

⁵⁴² I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°243 (1787-1805), fol.239r.

Toutes ces œuvres d'Alexandrino ont été réduites en cendre lors de l'incendie qui a ravagé le palais en 1794.

4.7.1.2. Le *Real Forte da Estrela*

Simultanément à son travail pour le palais de *Ajuda*, Alexandrino a répondu à plusieurs autres commandes venues de la cour. En janvier 1784, par exemple, il fut chargé de la décoration d'un plafond du *Real Forte da Estrela*, où il a peint un «grand tableau historié de plusieurs figures» ainsi que huit petits panneaux (doc.26)⁵⁴³ dont les sujets sont restés inconnus. Que sera-t-il advenu de ce plafond ? Quel était cet édifice ? Et quelle était sa fonction ? Ces questions demeurent, car nous n'avons jusqu'à maintenant que trop peu de renseignements à son sujet. Était-ce un ancien fort (comme le suggère son nom) converti en palais ? C'est là une hypothèse que nous pouvons envisager dans la mesure où nous savons qu'il se situait près de Belém et de la *Junqueira*,⁵⁴⁴ deux lieux stratégiques aux bords même du Tage. À cela il faut ajouter que le *Real Forte da Estrela* possédait sa propre chapelle où Alexandrino a peint deux tableaux au plafond, comme l'atteste une note datée du 3 décembre 1784 (doc.27).⁵⁴⁵ Il reste à espérer que ces œuvres n'aient pas été détruites, mais à peine égarées et qu'elles ressurgiront lors de futures recherches.

4.7.1.3. La *Real Quintinha*

Sur le même document que nous venons de citer, une somme de 75 000 réis fut octroyée à Pedro Alexandrino pour l'exécution de trois tableaux destinés au plafond des trois nouvelles Grandes salles de la *Real Quintinha* (doc.28).⁵⁴⁶ Encore une fois, les sujets illustrés ne sont pas précisés et, comme dans le cas du *Real Forte da Estrela*, nous ne savons pas à quel édifice se réfèrent les termes «*Real Quintinha*». Renvoient-ils à un

⁵⁴³ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.2v.

⁵⁴⁴ A.T.C., *Erário Régio*, Livre n°4312. Il existe dans ce livre une série de documents, datés de 1783, qui se rapportent à la construction ou à la réédification de cet édifice localisé: «no sitio da Junqueira». Ce lieu est celui où se trouve l'actuel palais présidentiel, couramment désigné comme le «palais de Belém».

⁵⁴⁵ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.27r.

⁵⁴⁶ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.27r.

lieu de repos, tel un pavillon de chasse ? Nous avons envisagé l'hypothèse que cette «maison de campagne» ait constitué l'embryon de l'actuel palais présidentiel ; cependant, une visite des lieux nous a permis de constater qu'un seul plafond conserve encore une décoration du XVIII^e siècle (d'auteur inconnu) et rien ne permet de soutenir l'idée que ceux du XIX^e aient auparavant porté des peintures d'Alexandrino.

4.7.1.4. Le Palais royal

En 1785, Alexandrino s'est occupé de la peinture de plusieurs salles d'un autre palais, le *Paço de Lisboa*, temporairement rouvert dans les années 1780 sur la Place du Commerce, là où le roi João V avait jadis érigé son palais royal, partiellement détruit en 1755.⁵⁴⁷ Grâce à un document trouvé dans les fonds d'archives des Travaux Publics, nous savons que l'artiste a reçu 72 000 réis pour la peinture de trois tableaux (doc.29) ;⁵⁴⁸ le premier, de grandes dimensions, mais dont le sujet n'est pas annoncé, fut destiné à la salle du Passage (?) (*Salla do Passadiço*), le second, plus petit, a été conçu pour la salle du Dépôt Général («*banda do Depósito Gerab*») et, enfin, le dernier consistait en la repeinture d'un grand tableau de la salle du Conseil du Trésor. Malgré nos recherches, nous n'avons pas été en mesure de connaître le destin de ces œuvres.

4.7.1.5. Le Trésor Public

À la fin du XVIII^e siècle, Alexandrino fut commissionné par le Trésor Public pour l'exécution d'une *Immaculée Conception* destinée au Ministère du Revenu de la province d'Estremadura (*Contadoria Geral da Estremadura*). Le document daté du 5 mars 1798, établit que l'artiste a reçu, pour l'œuvre, une somme de 43 200 réis auxquels s'ajoutent 6 000 réis d'or qui ont servi à dorer le châssis du tableau (doc.30).⁵⁴⁹ La localisation de ce tableau est actuellement inconnue ; nous nous devons, cependant, de

⁵⁴⁷ Nous remercions Miguel Faria qui nous a renseignée sur l'existence de ce palais.

⁵⁴⁸ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.164r.

⁵⁴⁹ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.120r. Il existe une réplique de ce document dans les archives du Trésor Public (*Erário Régio*). Voir A.T.C., *Erário Régio*, Livre n°4314, «Livro de registo das Portarias...». Nous remercions Celina Bastos qui nous a indiqué ce livre.

mentionner à nouveau l'*Immaculée Conception* (fig.96), conservée au Palais National de Sintra, qui pourrait provenir du Trésor Public. L'œuvre, transférée du Palais de Queluz à celui de Sintra porte une étiquette des Finances au bas de l'encadrement ; cette marque renverrait-elle au Trésor Public ? Seules de futures recherches permettront, peut-être, d'en savoir davantage.

4.7.2. Les monuments religieux

4.7.2.1. L'Église du *Sagrado Coração de Jesus*

Jadis située sur la rue de Santa Marta, presque en face du couvent homonyme, cette église paroissiale fut érigée, grâce aux efforts soutenus du comte de Redondo, par l'architecte Manuel Caetano de Sousa (1738-1802) entre 1780 et 1790, son inauguration ayant eu lieu le 30 mai 1790.⁵⁵⁰ Une certaine confusion règne quant aux œuvres exécutées pour cette église. En effet, dans son ouvrage *Inventário de Lisboa*, Araújo affirme qu'Alexandrino a peint pour cette église deux tableaux pour le plafond de la nef ainsi que la toile du baptistère, un *Baptême du Christ*.⁵⁵¹ Par ailleurs, dans ses *Peregrinações*, l'auteur est moins clair quant au travail de l'artiste ; d'une part, il ne parle pas des peintures de la nef et, d'autre part, il écrit qu'Alexandrino a peint le plafond de la chapelle majeure, sans jamais préciser les sujets illustrés.⁵⁵² En fait, Raczynski est le seul à décrire (et à apprécier) les peintures de la chapelle majeure. Au sujet du plafond, il écrit : « (...) on voit les *quatre évangélistes*, par Pedro Alexandrino, d'un faire facile et d'un effet satisfaisant». ⁵⁵³ Margarida Calado, quant à elle, évoque la peinture du plafond de la sacristie, qu'elle n'identifie pas, mais qu'elle attribue à l'artiste.⁵⁵⁴ Nous n'avons trouvé, jusqu'à maintenant, aucune autre mention de cette peinture.

⁵⁵⁰ Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 14, s.d., p. 90. Cf. aussi Araújo, *Inventário*, T.II, Fasc.12, 1956, p. 41.

⁵⁵¹ Araújo, *Inventário*, T.II, Fasc.12, 1956, p. 42. Au sujet du plafond, voir aussi Calado, *op.cit.*, 1989, p. 25, Reis Santos, *op.cit.*, 1943, p. 63.

⁵⁵² Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 14, s.d., p. 91.

⁵⁵³ Raczynski, *op.cit.*, 1846, p. 403. Cf. également Calado, *op.cit.*, 1989, p. 25.

⁵⁵⁴ Calado, *op.cit.*, 1989, p. 25.

Le travail d'Alexandrino pour ce temple est aujourd'hui irrémédiablement perdu, car l'édifice fut démoli, dans la deuxième moitié du XX^e siècle pour faire place à de nouvelles constructions. Rien ne nous permet, pour l'instant, de savoir ce qu'a peint Alexandrino au plafond de la nef, mais nous ne pouvons ignorer un dessin, conservé au Musée National d'Art Ancien, illustrant les Saints Cœurs de Marie et de Jésus dans une composition qui, de toute évidence, a été conçue pour un plafond (fig.201).⁵⁵⁵ Nous l'évoquons ici sous toute réserve dans la mesure où le plafond était orné de deux tableaux, ce qui nous paraît incompatible avec le dessin.

4.7.2.2. L'Église de São Domingos

Cette église fut, comme la précédente, reconstruite par Manuel Caetano de Sousa suite au séisme de 1755 qui n'avait épargné que la chapelle majeure, œuvre de l'architecte João Frederico Ludovice (1748). Située sur le *Largo de São Domingos*, près du Rossio, elle conserve le même aspect extérieur ; l'intérieur, par contre, a été ravagé par un incendie, en 1959, dont elle porte encore les traces.

Le premier auteur ayant fait allusion au travail d'Alexandrino pour ce temple est Gonzaga Pereira qui, dans son ouvrage de 1833, affirme que tous les tableaux de la nef ainsi que le plafond de la chapelle majeure et les autres «ornements» de l'église sont dus à son pinceau, sans préciser, toutefois, les sujets représentés.⁵⁵⁶ C'est Araújo qui, le premier, identifie le thème des tableaux. Décrivant l'église qui, selon lui, est l'un des temples les plus nobles et les plus riches de Lisbonne,⁵⁵⁷ il explique qu'il possédait quatre chapelles de chaque côté de la nef. Dans les trois premières, à gauche comme à droite, un tableau d'Alexandrino (signé P. A.) occupait l'autel ; du côté droit, la chapelle de Notre-Dame de Fátima était ornée d'une toile illustrant *Saint Vincent Ferrer*, tandis que celles des chapelles de saint Antoine et de sainte Rita représentaient le martyre d'un saint. Puis, du côté gauche, la chapelle de Santa Terezinha arborait un tableau illustrant *Sainte Catherine*, celle de saint Joseph, une peinture de *Sainte Marie-Madeleine aux*

⁵⁵⁵ M.N.A.A., inv.n°26.

⁵⁵⁶ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 135.

⁵⁵⁷ Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 12, s.d., p. 80.

pieds du Christ et, enfin, dans celle de sainte Lucie un *Saint Thomas d'Aquin*.⁵⁵⁸ Étrangement, Araújo ne mentionne ni le plafond de la chapelle majeure, ni les autres décorations qu'Alexandrino aurait pu exécuter. Plus étrange encore est le fait que cette église soit encore citée, même dans les notices les plus récentes sur l'artiste, alors que toutes les œuvres ont disparu.

4.7.2.3. L'Église de São Julião

Reconstruite à la fin du XVIII^e siècle, l'église de São Julião suit le modèle type des temples de la période pombaline. Selon Cyrillo, le plafond de la nef aurait été exécuté en 1800 et l'architecture feinte serait l'œuvre de José António Narciso (1731-1811).⁵⁵⁹ Gonzaga Pereira, plus volubile, affirme que le temple possédait neuf chapelles et que tous les retables latéraux ainsi que le plafond de la nef avaient été peints par Alexandrino. C'est aussi lui qui explique que ces œuvres ont été réduites en cendre dans l'incendie du 4 octobre 1816.⁵⁶⁰ L'église fut restaurée entre 1834 et 1854 ; achetée par la Banque du Portugal en 1933, le culte y fut pratiqué jusqu'à l'année suivante. Elle sert actuellement de garage à une agence bancaire.

À ces œuvres il faut ajouter deux plafonds, illustrant chacun une *Allégorie à la Sainte Trinité*, dont la destruction a anéanti les peintures. Le premier, disparu en 1834, se trouvait dans le nouveau temple *do Carmo*, reconstruit près de l'ancien.⁵⁶¹ Quand au second, dans l'église de la *Santíssima Trindade e Redenção dos Captivos*, il était déjà détruit en 1833.⁵⁶²

⁵⁵⁸ Araújo, *Inventário*, T.II, Fasc.10, 1955, p. 45.

⁵⁵⁹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 176.

⁵⁶⁰ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 421. Volkmar Machado mentionne également le sinistre, mais n'en donne que l'année. Cf. Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 176.

⁵⁶¹ Matos Sequeira, *O Carmo e a Trindade*, vol.III, 1967, p. 195.

⁵⁶² Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 203.

4.8. Dessins

Nous ne pouvons passer sous silence l'énorme corpus de dessins d'Alexandrino conservé au musée de Lisbonne. Au total, cinquante-sept œuvres lui sont attribuées, dont vingt-trois liées de façon certaine à des peintures. Quelques-unes des cinquante-sept feuilles possèdent également une esquisse au verso. L'étude détaillée du corpus de même que la question du dessin au Portugal⁵⁶³ dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle dépassent le cadre de notre travail et constitueraient plutôt un autre sujet de thèse. Nous avons déjà mentionné certains de ces dessins et d'autres seront également mis en rapport avec les œuvres que nous analyserons dans les prochains chapitres. Cela dit, étant donné la nature de notre thèse, un survol de cette collection nous paraît nécessaire.

La collection de dessins d'Alexandrino est constituée de plusieurs esquisses qui témoignent, comme son œuvre peinte, des différents types de tableaux qu'il a été appelé à produire. Parmi les dessins conçus pour des plafonds, il en existe un, très beau, qui représente une *Glorification de l'Eucharistie* (fig.202)⁵⁶⁴ où plusieurs anges vénèrent un ostensor dont le pied consiste en un ange qui porte à bout de bras l'Ostie. Curieusement, cette composition possède exactement le même format et presque les mêmes dimensions que le dessin préparatoire, déjà mentionné, qui a servi au tableau du plafond de la chapelle majeure de l'église das Mercês, à Lisbonne (fig.69). De plus, dans la *Glorification de l'Eucharistie*, l'ange du premier plan et celui de droite sont dans la même position que ceux qui, dans la *Propagation de la Foi*, se trouvent à droite. On aurait dit qu'Alexandrino a réutilisé le même motif en le réduisant de taille. Deux autres dessins ont aussi apparemment été exécutés pour des plafonds d'église. Le premier représente un *Couronnement de la Vierge par des angelots* dans une composition dégagée où quelques anges vénérant la Vierge occupent le premier registre (fig.203).⁵⁶⁵ Les visages à peine esquissés et l'emploi du lavis pour créer le volume des nuages confèrent à cette œuvre un aspect vaporeux convenant parfaitement à ce moment de

⁵⁶³ Au sujet du dessin au Portugal dans la première moitié du XVIII^e siècle, nous renvoyons aux travaux de Margarida Calado, «Desenho», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, 1989, p. 146-148, Luís de Moura Sobral, «Non mai abastanza : Desenho, Pintura e Prática Académica na Época do Magnânimo», dans *Joanni V Magnifico*, 1994, p. 109-115 et José Fernandes Pereira, «Teoria do Desenho Português. O Modelo Clássico», dans Arruda, *op.cit.*, 2000, p. 9-33.

⁵⁶⁴ M.N.A.A., inv. n°23.

⁵⁶⁵ M.N.A.A., inv. n°2.

grâce de la Vierge. Le second dessin, dont les traits de plumes sont très marqués, illustre les *Quatre Docteurs et les quatre Évangélistes* (fig.204).⁵⁶⁶ Ceux-ci n'apparaissent pas en personne, mais sont plutôt représentés par leur attribut respectif.

Alexandrino a également réalisé plusieurs dessins mythologiques, probablement destinés à des plafonds de palais royaux, de l'aristocratie ou de la bourgeoisie lisboète. L'un d'eux représente le *Concile des dieux* : la composition, chargée et agitée, montre tous les membres de l'Olympe (Hercule compris) qui regardent vers Jupiter, tout en haut, prêt à lancer sa foudre (fig.205).⁵⁶⁷ Curieusement, les figures du registre supérieur (Juno et ses compagnes, Jupiter et Apollon) sont légèrement esquissées, contrairement à celles du bas dont le trait est plus marqué. L'artiste a peut-être ainsi voulu créer une distance spatiale entre les premières et les secondes. Un autre joli dessin, inscrit dans un ovale, représente *Jupiter, Junon et Mercure* (fig.2206).⁵⁶⁸ Les figures, délicates et finement dessinées permettent de croire qu'Alexandrino avait atteint une certaine maturité au moment de leur exécution. Puis, dans le genre allégorique, l'artiste a dessiné une *Allégorie au duc de Lafões* (le fondateur de l'Académie des Sciences de Lisbonne) inscrite dans une composition ronde (fig.207).⁵⁶⁹ Accompagné du Temps et de figures de la Renommée, le duc se présente humblement devant la reine Maria I^{ère} assise sur un trône. Cette œuvre est tout à fait singulière dans la mesure où, hormis l'allégorie au mariage de la reine (fig.42), l'artiste n'a apparemment pas exécuté d'autres glorifications de personnages qui ont marqué l'histoire portugaise.

Par ailleurs, c'est bien entendu dans le champ religieux que la plupart des dessins d'Alexandrino se classent. Deux d'entre eux, conçus pour des toiles dont nous n'avons pas encore parlé méritent d'être cités. Le premier représente *Sainte Thérèse donnant la Règle* (fig.208).⁵⁷⁰ Entourée de carmélites, sainte Thérèse est debout, au centre, directement en-dessous du triangle de la Trinité. Ce dessin correspond en tout point au tableau qui est actuellement conservé dans les réserves du musée de São Roque, à

⁵⁶⁶ M.N.A.A., inv. n°11.

⁵⁶⁷ M.N.A.A., inv. n°41.

⁵⁶⁸ M.N.A.A., inv. n°38.

⁵⁶⁹ M.N.A.A., inv. n°34.

⁵⁷⁰ M.N.A.A., inv. n°20.

Lisbonne (fig.209).⁵⁷¹ En fait, la seule différence, minime, est que l'ange de droite, dans la peinture, tient une couronne de fleurs qui n'apparaît pas sur la feuille. Le second dessin, une *Adoration des rois mages* (fig.210),⁵⁷² est associé à une toile qui se trouve dans la chapelle majeure de l'église du Campo Grande, à Lisbonne.⁵⁷³ La composition a ceci de particulier : elle est située dans un décor monumental, avec l'étoile dont un rayon pointe l'Enfant Jésus, à la manière du tableau de Maratta gravé par Nicolas Dorigny (fig.211). De plus, saint Joseph joue ici un rôle actif puisque, posté au devant de la scène, il la présente de la main tout en regardant le spectateur. Un dernier dessin pour une toile dont le destin nous est inconnu illustre une *Dernière Cène* où Jésus donne la communion à un apôtre (saint Pierre ?), tandis que Judas, à gauche, est reconnaissable au sac de monnaie qu'il tient (fig.212).⁵⁷⁴ Cette représentation de l'institution de l'Eucharistie a la particularité d'être passablement différente du modèle généralement employé par Alexandrino, où le Christ est à table avec les apôtres et au centre de la composition.

Dans le corpus de dessins d'Alexandrino, il existe deux séries d'apôtres. La première est constituée de quatre feuilles de grand format où les figures sont très légèrement tracées au charbon rehaussé de craie blanche.⁵⁷⁵ Les apôtres ne sont pas identifiés et seul l'un d'eux a pu être reconnu, saint Jacques le Mineur, car son attribut est bien visible (fig.213). Quant à l'autre série, elle contient dix dessins. Les feuilles sont à peu près toutes du même format, la technique employée est la même et les figures sont toutes représentées sur un petit socle. Certaines sont identifiées par une inscription fournissant leur nom, d'autres pas, mais leur attribut a permis de les reconnaître (fig.214-215).⁵⁷⁶ Il resterait à savoir si cette série a été conçue pour un lieu en particulier. Nous ne connaissons, jusqu'à maintenant, aucune série d'apôtres peinte par

⁵⁷¹ M.S.R., inv. n°256. Nous remercions la directrice du musée, Mme Teresa Morna, qui nous a autorisée à photographier l'œuvre ainsi que Mme Filomena Brito qui nous a reçue. Par ailleurs, celle-ci est reproduite dans Joaquim Oliveira Caetano, *Pintura. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa*, 1998, p. 97, n°260.

⁵⁷² M.N.A.A., inv. n°27. Ce dessin est reproduit dans Julieta Ferrão, *op.cit.*, c.1950, p. 330.

⁵⁷³ Il nous a malheureusement été impossible de photographier cette toile.

⁵⁷⁴ M.N.A.A., inv. n°21.

⁵⁷⁵ M.N.A.A., inv. n°6, 7, 8 et 9.

⁵⁷⁶ M.N.A.A., inv. n°1204, 1205, 1206, 1207, 1215, 1217, 1224, 1225, 1226 et 1227.

Alexandrino, mais nous devons signaler que dans son inventaire après décès, Cyrillo a répertorié dix tableaux d'apôtres, dont six possédaient déjà un encadrement.⁵⁷⁷

Un cas très intéressant à signaler du fait de sa rareté est l'*Étude de nus*, l'un des deux seuls dessins «académiques» que nous ayons rencontrés (fig.216).⁵⁷⁸ La feuille, signée par Alexandrino, montre deux hommes, l'un assis et l'autre agenouillé, qui se regardent. Dessiné au charbon, l'œuvre montre la capacité de l'artiste de bien représenter les volumes dans un jeu subtil d'ombre et de lumière. Cependant, elle révèle aussi sa difficulté dans l'exécution des raccourcis, résultat d'une formation qu'il a acquise sans pratiquer le dessin «au naturel». L'autre dessin académique que nous avons évoqué se trouve dans une collection privée. Également signée, la feuille représente un vieil homme debout, à la pose mélancolique, qui tient une planche appuyée contre son genou (fig.217).

Enfin, un dernier mot au sujet des dessins d'Alexandrino. Parmi les cinquante-sept feuilles qui lui sont attribuées, certaines ne sont probablement pas de sa plume. Elles ont peut-être été exécutées par ses disciples ou par des suiveurs, mais il reste qu'une étude approfondie de cette collection serait déterminante pour établir un catalogue de son œuvre graphique. Pour cela, il faudrait aussi lancer un appel aux autres institutions, et tout particulièrement à l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne, riches en dessins et gravures, mais fermée au public, afin que d'autres dessins puissent, éventuellement, être identifiés.

Ce chapitre, sorte de point de départ pour étudier l'artiste, devait forcément être long ; il a servi à colliger les données recueillies sur Alexandrino au cours de notre recherche, données qui nous ont permis de reconstituer la figure de l'homme et de l'artiste longtemps négligée par les historiens de l'art. Le survol de son œuvre constituait également un passage obligé. Il a permis de voir, d'une part, tous les genres auxquels il a touché et, d'autre part, les différentes clientèles qui l'ont sollicité. L'exercice avait aussi pour but de jeter un premier coup d'œil à l'«évolution» de l'art d'Alexandrino, depuis

⁵⁷⁷ I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx.3245, fol.25v.

⁵⁷⁸ M.N.A.A., inv. n°1904. Il existe à la Bibliothèque nationale du Portugal, à Lisbonne, une feuille portant une inscription d'Alexandrino et la date de 1789 (BNL, inv. n°D36 A). Comme l'explique Ayres de Carvalho, ce dessin est probablement celui d'un disciple, revu et corrigé par Alexandrino. Cf. Carvalho, *Catálogo da coleção de Desenhos*, 1977, p. 39, n°243.

ses premières œuvres connues jusqu'à celles de la fin de sa vie. Il aura aussi fourni une idée de la quantité d'œuvres produites par le peintre en, *grosso modo*, trente ans de carrière puisque la majeure partie de son travail s'est déroulée entre 1778 et 1807. Cette période, rappelons-le, correspond précisément à la plus importante reprise économique qu'ait connue le pays à la fin des années 1770, reprise qui s'est maintenue jusqu'aux invasions françaises, en 1807.

CHAPITRE III – LES PROGRAMMES RELIGIEUX

1. Les programmes décoratifs à Lisbonne

Les six programmes décoratifs de Pedro Alexandrino que nous avons choisis d'étudier ici témoignent des diverses modalités de décor que nous retrouvons à Lisbonne dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Nous les avons choisis, d'une part, parce qu'ils n'ont bénéficié d'aucune étude⁵⁷⁹ jusqu'à maintenant et, d'autre part, parce qu'ils s'insèrent dans les ensembles les plus intéressants et les plus complets de l'artiste. Leur étude permet, de surcroît, d'observer de plus près les différences dans la facture d'Alexandrino, puisqu'ils couvrent le quart de sa carrière, soit de 1780 environ à 1807.

Les questions concernant la technique de la *quadratura* et celle du *quadro riportati*, qui ont fait l'objet de différents travaux d'envergure récemment,⁵⁸⁰ ne seront pas discutées ici, mais nous y ferons référence dans les cas appropriés. Disons simplement que la *quadratura* fut probablement introduite au Portugal par Vincenzo Baccherelli, peintre florentin qui a séjourné à Lisbonne de la fin du XVII^e siècle à 1719, année de son retour en Italie. Selon Magno M. Mello, la diffusion du traité du Père Andrea Pozzo (1642-1709), publié vers 1693, a certainement contribué au développement de cette mode ; des traductions portugaises ont circulé dès les années

⁵⁷⁹ Dans sa toute récente thèse de doctorat, Vítor dos Reis consacre plusieurs passages aux plafonds des églises que nous étudions. Son propos diffère cependant du nôtre dans la mesure où son travail est centré sur la représentation de l'espace céleste dans les plafonds peints du XVIII^e siècle au Portugal. Il ne considère donc pas l'ensemble du décor, soit les tableaux et le plafond de chaque cas. Voir Vítor dos Reis, *O Rapto do Observador. Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no Século XVIII*, 2007. Par ailleurs, plusieurs articles ont été publiés, depuis les années 1960, au sujet des plafonds peints. En voici les principaux : Reynaldo dos Santos, «A Pintura de Tectos do Século XVIII em Portugal», *Belas-Artes*, 2^a série, 1962, p. 13-22, Vítor Serrão, «O Tecto da Igreja do Seminário de Santarém e os seus presumíveis autores», dans *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, 1989, p. 253-261, Idem, «Uma obra-prima do pintor barroco Lourenço da Cunha : a pintura de perspectiva ilusionística do tecto da Igreja do Cabo Espichel (1740)», *Sesimbra Cultural*, 2, 1 (décembre), 1991, p. 21-22 et Vítor Serrão et Magno Moraes Mello, «A Pintura de Tectos de Perspectiva Arquitectónica no Portugal Joanino», dans *Joanni V Magnifico*, 1994, p. 83-95.

⁵⁸⁰ Le plus récent de ces travaux vient d'être cité : dos Reis, *op.cit.*, 2007. Plus spécifiquement sur la peinture de perspective voir Giuseppina Raggi, *Architettura dell'Ingano : Il Lungo Cammino dell'Illusione. L'Influenza Emiliana nella Pittura di Quadratura Luso-brasiliana del Secolo XVIII*, thèse de doctorat, 2004 et Magno Moraes Mello, *Perspectiva Pictorum : As Arquitecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII*, thèse de doctorat, 2002.

1730, la plus tardive étant datée de 1768.⁵⁸¹ D'ailleurs, Pedro Alexandrino en possédait un exemplaire, en deux tomes, comme le prouve son inventaire après décès ;⁵⁸² mais nous ne savons pas de quelle édition il s'agit, ni si les volumes en question étaient des traductions portugaises.

D'entrée de jeu, une remarque s'impose toutefois. Dans son mémoire de maîtrise, publié en 1998,⁵⁸³ Mello écrit que la mode de la *quadratura* s'essouffle à partir du milieu du XVIII^e siècle et fait place à la technique du *quadro riportato* dont Alexandrino est, selon lui, le meilleur représentant. L'auteur précise :

Se a *quadratura* ainda persistia, era porque a segunda geração de pintores de perspectiva continuava a executar as suas propostas quadraturistas, mesmo após 1755, em paralelo com as obras do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho. Este artista abdica das falsas arquiteturas, aposta em formas mais ornamentais como os estuques e exhibe, triunfante, o tema isolado no quadro recolocado.⁵⁸⁴

Cette affirmation, comme nous pourrions le constater au fil de cette étude, n'est pas exacte. D'emblée nous viennent à l'esprit des exemples, mentionnés dans notre chapitre II, où Alexandrino, en association avec d'autres peintres, a participé à des décors impliquant non seulement une architecture feinte, mais aussi une ouverture vers le ciel, tels qu'Andrea Pozzo, Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) et Pietro da Cortona (1596-1669) les peignaient déjà au XVII^e siècle. Pensons, en effet, au plafond de la nef de la chapelle royale de la Bemposta, à Lisbonne, où l'artiste a peint une multitude de figures flottant dans un ciel rempli de nuages, ciel auquel on accède par une balustrade peinte en perspective (fig.134). Citons encore le plafond de la nef de l'église de Nossa Senhora da Oliveira, à Lisbonne, (fig.79) où le même stratagème, bien que moins réussi, a été employé pour créer l'illusion d'un ciel couronnant le plafond de l'église. Puis, nous le verrons sous peu, le plafond de l'église de São Paulo en constitue un autre exemple. Ainsi, en réalité, il n'y a pas eu de rupture dans la modalité des décors peints dans les temples de Lisbonne entre la première et la deuxième moitié du XVIII^e siècle. De

⁵⁸¹ Magno Moraes Mello, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, 1998, p. 28.

⁵⁸² I.A.N./T.T., *op.cit.*, Maço 5, Letra P, cx. 3245, fol.31v.

⁵⁸³ Mello, *op.cit.*, 1998.

⁵⁸⁴ Mello, *op.cit.*, 1998, p. 91.

nouveaux éléments sont apparus et, se superposant aux précédents, ils ont permis de renouveler les anciennes formules.

Les programmes décoratifs créés après le tremblement de terre pour les temples de la capitale maintiennent donc, d'une part, l'iconographie religieuse issue du siècle précédent, elle-même tributaire des directives établies à la Contre-Réforme. En effet, sous les règnes de João V et de José I^{er}, les artistes continuent de produire, dans tout le pays, des centaines de toiles illustrant les thèmes chers à la spiritualité portugaise.⁵⁸⁵ D'autre part, la formule qui associe un plafond peint à plusieurs tableaux disposés sur les autels latéraux persiste également. Cependant, nous le verrons, rares sont les cas où les toiles ont un lien direct avec l'allégorie de la voûte. En effet, dans les églises paroissiales – qui forment la grande majorité à Lisbonne – les toiles ont une fonction autonome de dévotion reliée à la confrérie qui en est le commanditaire, tandis qu'au plafond se déploie l'allégorie à laquelle l'église est dédiée. Cette formule se distingue de celle qui prévalait dans la première moitié du XVIII^e siècle pour une raison très simple : à l'époque du roi João V, la grande majorité des églises appartenaient à des couvents. On y retrouvait donc des séries hagiographiques complètes, et parfois complexes, qui s'accordaient au décor du plafond où le symbolisme mis en œuvre culminait. Peu de ces décors sont parvenus jusqu'à nous, détruits par le tremblement de terre de 1755 ou démantelés suite à l'extinction des ordres religieux, en 1834. Heureusement, certains cycles, comme ceux d'André Gonçalves pour l'église de la Madre de Deus, ou encore ceux de Bento Coelho pour le couvent des Flamengas, tous à Lisbonne, sont restés intacts et peuvent encore être admirés. À partir des années 1760, la donne change puisque la plupart des couvents ne sont pas reconstruits et les églises paroissiales sont réédifiées à l'aide des aumônes recueillies par les confréries. Ce fut le cas des quatre temples décorés par Alexandrino que nous avons choisi d'étudier : l'église de Santa Maria Madalena, la basilique de Nossa Senhora dos Mártires, l'église de São Paulo et celle du Santíssimo Sacramento. Toutes sont situées dans les plus anciens quartiers de la capitale, soit Alfama (Madalena), Chiado (Mártires et Sacramento) et la *Baixa* de Lisbonne (São Paulo) près de la Place du Commerce et donc du Tage.

⁵⁸⁵ Gonçalves, *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*, Lisboa, 1973, p. 23.

Par ailleurs, les deux derniers cas d'étude, celui de l'ancien Couvent du Tiers Ordre de saint François, actuelle Académie des Sciences, et celui du Couvent et de la Basilique *da Estrela*, présentent des programmes décoratifs tout à fait singuliers. Œuvres d'érudits religieux liés à la couronne, ils témoignent peut-être davantage du mouvement des idées de l'époque et fournissent, par conséquent, un portrait d'un autre volet de la culture visuelle du Portugal à l'aube du XIX^e siècle.

2. Allégories religieuses

2.1. L'église de Santa Maria Madalena⁵⁸⁶

L'église de la Madalena est l'une des plus anciennes de Lisbonne ; fondée en 1164,⁵⁸⁷ elle fut, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, maintes fois reconstruite sur les lieux mêmes où elle se trouve aujourd'hui. Le tremblement de terre de 1755 et l'incendie subséquent détruisirent pratiquement tout le temple, n'épargnant que la façade, de style *manuelino*, et la sacristie. Dès 1761, le prieur du temple prit des mesures pour restaurer celle-ci de façon à ce que le Très Saint Sacrement puisse y être exposé et à ce que les confréries puissent s'y installer.⁵⁸⁸ Au cours de la même année, la reconstruction du temple fut inaugurée sous la direction de l'architecte João Paulo dont on ne sait pratiquement rien ; il serait un maître stucateur formé dans l'«école» de João Grossi, Italien responsable de la plupart des décorations de stuc de la deuxième moitié du XVIII^e siècle à Lisbonne. Comme ce fut le cas pour plusieurs églises, la reconstruction de la Madalena fut très longue, car c'est avec l'argent recueilli par les frères du Très Saint Sacrement auprès de leurs paroissiens qu'elle fut remise sur pied. Macedo explique que les travaux étaient passablement avancés en 1779, mais qu'une grande dépense

⁵⁸⁶ Pour l'histoire de cette église, voir Luís de Macedo, *A Igreja de Santa Maria Madalena de Lisboa*, 1930, Norberto Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 2, s.d., p. 14-15, Norberto Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 21-23, Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 443-445, Ayres de Carvalho, «Igreja de Santa Maria Madalena», *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.I, 1973, p. 83-85 et *Guia de Portugal*, vol.I, 1988, p. 205.

⁵⁸⁷ Cité par Macedo, *op.cit.*, 1930, p. 39, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho Leal affirme que le temple aurait été fondé par Afonso Henriques même en 1150. Cependant, aucune source ne corrobore cette information. Cf. Pinho Leal, *Portugal Antigo e Moderno*, vol.IV, 1873-1890, p. 215.

⁵⁸⁸ Macedo, *op.cit.*, 1930, p. 63. L'auteur cite le *Livro 1^o dos termos da mesa e da junta grande* (1761), de la Confrérie du Très Saint-Sacrement, mais il n'indique pas la page. Malheureusement, l'accès aux archives nous a été refusé.

imprévue (il ne précise pas laquelle) fit ralentir la construction. Les quatre années suivantes ont été occupées à l'achat d'habits sacerdotaux, d'ornements et à placer les nouvelles images sur les autels du temple. Aussi, même si les travaux étaient passablement avancés et le culte à nouveau pratiqué dès 1783, l'église ne fut réellement achevée qu'au début du XIX^e siècle.⁵⁸⁹

2.1.1. Le décor de la nef⁵⁹⁰

La première description de l'église reconstruite a été donnée par Luís Gonzaga Pereira dans son ouvrage de 1833.⁵⁹¹ L'auteur raconte qu'il existait alors neuf chapelles dans lesquelles se trouvaient les images de Sainte Marie-Madeleine, de l'Immaculée Conception, de saint Camille, de saint Antoine, de saint Sébastien, de la Vierge, de saint Joseph et de l'Enfant Jésus.⁵⁹² Aujourd'hui, huit chapelles existent toujours et nous savons qu'à l'origine, quatre d'entre-elles, qui correspondent actuellement à celles du Cœur de Jésus, de saint Antoine, de Notre-Dame des Douleurs et de saint Sébastien, étaient ornées de toiles d'Alexandrino.⁵⁹³ Avec les modifications apportées au temple en 1884, les invocations des quatre chapelles furent altérées et les tableaux furent transférés dans le transept où ils sont toujours exposés.⁵⁹⁴ La hauteur à laquelle se trouvent les œuvres et l'épaisse couche de crasse qui les recouvre rend leur appréciation difficile. Nous croyons néanmoins qu'elles appartiennent à une première phase de décoration, datant des années 1780-1783, car leur facture est un peu malhabile et correspond à celle que possédait l'artiste au début de sa carrière.

⁵⁸⁹ Macedo, *op.cit.*, 1930, p. 65. Voir aussi José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XIX*, 1990, p. 42.

⁵⁹⁰ Nous remercions M. Jacinto Ferreira qui nous a autorisée à photographier les tableaux d'Alexandrino ainsi que M. Manuel Castro qui nous a accueillie lors de notre visite.

⁵⁹¹ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 443-445.

⁵⁹² Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 444.

⁵⁹³ Macedo, *op.cit.*, 1930, p. 88.

⁵⁹⁴ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 22 et Carvalho, «Igreja de Santa Maria Madalena», *op.cit.*, vol.V, T.I, 1973, p. 84. Les toiles ont été erronément attribuées à José da Costa Negreiros dans un document de l'Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana disponible sur www.monumentos.pt.

Du côté Nord, le premier tableau représente *Saint Tude* (†425), un évêque français martyrisé par les Vandales, sous l'empereur Honorius (384-423) (fig.218).⁵⁹⁵ Son culte au Portugal remonte à la reconquête de Lisbonne en 1147, alors que des croisés Français, venus prêter main forte au roi Afonso Henriques, avaient amené avec eux une image du saint. La victoire remportée contre les Maures lui fut attribuée et un temple fut construit en son nom. Selon la légende, une relique de saint Tude était conservée à Lisbonne, précisément dans l'église de la Madalena.⁵⁹⁶ Cela explique donc qu'un tableau à son effigie fasse partie du décor du temple. Saint Tude, figure monumentale occupant le centre de la toile, pose le geste de la bénédiction d'une main et tient sa crosse de l'autre, ce qui correspond à son iconographie traditionnelle. En effet, c'est ainsi qu'il est représenté par une image en bois, conservée au couvent de São Vicente de Fora, mais aussi dans les registres populaires. À ses pieds, une épée et un fouet fait de branches font allusion à son martyre de même que les deux angelots au-dessus de lui, l'un avec une couronne et l'autre avec la palme. Autour de lui, plusieurs personnages le vénèrent.

La toile suivante illustre une *Présentation de l'Enfant au temple* ou *Purification de la Vierge* (fig.219). La Vierge, dans une humble attitude, se tient sur la première marche de l'autel et regarde son Fils dans les bras de Siméon qui, lui, lève les yeux vers le ciel en signe de reconnaissance. Saint Joseph se tient dans l'ombre, derrière Marie, tandis que d'autres figures remplissent l'espace au fond, derrière le prêtre et l'autel. Curieusement, une figure à gauche, partiellement cachée par un serviteur, sert d'admoniteur dans la mesure où elle regarde de face le spectateur. Cette toile peut être mise en rapport avec le tableau qu'Alexandrino a peint pour l'église de São Sebastião, à Setúbal, près de Lisbonne (fig.168). Quoique les deux compositions soient différentes, elles datent probablement de la même décennie ; la main de l'artiste est reconnaissable particulièrement dans la figure de la Vierge. De plus, Siméon et le serviteur du premier plan sont semblables, bien que leur position ait été inversée.

⁵⁹⁵ Jorge Cardoso, *Agiológico Lusitano*, vol.III, (1666), fac-similé, 2002, p. 710 et 728. Curieusement, cette source affirme que saint Tude est mort le 27 juin 425, alors qu'Honorius était déjà décédé depuis deux ans. Nous remercions M. Luís de Moura Sobral qui nous a aidé à identifier ce saint.

⁵⁹⁶ Anonyme, «Tude (s.)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.33, 1935, p. 150-151.

Puis, du côté sud, une *Éducation de la Vierge* est peinte dans une composition qui, d'un point de vue formel, suit la tradition : sainte Anne enseigne la lecture à Marie (fig.220) sous le regard bienveillant de saint Joseph. En haut de la composition, deux angelots tiennent des fleurs, alors que deux autres, aux pieds de sainte Anne, paraissent intéressés par un panier rempli de tissus. La scène s'ouvre à droite sur un paysage où l'on distingue un temple. Pour la forme générale et particulièrement pour la pose de sainte Anne, l'œuvre d'Alexandrino semble inspirée de celle de Rubens (1577-1640) gravée par Schelte A Bolswert (c.1586-1659) (fig.221).

Complétant la série du transept, un *Saint Michel au purgatoire* illustre l'archange, monumental, au centre du tableau (fig.222). Vêtu de son armure bleue et arborant son bouclier et sa croix, saint Michel pointe le ciel en regardant les âmes qui, sous lui, attendent leur salut. Il est ici représenté comme l'archange guerrier, vainqueur du mal. Ce type de représentation fut extrêmement populaire au Portugal et serait issu de la réaffirmation de l'existence du purgatoire par le concile de Trente. L'Église aurait alors permis la création de la Confrérie des Âmes et, par le fait même, elle aurait stimulé la production de tableaux illustrant les âmes baignées dans les flammes purificatrices puis sauvées par les anges – en général, cette tâche revenait à saint Michel. La valeur catéchétique de ce sujet était telle que les autorités ecclésiastiques ne se sont pas opposées à ce que les corps nus féminins soient aperçus entre les flammes.⁵⁹⁷

Le tableau de l'église de la Madalena constitue, en quelque sorte, un modèle récurrent de la représentation de saint Michel au purgatoire dans le Portugal de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. L'archange n'est plus représenté avec sa balance ou combattant les anges déchus, comme l'a jadis peint André Gonçalves (fig.223) suivant le modèle instauré par Raphaël. Certes, il conserve les attributs de son combat et de sa victoire sur le mal, soit son armure, sa croix ou son étendard blanc à croix rouge. Mais il figure dorénavant comme le sauveur des âmes prisonnières du purgatoire. Cela dit, l'illustration du purgatoire sous forme de bûcher, ou de flammes d'où émergent les corps des condamnés, existait déjà dans les peintures du XV^e siècle et du début du XVI^e ; les

⁵⁹⁷ Flávio Gonçalves, *Breve ensaio sobre a iconografia da pintura religiosa em Portugal*, Lisbonne, 1973, p. 18. Pour plus de détails concernant la représentation du purgatoire au Portugal et les panneaux des *alminhas* (petites âmes), voir Flávio Gonçalves, *Os painéis do Purgatório e as origens das «Alminhas» populares*, sep. du *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*, n°6, 1959.

langues de feu montaient du sol et couvraient la moitié des corps des âmes condamnées.⁵⁹⁸

Les Confréries des Âmes ont contribué à ce que le thème du purgatoire soit divulgué au XVII^e siècle. Mais c'est surtout au XVIII^e que ces confréries prolifèrent partout au pays. Aussi, le culte des âmes devient extrêmement courant et ses représentations deviennent un lieu commun de l'iconographie religieuse portugaise.⁵⁹⁹ Comme il était coutume depuis le XVI^e siècle, les scènes du purgatoire étaient souvent peintes à l'extérieur, à l'air libre. Au XVIII^e siècle, cette pratique s'est accrue en parallèle avec l'augmentation de tableaux d'églises consacrés au même sujet.⁶⁰⁰ Ainsi, les peintures du purgatoire conçues pour les temples au XVIII^e siècle sont, en quelque sorte, un paradigme des retables populaires qui leur sont contemporains.

Une dernière toile de la nef mérite d'être mentionnée. À l'entrée de l'église, un superbe *Baptême du Christ*, signé «P. Alex.», décore le baptistère (fig.224). Apparemment restauré, le tableau est malheureusement soumis à un éclairage inapproprié qui crée une tache lumineuse en son centre et laisse la partie inférieure de la composition dans l'ombre. Conformément au modèle divulgué après le concile de Trente et popularisé au XVII^e siècle, le Christ est ici représenté agenouillé devant son précurseur, en signe d'humilité. En effet, comme l'explique Émile Mâle,

Mystiques et théologiens s'accordent sur ce point ; ce qu'ils admirent tous, c'est l'abaissement volontaire du Christ : «O Verbe incarné, s'écrie Marie-Madeleine de' Pazzi, tu as voulu t'incliner et t'humilier devant saint Jean, comme si tu étais un pécheur, comme si tu avais besoin d'être purifié».⁶⁰¹ «Le Baptême, dit Alvarez de Paz, dans ses célèbres *Méditations*, fut l'œuvre de ton admirable humilité. Tu allais vers le Baptême, ô maître de la pureté, comme si tu avais des péchés à expier».⁶⁰² C'est sur cette humilité que les écrivains ascétiques nous invitent à arrêter notre pensée, humilité si profonde, disent-ils, que Jésus voulut paraître inférieur à saint Jean.⁶⁰³

⁵⁹⁸ Gonçalves, *op.cit.*, 1959, p. 14-15.

⁵⁹⁹ Gonçalves, *op.cit.*, 1959, p. 25.

⁶⁰⁰ Gonçalves, *op.cit.*, 1959, p. 29.

⁶⁰¹ Émile Mâle, *L'Art religieux au XVII^e siècle. Italie – France – Espagne – Flandres*, 1984, p. 207. L'auteur cite Madeleine de' Pazzi, *Opere*, pars I, cap. X.

⁶⁰² Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 207. L'auteur cite Alvarez de Paz, *Méditations*, édition de 1620, p. 158.

⁶⁰³ Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 207.

Saint Jean-Baptiste, appuyé sur son bâton, verse l'eau du fleuve sur la tête de Jésus à l'aide d'un coquillage ; sa pose et son geste peuvent être mis en lien avec un autre *Baptême* exécuté par Alexandrino et conservé au musée Machado de Castro, à Coimbra (fig.225).⁶⁰⁴ Tout en haut de la composition, Dieu le Père, porté par un nuage et accompagné de la colombe du Saint-Esprit, pointe vers le bas, allusion aux paroles qu'il aurait alors proférées : «Celui-ci est mon Fils bien-aimé, qui a toute ma faveur» (Matt.3, 13-17). Bien entendu, le Baptême ainsi représenté, est aussi une manifestation de la Sainte Trinité.⁶⁰⁵ Respectant la tradition moderne, Alexandrino a situé la scène au bord du Jourdain ; cependant, le tableau, de dimensions restreintes, n'a pas permis un grand déploiement paysager. À peine distingue-t-on, à l'extrême gauche, un arbre et, à l'extrême droite, un viaduc qui entame le cours d'eau. Ce tableau a sans doute été commandé plus tardivement que les toiles du transept. La facture y est plus assurée et plus proche de celle du tableau du maître-autel, ce qui nous permet de croire que l'œuvre a été exécutée entre les années 1790 et 1807.

Unique en son genre, le plafond de la nef est divisé en cinq trames qui possèdent, chacune en son centre, un grand médaillon illustrant une allégorie religieuse (fig.226).⁶⁰⁶ Puis, aux extrémités de chaque trame, deux petits médaillons représentent un apôtre. Curieusement, deux de ceux-ci ont été placés sur le mur du transept, de chaque côté de l'arc de la chapelle majeure, mais à la hauteur du plafond, dans des toiles triangulaires. Toutes ces peintures, depuis longtemps attribuées à Pedro Alexandrino, sont dans un état pitoyable ; plusieurs sont déchirées et toutes sont couvertes d'une épaisse couche de poussière qui rend leur lecture difficile. Parmi les apôtres, certains n'ont pu être identifiés tant les médaillons sont obscurs. Malgré cela, nous croyons que, comme les tableaux du transept, ceux du plafond appartiennent à la phase de décoration qui a dû se dérouler entre les années 1780 et 1783.

⁶⁰⁴ Musée Machado de Castro, inv. n° P72/1791.

⁶⁰⁵ Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 296.

⁶⁰⁶ Carvalho, *op.cit.*, vol.V, T.I, 1973, p. 84 écrit que ce sont des sujets liés à l'Église. Cf. aussi Anonyme, «Pintura», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.21, 1935, p. 879 qui, comme Carvalho, attribue l'ensemble décoratif à Pedro Alexandrino.

À l'entrée de l'église, un premier médaillon placé au-dessus du *coro alto*⁶⁰⁷ et directement illuminé par un œil de bœuf, représente la *Grâce de Dieu* (fig.227). Sa position, la saleté qui le recouvre et la lumière crue qu'il reçoit rendent la lecture des détails ardue. On y distingue néanmoins une jeune femme vêtue de blanc, les cheveux blonds et la tête ceinte de rayons, qui tient modestement les yeux baissés. De ses deux mains, elle tient une corne d'abondance renversée d'où tombent des symboles du pouvoir : une couronne, une tiare, une mitre et une barrette de cardinal qui, semble-t-il, sont jetées dans un trou noir au bas du tableau. L'allégorie de la *Grâce de Dieu* ainsi représentée par Alexandrino suit de très près la description qu'en donne Ripa.⁶⁰⁸ De chaque côté du médaillon, deux apôtres sont impossibles à identifier, car les toiles sont complètement noircies.

Dans le tableau suivant, une jeune femme toute en rose tenant un cercle d'or dans ses mains est accompagnée d'un angelot qui brandit un oiseau (fig.228). C'est encore une fois Ripa qui donne la clé de cette allégorie : selon l'auteur, le cercle d'or «representa la Inmortalidad, por ser de todos los metales el menos corruptible, así como por su forma circular, la cual no tiene término ni final alguno».⁶⁰⁹ Puis, dans une seconde description de l'*Immortalité*, Ripa fournit d'autres attributs qui permettent l'élaboration d'une figure différente ; elle tient alors un phénix dans sa main gauche, oiseau «que sirve como indicio de la Inmortalidad en sí misma considerada, la cual equivale a la Eternidad (...)».⁶¹⁰ Ici, Alexandrino a jumelé les deux images et a donné à l'angelot le rôle de présenter le phénix qu'il tient de la main gauche. Saint Jacques et saint Thomas accompagnent, dans leur médaillon respectif, l'allégorie de l'Immortalité.

Le médaillon du centre du plafond, le plus abîmé de tous, représente la *Trinité*, simplement symbolisée par le triangle garni du symbole de l'alpha et de l'oméga, entouré de rayons lumineux (fig.229). Autour, des chérubins forment une auréole céleste. La *Trinité* est flanquée de saint Paul et de saint Pierre.

⁶⁰⁷ Dans les églises portugaises, le *coro alto* se situe au-dessus de l'entrée du temple, à l'opposé de la chapelle majeure.

⁶⁰⁸ Ripa, *Iconologia*, T.I, (1613) 2002, p. 466.

⁶⁰⁹ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 508.

⁶¹⁰ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 508.

Dans la peinture suivante, une jeune femme vêtue de blanc lève les yeux vers le ciel. Elle porte trois flammes sur la tête et tient dans chaque main un globe azur enflammé (fig.230). Cette allégorie représente la *Divinité* telle que la décrit Ripa (fig.231).⁶¹¹ Comme l'explique Edward A. Maser, cette figure est également utilisée pour illustrer le *Commencement* ; c'est ainsi qu'elle apparaît dans l'édition Hertel (1758-1760) de l'*Iconologia* de Ripa :

The personification of the Beginning is a female figure draped in white (the purity of the essence of God) standing a deserted rocky landscape with fumes rising out of the ground. She holds out two blue globes in her hands (blue is the color of eternity, the globe is its symbol) from which flames rise ; a flame also rises from her head (the three flames are the three equal aspects of God, the Trinity).⁶¹²

Ici, toutefois, Alexandrino a rajouté un angelot tenant un triangle, allusion à la Trinité dont se compose la *Divinité* occidentale. Les deux apôtres qui accompagnent cette allégorie sont malheureusement invisibles vu l'état des médaillons.

Au centre de la dernière trame, au seuil même de la chapelle majeure, le dernier médaillon, de plus petites dimensions, est occupé par la *Justice divine* (fig.232). Suivant à la lettre les indications fournies par Ripa,⁶¹³ Alexandrino l'a représentée sous les traits d'une belle femme au regard modeste, vêtue d'une robe blanche et d'une mante dorée et coiffée d'une couronne au-dessus de laquelle se pose la colombe du Saint-Esprit, blanche et resplendissante. De la main droite elle tient une épée et de la gauche, une balance. Alexandrino a, tant bien que mal, tenté ici d'exécuter une figure en raccourci, mais l'exercice s'est avéré peu convaincant. Aussi, bien que son style soit déjà affirmé, cette maladresse vient à l'appui de notre hypothèse selon laquelle le décor de la nef a été exécuté au début des années 1780. De part et d'autre du médaillon se trouvent deux apôtres également impossibles à identifier. Enfin, complétant le décor de la nef, saint Jean et saint Matthieu sont les apôtres qui occupent les toiles triangulaires.

⁶¹¹ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 290-291. Voir aussi Bar et Brême, *op.cit.*, 1999, p. 207.

⁶¹² Cesare Ripa *Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, 1971, n°4.

⁶¹³ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 9. Voir aussi Bar et Brême, *op.cit.*, 1999, p. 154.

2.1.2. La chapelle majeure

D'assez petites dimensions, la chapelle majeure est décorée de cinq tableaux d'Alexandrino (fig.233). Sur chaque mur latéral, deux tableaux représentent des épisodes de la vie de Marie Madeleine : à gauche se trouvent le *Repas chez Simon le Pharisien* et les *Saintes femmes au tombeau* et, à droite, la *Madeleine pénitente* et le *Noli me tangere*. Cependant, l'ordre actuel de ces toiles ne correspond apparemment pas à celui du début du XX^e siècle. En effet, d'après Macedo, la *Madeleine pénitente* se trouvait alors à la place du *Noli me tangere* et, celui-ci, à la place de celui-là.⁶¹⁴ Mais cet ordre que donne Macedo correspond-il à celui du XVIII^e siècle ? Il nous semble que non et que l'ordre actuel correspond, nous le verrons, à celui pour lequel les toiles ont été pensées et conçues.

Selon les Évangiles, Madeleine, à la vue de Jésus chez Simon le pharisien, se serait mise à pleurer ses fautes sur les pieds du Christ qu'elle aurait ensuite essuyés avec ses cheveux. Alexandrino a peint Madeleine non pas en pleurs, mais s'appêtant à baiser le pied du Christ, sous le regard désapprouvateur de Simon qui, derrière elle, s'indigne de sa présence (fig.234). Le Christ, dans une attitude paisible, pose le geste de la bénédiction en portant un regard bienveillant sur Madeleine dont les péchés «lui sont remis, puisqu'elle a montré beaucoup d'amour» (Luc 7, 47). Suivant la tradition, Alexandrino a représenté le moment qui marque la fin de l'épisode, lorsque Jésus, révélé comme le Sauveur par sa tête auréolée, manifeste le pouvoir qu'il a de pardonner (Luc 7, 50). Comme l'explique Sobral à propos d'une œuvre de Valdés Leal,

A representação do *climax* de um episódio é, com efeito, típica da retórica e do expressionismo barrocos. Valdés Leal escolheu o momento preciso em que, depois de um período de movimentação dramática generalizada, a situação se resolve, se imprime outra direcção à narração, operando, em suma, a catarse aristotélica.⁶¹⁵

C'est précisément ce qu'a fait Alexandrino. Plusieurs personnages, tout autour de la table, amènent un certain dynamisme à la scène par leurs poses qui rappellent d'ailleurs la disposition des apôtres autour de la table dans les représentations de la *Dernière Cène*

⁶¹⁴ L'auteur identifie ce tableau comme *La Sainte au Calvaire*. Cf. Macedo, *op.cit.*, 1930, p. 86.

⁶¹⁵ Luís de Moura Sobral, «Dois novos quadros», dans *Do Sentido das Imagens*, 1996, p. 106.

conçues par l'artiste. Cette scène de repentir est d'autant plus forte qu'Alexandrino a représenté la Madeleine dans l'attitude de la proskynèse qui exprimait la suprématie absolue de la personne à laquelle elle se dirigeait et, par conséquent, le respect qui lui était dû. Typique du cérémonial et de l'iconographie byzantine, la proskynèse fut couramment employée à l'époque baroque,⁶¹⁶ mais on en trouve également des exemples à la Renaissance. Au sanctuaire du Bom Jesus, à Braga, un tableau d'Alexandrino illustrant le même épisode représente d'ailleurs la Madeleine dans la même position (fig.235).

L'épisode du *Repas chez Simon le pharisien* marque le moment de la conversion de Marie-Madeleine, mais aussi celui de son repentir.⁶¹⁷ Il confirme également la miséricorde obtenue et, par voie de conséquence, il valide le sacrement pénitentiel.⁶¹⁸

Dans la toile suivante, les *Saintes femmes au tombeau*, Marie-Madeleine se trouve pratiquement au centre de la composition (fig.236). Reconnaisable à son baumier, c'est à elle que l'ange s'adresse pour annoncer aux saintes femmes, venues prier le défunt, que le Christ «n'est pas ici, car il est ressuscité comme il l'avait dit» (Matt.28, 6). C'est d'ailleurs ce que semble indiquer son geste ; bien que sa main ait été coupée, soit lors du cadrage de la toile, soit à la suite de modifications, nous pouvons supposer que l'ange pointe vers le ciel. Par ailleurs, Marie de Cléophas et Marie de Salomé adoptent des attitudes de stupeur alors que Marie-Madeleine affiche plutôt de l'étonnement. Fidèle à la tradition, Alexandrino a placé l'ange assis sur le tombeau (ouvert ?). Curieusement, il a rajouté deux soldats assoupis, au premier plan et à gauche, personnages qui, en principe, ne figurent pas dans cet épisode. Peut-être s'agit-il d'une allusion à la Résurrection, scène où des soldats sont généralement représentés.

Le sens de la lecture des œuvres nous amène ensuite sur le mur droit de la chapelle majeure, où l'on peut voir le *Noli me tangere*, épisode important de la vie de Marie-Madeleine puisqu'elle est la première à voir Jésus après sa résurrection. La scène a été réduite à l'essentiel : Marie-Madeleine, reconnaissant son maître, s'est agenouillée

⁶¹⁶ Sobral, «Dois novos quadros», *op.cit.*, 1996, p. 105. Cf. Bossuet, *Œuvres oratoires* (pour Madeleine) et Cutler, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, 1975, p. 53-110 (pour proskynèse).

⁶¹⁷ France Trinque, *Marie Madeleine et Maffeo Barberini. Le goût d'un pontife*, 1993, p. 33. Nous remercions Muriel Clair qui nous a signalé cet ouvrage.

⁶¹⁸ Trinque, *op.cit.*, 1993, p. 73.

devant lui et tend le bras pour le toucher. Jésus, dans un geste empreint de douceur, lui fait signe de ne pas s'approcher (fig.237). Contrairement à la plupart des œuvres illustrant cet épisode, aucune allusion n'est faite ici au tombeau du Christ. Seul le linceul qui le couvre à moitié rappelle qu'il est ressuscité. Par ailleurs, la bêche que tient le Christ renvoie à la méprise de Madeleine qui a d'abord cru s'adresser au jardinier. Les deux figures sont en parfaite harmonie : un élan spontané pousse les corps l'un vers l'autre. Madeleine, inclinée vers l'avant, s'inscrit dans la même diagonale que la bêche de Jésus ; la pose élégante de celui-ci fait, en quelque sorte, contrepoids à la bêche. Pour seul décor, un grand arbre ferme la composition à gauche, derrière le Christ et, à droite, dans un lointain paysage, nous apercevons un aqueduc sur fond de montagne rocheuse.

La dernière toile de la série représente une *Madeleine pénitente* fort dramatique (fig.238), à l'image de celle peinte par Josefa de Óbidos au XVII^e siècle (fig.239). Placée au centre de la composition, Madeleine est agenouillée et pleure le Christ (presque aussi vrai que nature) qu'elle contemple sur un crucifix. Le crâne et le livre ouvert, attributs indispensables de la pénitence, sont posés sur une pierre, à côté de la sainte, tandis que le baumier se trouve au sol, devant elle. Cette image de Marie Madeleine est celle de la «pénitente contemplative qui se meurt d'amour pour son Sauveur».⁶¹⁹ Ses longs cheveux retombent sur ses épaules nues, mais un drap blanc, retenu par une corde à la taille, symbole de chasteté, lui couvre le corps.⁶²⁰ Ici, la sainte n'est pas représentée dans la nature, comme souvent le voulait la tradition, mais plutôt dans une grotte sombre, ce qui renvoie, bien entendu, aux trente dernières années de sa vie, passées à Sainte Beume. Le point de vue du spectateur part du fond de la grotte vers l'extérieur, de sorte que derrière Madeleine, on aperçoit quelques rayons de soleil, seule lumière de la scène, et quelques nuages. Un ange et plusieurs angelots, complétant le décor, accompagnent la pénitente dans sa prière. Madeleine, dans sa grotte ou au désert est le symbole même du repentir : «cette beauté qui s'évanouissait peu à peu loin des regards des hommes, comme un encens qui brûle pour Dieu seul dans la solitude, était l'image la plus pathétique de la pénitence qu'il fut possible d'imaginer».⁶²¹

⁶¹⁹ Trinque, *op.cit.*, 1993, p. 33.

⁶²⁰ George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, 1989, p. 157.

⁶²¹ Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 85.

Considéré par Macedo comme l'un des plus élégants de Lisbonne,⁶²² le trône du maître-autel est orné d'une superbe toile d'Alexandrino, datée de 1807, qui représente une *Pentecôte* (fig.240). La Vierge, assise au registre supérieur, porte les mains à sa poitrine en tournant son regard vers la colombe du Saint-Esprit qui descend au milieu d'une nuée de flammes. Cette pose, tout à fait traditionnelle, a traversé le XVIII^e siècle au complet, comme le prouve un panneau de procession peint par André Gonçalves (1689-1762) (fig.241) ainsi qu'une *Pentecôte* attribuée à Inácio de Oliveira Bernardes (1699-1781) (fig.242). Autour d'elle, quelques apôtres et une femme manifestent leur étonnement ou s'agenouillent en prière. Dans une sorte de dédoublement de la scène, le registre inférieur fait écho au registre supérieur : en effet, sous la Vierge, Marie-Madeleine est agenouillée, baumier en main et regard tourné vers le haut ; la ressemblance entre leurs visages est frappante. Madeleine écarte le bras droit comme si elle se préparait à recevoir quelque chose. Or, justement, une petite flamme se trouve au-dessus de sa tête. Dans cette composition circulaire, un parallèle est clairement établi entre la Vierge et la sainte pénitente, normalement absente des représentations de la Pentecôte : «Marie Madeleine étant la première femme de l'Évangile après la Vierge, et celle envers laquelle le Christ eut beaucoup d'affection, elle ne peut qu'être représentée à l'image de la Sainte mère de Jésus».⁶²³

Cette toile, qui vient compléter le cycle décoratif de la chapelle majeure, affirme ainsi le rôle prédominant de Marie-Madeleine dans l'Histoire sainte. Ce n'est plus la Madeleine de la légende qui est représentée, mais celle de l'Évangile, dont le rôle fut si crucial auprès de Jésus. La femme que nous voyons ici est celle que Jésus a privilégiée, c'est sa «douce Amie», celle qui, par l'amour et pour l'amour du Christ s'est repentie et a fait pénitence. Comme l'explique Sobral, elle est ainsi le prototype même de la dévotion, de la pénitence et du pouvoir rédempteur de Jésus ; «repentie, dramatique et perdue dans son amour pour le Christ, elle incarne l'un des emblèmes de l'Église cathéchistique baroque, *exemplum* suprême de l'infinie capacité d'accueil du catholicisme».⁶²⁴ En cela, la pécheresse repentie est un exemple à méditer, un modèle à imiter. Elle symbolise d'abord «l'image de la *conversion*, indispensable pour rejoindre le

⁶²² Macedo, *op.cit.*, 1930, p. 86.

⁶²³ Trinque, *op.cit.*, 1993, p. 77, note 55.

⁶²⁴ Sobral, «Josefa de Óbidos», dans *Do sentido das imagens*, 1996, p. 22.

Christ : chaque chrétien doit renoncer aux vanités du monde en méditant les fins dernières». ⁶²⁵ Comme l'explique bien Odile Delenda,

le principal enseignement proposé par l'illustre pécheresse repentie est bien entendu l'exemple de la pénitence, *Speculum poenitentiae*. (...) La Madeleine éplorée représentée aux pieds du Seigneur chez Simon le Pharisien est l'image même de l'absolution (...); dans sa retraite à la Sainte Beauce, elle incarne à la fois pénitence et repentir, c'est-à-dire, avec l'absolution, les trois éléments du sacrement de pénitence. ⁶²⁶

Et c'est ainsi qu'il faut la comprendre, croyons-nous, dans la chapelle majeure de l'église de Lisbonne. L'unité plastique de la série lui a fait conserver son vase de parfum, attribut de la Madeleine myrophore, la pécheresse de l'Évangile de Luc. ⁶²⁷ En unifiant les deux types de Madeleine, la myrophore et la pénitente, la leçon est complète : le vase agit, en quelque sorte, comme un rappel constant du modèle incarné par Madeleine que tout chrétien doit suivre.

2.2. La basilique de Nossa Senhora dos Mártires ⁶²⁸

Ce temple, dont la reconstruction a débuté vers 1769-1770, remplace l'une des plus anciennes églises de Lisbonne qui, érigée au temps de la reconquête de la ville alors dominée par les Maures, fut entièrement détruite par le tremblement de terre de 1755. En 1147, le temple servait aux croisés Anglais qui avaient aidé Afonso Henriques à reprendre Lisbonne aux musulmans et qui y enterraient leurs «martyrs». Au XVIII^e siècle, édifiée suivant les plans de l'architecte Reinaldo Manuel dos Santos (1731-1791), elle conserva le nom *dos Mártires* en souvenir de cet important épisode de l'histoire lisboïenne. Bien que le nouveau temple ait été béni en 1774, il ne fut ouvert au culte

⁶²⁵ Odile Delenda, «Sainte Marie Madeleine et l'application du décret tridentin (1563) sur les saintes images», dans *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, 1989, p. 199 (191-210).

⁶²⁶ Delenda, «Sainte Marie Madeleine», *op.cit.*, 1989, p. 201.

⁶²⁷ Trinque, *op.cit.*, 1993, p. 61.

⁶²⁸ Pour l'histoire de cette église, voir : Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 455-457, Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 12, s.d., p. 96-97, Idem, *Inventário*, T.II, fasc.12, 1956, p. 31-34, António Manuel Gonçalves, «Basilica de Nossa Senhora dos Mártires», *Monumentos e edifícios notáveis*, vol.V, T.II, 1975, p. 33-35, *Guia de Portugal*, vol.I, 1924, p. 218, Maria da Conceição Fernandes, *Basílica de Nossa Senhora dos Mártires. Uma breve história*, Lisbonne, 2002 (texte polycopié).

que le 5 août 1786.⁶²⁹ En 2005, le temple a bénéficié d'une campagne de restauration dont l'objectif était, entre autres, de nettoyer les peintures. Les travaux d'Alexandrino incluent les neuf toiles et le plafond de la nef, le plafond de la chapelle majeure ainsi qu'une série de dix petits tableaux illustrant des apôtres exposés dans la sacristie, ce qui a fait dire à certains que ce temple constituait un véritable musée de Pedro Alexandrino.⁶³⁰ Le plafond de la nef et surtout celui de la chapelle majeure, auparavant invisible, ont largement profité de la récente restauration puisqu'ils ont retrouvé toute leur fraîcheur et la vivacité de leurs couleurs. Le nettoyage des tableaux a eu l'avantage de faire découvrir la signature de l'artiste et, parfois, la datation. Cependant, selon la position de la lumière dirigée sur les œuvres, elle a entraîné une réduction de la visibilité de certains détails.

2.2.1. Le décor de la nef

Cyrillo rapporte que pendant la reconstruction de l'église, vers 1777 environ, l'inspecteur chargé des travaux aurait offert aux peintres de la confrérie de Saint-Luc une des chapelles. Alexandrino souhaitait que l'offre soit acceptée, mais les autres membres refusèrent.⁶³¹ Il est possible que cette offre initiale, combinée au fait qu'Alexandrino soit devenu, au cours des années 1780, le peintre le plus sollicité de Lisbonne, ait influencé le choix de la confrérie du Très Saint Sacrement lorsqu'est venu le temps de choisir un peintre pour décorer la nouvelle l'église. Les toiles, toutes signées, furent exécutées en 1785. Malheureusement, les rares archives concernant les travaux effectués entre 1777 et 1785 dans l'église *dos Mártires* nous en disent bien peu sur la commande ; seule une mention d'un reçu de 1782 indique que la confrérie du Très Saint Sacrement lui a payé 288 000 réis pour les tableaux de la «nouvelle» église

⁶²⁹ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.12, 1956, p. 31. L'auteur précise que certains (il ne dit pas qui) écrivent que le temple fut ouvert en 1783. Cf. aussi Gonçalves, «Basilica de Nossa Senhora dos Mártires», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 33. Par ailleurs, dans ses *Peregrinações*, vol.3, Livre 12, s.d., p. 96, Araújo affirme que le temple était achevé en 1784. José-Augusto França, pour sa part, affirme que le temple ne fut ouvert au culte qu'en 1793. França, *op.cit.*, vol.I, 1990, p. 42.

⁶³⁰ Reis Santos, *Estudos de Pintura Antiga*, 1943, p. 63 et *Guia de Portugal*, vol.1, 1988, p. 693.

⁶³¹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 26-27. Cf. aussi Calado, «Alexandrino, Pedro», *op.cit.*, 1989, p. 24.

(doc.31).⁶³² Bien entendu, ce montant est trop bas pour l'ensemble du décor ; il s'agit probablement d'une parcelle de la somme totale qu'aura empoché Alexandrino.

À l'entrée même de l'église, du côté gauche, un très beau *Baptême du Christ* décore la chapelle baptismale (fig.243). Conforme à la tradition baroque Jésus s'incline avec humilité devant saint Jean-Baptiste qui, de la main droite, verse l'eau sur sa tête à l'aide d'un coquillage. La composition, différente de celle de la Madalena se rapproche plutôt de celle de Guido Reni (1575-1642) conservée à Vienne (fig.244). Entre les deux figures principales, on peut admirer un aqueduc qui, comme nous le verrons, constitue un motif récurrent dans les toiles d'Alexandrino.

Le tableau suivant, sur le premier autel de gauche, illustre saint Blaise, un évêque de Sébaste, en Cappadoce, martyrisé en 316 sous le règne de Dioclétien (fig.245). Alors que celui-ci persécutait les chrétiens, Blaise quitta son siège épiscopal pour s'enfuir sur une montagne où il vécut comme un ermite ; les oiseaux lui apportaient sa nourriture et les bêtes sauvages lui tenaient compagnie. Blaise, lui, les bénissait et guérissait leurs maux. Des soldats du gouverneur de la région, témoins de ses miracles, rapportèrent à leur supérieur ce qu'ils avaient vu. Blaise fut appréhendé peu de temps après comme chrétien et, sous l'ordre de Dioclétien, il fut jeté en prison. Puis, interrogé à plusieurs reprises, Blaise maintint fermement sa dévotion pour Dieu, ce qui fit enrager le gouverneur. Il ordonna de le mettre en croix et de déchirer ses chairs avec des peignes de fer. Puis, il le renvoya en prison. Quelques jours après, le gouverneur le convoqua à nouveau et lui ordonna d'adorer les dieux païens, ce à quoi Blaise répondit : « Sache, misérable, que je suis le serviteur du Christ et que je n'adore pas les démons ». ⁶³³ Le martyr fut alors jeté dans un étang pour y être noyé ; mais il fit le signe de la Croix et marcha sur les eaux comme sur un terrain solide. Le gouverneur, furieux, le fit décapiter.

Le tableau d'Alexandrino résume, dans une composition bien chargée, les principaux moments du récit que donne Voragine. Saint Blaise, presque au centre du tableau, tient un petit crucifix qu'il pointe du doigt, comme pour indiquer Celui qui est

⁶³² Archives de la basilique de *Nossa Senhora dos Mártires*, Livre n°56, *Livro, em que se ha de lançar a Receita e Despeza da Irmandade do Santissimo Sacramento da Freguezia de Nossa Senhora dos Martires principiando em ... de Agosto de 1781*, sans pagination. Nous remercions le Chanoine Armando Duarte qui nous a permis l'accès aux archives. En fait, les Livres qui comprennent les travaux s'étalant des années 1778 à 1787 ont disparu. Ils auraient été détruits par un dégât d'eau.

⁶³³ Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, 2004, p. 202-205.

son Seigneur. À gauche, ce n'est pas le gouverneur qui est représenté, mais bien l'empereur Dioclétien, reconnaissable à la couronne de lauriers qui ceint son front. Son visage et son geste expriment à la fois la rage et l'exaspération devant la ténacité de Blaise qui refuse d'adorer les dieux païens. Ceux-ci sont d'ailleurs symbolisés par une statue à l'effigie d'une déesse païenne que l'on aperçoit à droite. Au premier plan, un bourreau agenouillé regarde le spectateur tout en exhibant les instruments de torture dont le peigne, attribut par excellence du saint martyr. À droite complètement, un soldat portant une hache sur l'épaule entraîne déjà saint Blaise vers sa décapitation.

L'œuvre suivante illustre *L'apparition de la Vierge et de l'Enfant à saint Antoine de Padoue ou de Lisbonne*, thème cher à la tradition portugaise (fig.246). Cet épisode de la vie du saint est tiré d'une légende selon laquelle saint Antoine, voyageant vers Limoges, fut reçu par un hôte qui lui donna une chambre. Un soir, passant devant celle-ci, l'hôte vit le religieux tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. Saint Antoine fit promettre à son hôte de ne révéler ce miracle qu'après son décès, ce qui fut fait. Émile Mâle explique que la représentation de l'Enfant Jésus impliquait aussi celle de sa Mère. On établit donc la tradition que c'était la Vierge elle-même qui amenait Jésus à saint Antoine. L'épisode acquit une telle importance que l'Enfant assis ou debout sur un livre fermé devint l'attribut le plus courant de saint Antoine.⁶³⁴ Alexandrino a peint le saint agenouillé devant un socle où la Vierge est assise avec l'Enfant dans ses bras ; l'artiste se conforme ainsi à la tradition iconographique de cette scène. À gauche, un ange admoniteur attire l'attention du spectateur, tandis qu'à ses côtés deux angelots exhibent les attributs de saint Antoine, soit le crucifix, le livre et des lys. Sur le socle, un bas-relief illustre le sacrifice d'Isaac. Bien que, en principe, les tableaux sur les autels soient liés aux confréries qui les ont commandés, le choix de représenter ici saint Antoine est peut-être motivé par la légende qui raconte que, alors qu'il était encore au monastère de Santa Cruz de Coimbra, vers 1220, les restes de plusieurs franciscains martyrs furent ramenés du Maroc. Impressionné, saint Antoine résolut de prendre l'habit des franciscains (qui lui donnèrent d'ailleurs le nom d'Antoine) et partit pour le Maroc. Il n'y resta que peu de temps, car en 1221, il dut revenir pour des raisons de santé. Aussi, bien qu'il n'ait pas été lui-même martyr, il fut cependant témoin des croisades contre les

⁶³⁴ Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 170-171.

Maures, ce qui pourrait justifier sa représentation sur un autel de la basilique *dos Mártires*.

Sur l'autel suivant, une jolie composition montre sainte Cécile, patronne des musiciens, richement parée et vêtue, jouant de l'orgue pour la Vierge et l'Enfant Jésus (fig.247). C'est sous l'empereur Alexandre Sévère (208-235) que souffrit cette jeune sainte, fille d'un illustre patricien. Seule chrétienne de sa famille, elle fut obligée de sortir de la maison paternelle, où elle vivait dans la prière, la lecture des Livres saints et le chant des cantiques, pour épouser Valérien, un jeune noble bon, mais païen. Le soir des noces, Cécile expliqua à son époux qu'un ange de Dieu veillait sur elle et lui demanda de l'aimer d'un amour pur et de respecter sa virginité. S'il acceptait, il serait également touché par la grâce et pourrait voir cet ange. Valérien demanda à voir l'ange, mais il devait d'abord se faire baptiser, ce qu'il fit de bon gré. Il revint ensuite auprès de Cécile et aperçut un ange au visage lumineux, aux ailes éclatantes, qui tenait dans ses mains deux couronnes de roses et de lis qu'il posa sur leur tête. Il leur dit alors : «Conservez ces couronnes avec un cœur immaculé et un corps pur, parce que je vous les ai apportées du paradis de Dieu». ⁶³⁵ Valérien, pour s'être converti, eut la tête tranchée. Quant à sainte Cécile, elle comparut elle-même devant le tribunal du préfet de Rome, Almachius, et, refusant de sacrifier aux dieux païens, elle fut condamnée à mourir dans sa salle de bain embrasée de vapeurs. Cependant, Dieu renouvela pour elle le miracle des Hébreux dans la fournaise. Le bourreau vint alors pour lui trancher la tête ; mais il le fit si maladroitement, qu'elle ne mourut que trois jours après. Dans le tableau d'Alexandrino, le martyre semble avoir déjà eu lieu : accompagnée d'un ange qui tient un plateau remplie de fleurs, allusion certaine au récit, sainte Cécile joue pour la Vierge et l'Enfant, devant elle, mis en évidence par la niche qui les abrite. Sur le sol, au premier plan, différentes fleurs dont des lys et des roses renvoient à la jeune sainte, tandis qu'une palme de martyr évoque son sort. À droite, deux angelots dans un équilibre précaire rappellent que sainte Cécile est patronne des musiciens puisque l'un d'eux tient une partition musicale enroulée. La composition, simple et harmonieuse, où la douceur des visages et l'élégance des gestes donnent à la scène une impression de paix, évoque la récompense du martyre, soit l'accès à la grâce céleste.

⁶³⁵ Voragine, *op.cit.*, 2004, p. 956.

La dernière chapelle du côté gauche, celle du Très Saint Sacrement, est ornée d'une toile illustrant la *Cène* erronément attribuée à Pedro Alexandrino.⁶³⁶ En effet, bien qu'elle soit composée suivant un modèle traditionnel largement employé par l'artiste, nous croyons qu'elle date de la première moitié du XVIII^e siècle. Curieusement, il existe aux *Mártires* une *Cène* d'Alexandrino, mais elle se trouve dans la salle à manger du presbytère (fig.248). De format rectangulaire, elle n'a probablement pas été conçue pour l'église et nous avons des raisons de croire qu'elle fut exécutée plus tardivement, car le dessin des figures est plus ferme et plus assuré que celui des tableaux de la nef. La *Cène* du presbytère constitue un bel exemple de la récurrence de certaines figures dans l'œuvre de l'artiste. Ainsi, Judas qui se détourne du groupe et fait face au spectateur se retrouve aussi dans le tableau déjà cité de l'église de Santos-o-Velho, à Lisbonne (fig.54), dans celui de l'église de São Pedro, à Barcarena, près de Lisbonne (fig.249), puis dans celui du couvent de Cernache do Bomjardim⁶³⁷ (fig.250) et, enfin, dans la toile de l'église de Santa Quitéria, à Meca,⁶³⁸ (fig.149). Il constitue, par ailleurs, un motif connu de la peinture portugaise comme le prouve un tableau de Bento Coelho conservé à Coimbra (fig.251). En outre, mentionnons qu'un disciple d'Alexandrino a repris l'essentiel de la composition du tableau du presbytère dans une œuvre conservée dans une dépendance de l'église de São Nicolau à Lisbonne (fig.252).

Du côté droit de la nef, à partir de l'entrée, le premier tableau représente *Le martyre de sainte Lucie* (fig.253). Lucie, issue d'une famille noble, vivait à Syracuse avec sa mère Euthicia. Elle vénérât depuis son enfance le Christ et la martyre sicilienne sainte Agathe. Un jour, elle amena sa mère, qui souffrait depuis quatre ans d'un flux incurable de sang, devant le tombeau de sainte Agathe afin de lui demander sa guérison. Sainte Agathe lui apparut en rêve et lui déclara : «Lucie, ma sœur, vierge vouée à Dieu, pourquoi me demandes-tu ce que tu peux faire toi-même tout de suite pour ta mère ? En fait, elle a déjà été guérie par ta foi».⁶³⁹ À la suite de cette guérison, Lucie demanda à sa mère la permission de distribuer aux pauvres tout ce qui lui revenait en héritage, ce

⁶³⁶ Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 12, s.d., p. 97.

⁶³⁷ Nous remercions M. Luís de Moura Sobral qui nous a fait découvrir les toiles d'Alexandrino conservées dans ce séminaire.

⁶³⁸ Nous remercions M. Vítor Serrão qui nous a fait découvrir les tableaux d'Alexandrino conservés dans cette église.

⁶³⁹ Voragine, *op.cit.*, 2004, p. 38.

qu'Euthicia lui accorda. Toutes deux se mirent alors à donner chaque jour aux pauvres tout ce qu'elles possédaient. Cependant, la nouvelle de ces dons parvint au fiancé de Lucie qui, furieux, porta plainte contre elle devant l'officier consulaire Paschase, l'accusant d'être chrétienne et de désobéir aux lois impériales. Lucie fut alors sommée de renoncer à sa foi chrétienne et de sacrifier aux idoles. Devant le refus de la jeune fille, Paschase lui déclara qu'elle serait torturée, mais Lucie ne fut pas intimidée et répliqua que le Saint-Esprit était en elle pour la protéger. L'officier l'envoya alors dans un lieu de débauche afin qu'elle perde sa virginité, mais le Saint-Esprit intervint, et rendit le corps de Lucie parfaitement immobile et intransportable. Même avec un attelage de mille hommes et mille paires de bœufs, on ne put la déplacer. Pris de fureur, Paschase fit alors verser sur elle de la poix, de la résine et de l'huile bouillante, puis la fit entourer d'un bûcher auquel on mit le feu. Mais les flammes ne purent rien contre elle. Alors on lui enfonça une épée dans la gorge, mais elle ne mourut pas tout de suite. Un prêtre vint lui porter la communion, après quoi seulement elle rendit l'âme.

Une autre version raconte qu'on lui aurait arraché les yeux, ou encore que, pour toute réponse à son fiancé qui menaçait de la dénoncer, elle se les soit arrachés elle-même, et les lui ait envoyés dans une boîte. La Vierge serait alors venue lui en apporter de plus beaux encore. C'est la raison pour laquelle sainte Lucie est fréquemment invoquée pour guérir les maladies oculaires, et représentée par les peintres portant ses yeux sur un plateau ou dans une coupe. D'autres ont cependant recours à elle contre les maux de gorge. En fait, le tableau d'Alexandrino illustre la version de la légende qui est rapportée par Voragine. Au centre de la composition, Lucie joint les mains, tandis qu'un bourreau lui enfonce une épée (ou un couteau ?) dans la gorge sous le regard approbateur de Paschase. Au premier plan, à droite, un autre bourreau est agenouillé devant un petit bûcher enflammé, allusion au premier supplice subi par sainte Lucie. À l'extrême droite, un homme à cheval accompagné d'un soldat entre en scène ; serait-ce l'un des fonctionnaires romains venu arrêter Paschase, comme le rapporte Voragine ?⁶⁴⁰ Nous pourrions croire que oui, dans la mesure où il est précisément placé en dessous d'une statue, partiellement visible, qui représente très probablement un empereur, car un aigle se trouve à ses pieds. Rappelons que sainte Lucie aurait été martyrisée vers l'an

⁶⁴⁰ Voragine, *op.cit.*, 2004, p. 40.

300, au temps des empereurs Constantin (274-337) et Maxence (†312). Enfin, tout en haut, un ange surplombe la scène en tenant un plateau de roses et la palme de martyr.

Sur l'autel suivant, une *Lamentation* fort dramatique suit en tout point l'iconographie traditionnelle (fig.254). Au pied de la croix qui divise la composition en son centre, le Christ raidi par la mort est adossé contre sa Mère qui, joignant les mains, pose sur Lui un regard éploré. Marie Madeleine, que l'on reconnaît à son baumier, soulève délicatement le bras du Christ pour lui baiser la main, tandis que saint Jean, derrière elle, contient sobrement sa douleur (ou peut-être médite-t-il sur le mystère de la mort ?⁶⁴¹). Marie Cléophas et Marie Salomé, accompagnent le groupe principal ; la première, debout derrière la Vierge, manifeste dramatiquement sa peine en écartant son bras et en levant ses yeux au ciel comme qui demande «pourquoi ?». La seconde, agenouillée dans l'ombre à ses côtés, exprime sa tristesse par un geste repoussoir de la main, seule partie éclairée de son corps, qui indique le refus de voir le Christ mort. D'ailleurs, ses yeux, qu'elle essuie à l'aide d'un mouchoir, sont fermés. En fait, la représentation de cet épisode de la Passion a permis à Pedro Alexandrino d'explorer diverses manières de peindre la douleur. Un dernier détail vaut d'être souligné : à gauche, tout au fond de la composition, deux hommes qui peuvent être identifiés comme Joseph d'Arimatee et Nicodème, soulèvent une pierre tombale, allusion, bien entendu, à l'épisode suivant de la mise au tombeau. Enfin, certains auteurs ont écrit que le *sfumato* de cette toile la rapproche des œuvres exécutées par Vieira Lusitano.⁶⁴² Nous croyons plutôt que c'est l'atmosphère sombre de la scène et la crasse qui recouvre l'œuvre qui affaiblissent l'éclat des couleurs employées par Alexandrino.

L'avant-dernier tableau de cette série représente *Saint Michel au purgatoire* dans une composition agitée et bien remplie (fig.255). Suivant, *grosso modo*, la même formule que le tableau de l'église de la Madalena, l'archange regarde toutefois vers le symbole de la Trinité plutôt que vers les âmes qu'il désigne de la main. À ses côtés, deux angelots soulèvent son bouclier sur lequel une inscription reste malheureusement indéchiffrable. L'observation de ce tableau permet deux constats intéressants. Le premier a trait au mode de travail d'Alexandrino. En effet, bien que l'artiste ait prit soin

⁶⁴¹ Cette idée nous a été inspirée par l'étude que fait Stefano Zuffi d'une *Lamentation* de Rubens. Cf. Zuffi, *Le Nouveau Testament. Repères iconographiques*, 2003, p. 313.

⁶⁴² *Guia de Portugal*, vol.1, 1991, p. 694 et Pamplona, *op.cit.*, vol.III, 1957, p. 190.

de préciser qu'il a «peint et inventé» cette composition, elle n'est pas tout à fait originale dans la mesure où, sept ans auparavant, il l'avait déjà employée pour une toile qui se trouve actuellement à Belém, au Brésil, et dont nous avons brièvement parlé au chapitre II (fig.196). Bien entendu, quelques modifications ont été imposées, mais pour l'essentiel Alexandrino a repris le modèle du *Saint Michel au purgatoire* de 1778 pour exécuter celui des *Mártires* ; le tableau de Belém constitue ainsi, en quelque sorte, une première version de celui de Lisbonne. Le second constat, conséquence indirecte du premier, a trait à la facture de l'artiste. Entre la version de 1778 et celle de 1785, il est possible de voir un certain progrès dans l'exécution des figures et, tout particulièrement, du corps humain. Les mouvements sont plus naturels, les corps sont moins raides, moins malingres, et les proportions sont plus réussies dans le tableau de 1785. Faut-il attribuer cette plus grande assurance d'Alexandrino dans la maîtrise de l'anatomie et des gestes aux récents efforts de création et de maintien de l'Académie du Nu à Lisbonne ? Il n'en fait aucun doute, à notre avis.

Le dernier tableau de la série illustre le *Bon Pasteur*, thème que l'on retrouve dans l'Ancien comme dans le Nouveau Testament. Saint Jean (10, 14-15), rapporte ainsi les paroles de Jésus : «Je suis le bon pasteur ; je connais mes brebis et mes brebis me connaissent, comme le Père me connaît et que je connais le Père, et je donne ma vie pour mes brebis». Jésus est, en ce sens, le pasteur investi de la mission de rassembler les brebis de son Père ; il risque sa vie pour elles afin que les loups ne les emportent pas. L'allusion à la Passion ne pourrait être plus claire. Aussi, la mort de Jésus dans l'Évangile de Jean se comprend comme une manière de protéger le troupeau du mal. En cela, Jésus est le pasteur unique ; le texte fait implicitement appel à l'unité de l'Église, conduite par un seul pasteur, le Christ.⁶⁴³ Les représentations associées à cette version du *Bon pasteur* placent généralement Jésus debout ou assis auprès de son troupeau de brebis qui, elles, symbolisent les fidèles qu'il défendra des loups. Cependant, une autre version présente le Christ comme le pasteur qui ramène sur ses épaules une brebis égarée. Celle-ci se trouve alors retenue sur les épaules du Christ par sa main droite, posée les quatre pattes de l'agneau croisées sur sa poitrine.⁶⁴⁴ Or, Alexandrino a associé

⁶⁴³ Éliane et Régis Burnet, *Pour décoder un tableau religieux. Nouveau Testament*, 2006, p. 61.

⁶⁴⁴ Burnet, *op.cit.*, 2006, p. 62.

les deux versions pour ne créer qu'une seule figure du *Bon pasteur* (fig.256). Le Christ, appuyé sur sa houlette, vêtu de sa robe rouge et d'un drapé bleu, porte une brebis sur ses épaules. Quant au troupeau, il est confiné à la droite de la composition, autour d'un arbre où sont accrochés un chapeau et une gourde, attributs du berger. Imposant et au centre du tableau, le Christ protège son troupeau des loups symbolisés ici par un spécimen agressif qui montre ses crocs et qui est placé à la gauche de la scène. Réitérant la mission universelle de son Fils, celle de rassembler et de sauver les fidèles, Dieu le Père affiche une présence marquée en haut de la composition : levant la main droite en signe de bénédiction, il pose la gauche sur le globe surmonté d'une croix qu'un ange tient à ses côtés. Fidèle à la tradition, Alexandrino a situé la scène dans un décor naturel où l'on distingue des arbres, mais aussi un cours d'eau traversé par un aqueduc, motif de prédilection dans son œuvre.

Nettoyé et restauré en 2005, le plafond de la nef a retrouvé ses couleurs d'origine et toute sa splendeur. Il offre au spectateur un superbe exemple de décor associant des formules du baroque tardif et du rococo. En effet, placés au sein d'encadrements de stuc rococo, plusieurs médaillons peints – un grand et huit petits - ponctuent la voûte sur un fond vert pomme parsemé de rose et de motifs décoratifs rococos (fig.257-258). Selon Waterhouse, cette combinaison de stuc et de peinture n'aurait pas eu beaucoup d'adeptes à Rome, mais elle trouva un terrain fertile en Allemagne, en Autriche.⁶⁴⁵ Aussi, c'est peut-être par le biais des pays germaniques que le Portugal eut vent de cette mode. En effet, comme l'a fort bien démontré Marie-Thérèse Mandroux-França, les modèles gravés d'ornements rococo français, créés dans la première moitié du XVIII^e siècle, ont connu un énorme succès en Allemagne et, plus particulièrement, dans le sud du pays où leur emploi fut tel qu'il suscita l'apparition d'une école tout à fait originale. Augsbourg était alors un important centre d'édition qui servait de relais pour la circulation internationale des modèles d'ornements gravés et où la contrefaçon d'estampes étrangères était courante. Ainsi, au Portugal, des artistes comme Jean Lepautre (1618-1682) et Jean Berain (1640-1711), de même que des traités d'architecture italiens tels ceux du Père Andrea Pozzo et de Domenico de Rossi (1659-1703), *Studio d'Architettura Civile*, furent connus non seulement dans leurs éditions originales, mais surtout par des

⁶⁴⁵ Waterhouse, *Roman Baroque Painting*, 1976, p. 26.

contrefaçons ou des traductions allemandes dont plusieurs exemplaires se trouvent aujourd'hui dans les collections nationales.⁶⁴⁶

Dans le grand médaillon central, une superbe allégorie représente *Afonso Henriques offrant le temple des martyrs à la Vierge et à l'Enfant* (fig.259). Vêtu de son armure et d'une cape d'un rouge flamboyant, le premier roi du Portugal est humblement agenouillé devant un ange intercesseur qui désigne la Vierge et l'Enfant, assis en haut de la composition. À ses côtés, un chevalier rend grâce aux saints personnages ; selon Araújo, il s'agirait peut-être de Guillaume de Longue Épée⁶⁴⁷ (1176-1226), chef des croisés anglais qui auraient apporté leur soutien à Afonso Henriques dans sa guerre contre les musulmans.⁶⁴⁸ Les références visuelles à la reprise de Lisbonne et à l'institution du royaume portugais sont placées dans le bas de la composition : à gauche, on distingue la muraille de la ville où flotte un drapeau orné de l'écu portugais. Sous Afonso Henriques, jonchant le sol, son casque orné d'une grande plume rouge et d'une couronne est posé entre deux écus ; le premier est décoré d'une croix rouge dont chaque extrémité est complétée par trois points. Quant au second, il est décoré de cinq écus bleus disposés en croix qui symbolisent les cinq rois musulmans vaincus à la bataille d'Ourique (1139). Quant aux cinq points blancs dont ils sont garnis, ils renvoient aux cinq plaies du Christ. Entourés de glorieux martyrs dont les boucliers portent le monogramme du Christ,⁶⁴⁹ la Vierge et l'Enfant portent chacun une couronne ; celle de Marie est surmontée d'un aigle sur un globe, tandis que celle de Jésus est ornée d'une croix. De plus, tous deux tiennent une palme de martyr comme s'ils s'apprêtaient à les donner à Afonso Henriques et à son compagnon, seuls chevaliers du tableau qui n'en possèdent pas. Cette allégorie fait des croisés portugais les héritiers directs des premiers chrétiens représentés sur les tableaux de la nef. Comme eux, ils se sont faits martyrs en

⁶⁴⁶ Marie-Thérèse Mandroux-França, *Information artistique et «mass-média» au XVIII^e siècle : la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal*, 1974, p. 5-6.

⁶⁴⁷ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.12, 1956, p. 33.

⁶⁴⁸ En réalité, cela s'avère impossible puisqu'à l'époque de la reconquête de Lisbonne, en 1147, Guillaume de Longue Épée n'était pas encore né. Plusieurs croisés (anglais, allemands, écossais, flamands, normands) ont cependant aidé Afonso Henriques : Arnold III de Aerschot, Christian de Ghistelles, Henry Glanville, Simon de Dover, Andrew de Londres et Saher de Archelle étaient aux commandes de la flotte partie d'Angleterre pour aider les Portugais. Peut-être que le personnage qui accompagne Afonso Henriques dans l'allégorie symbolise tous ces commandants étrangers.

⁶⁴⁹ Ferguson, *op.cit.*, 1954, p. 150.

se sacrifiant au nom du Christ ; ils ont mené une «guerre sainte» contre les Maures afin de rétablir la religion catholique en sol portugais. Et à l'image du Christ qui s'est sacrifié pour le salut de l'humanité, les croisés portugais ont péri au nom de la Foi.⁶⁵⁰

Cette peinture a parfois été erronément attribuée à José António Narciso (1731-1811).⁶⁵¹ Reynaldo dos Santos écrivait, en 1962, que Cyrillo avait clairement laissé entendre que le plafond de la nef était l'œuvre de Narciso.⁶⁵² Or, en réalité, dans la notice qu'il lui consacre, l'auteur des *Memórias* écrit que l'artiste a peint les «ornatos, e architectura de muitos tectos em Igrejas, e palacios (...)»,⁶⁵³ monuments parmi lesquels il mentionne le plafond de l'église des Mártires. Il nous apparaît donc évident que Narciso a collaboré avec Alexandrino en peignant les éléments décoratifs qui entourent la peinture du plafond.

Par ailleurs, une tradition veut qu'Alexandrino ait conçu le médaillon central suivant le dessin de Vieira Lusitano (1699-1783) auteur du plafond disparu dans le séisme de 1755,⁶⁵⁴ mais dont il nous reste le dessin préparatoire (fig.260).⁶⁵⁵ Comme nous pouvons le voir, les principaux personnages ont été conservés, mais l'existence du dessin préparatoire d'Alexandrino prouve qu'il a dû inventer sa propre composition et que celle-ci fut ensuite soumise au jugement du commanditaire, la confrérie du Très Saint Sacrement (fig.261).⁶⁵⁶ Si la composition d'Alexandrino ne diffère pas tant de celui de Vieira Lusitano, c'est que la confrérie l'a souhaité ainsi, sans doute parce que le goût pour le baroque tardif était encore en vigueur à l'époque. Entre l'esquisse du musée de Lisbonne et le médaillon du plafond de l'église, quelques modifications mineures sont survenues. À titre d'exemples, le chevalier qui accompagne Afonso Henriques tient entre ses mains un coffret que l'on ne retrouve pas dans la peinture et, dans celle-ci, les deux angelots qui soulèvent le plan du temple ne figuraient pas sur la feuille où il n'y en

⁶⁵⁰ Une précision s'impose. Afonso Henriques n'est pas mort au cours des croisades. Il a mis un terme à sa carrière militaire vers 1168 pour se concentrer sur l'organisation du royaume portugais.

⁶⁵¹ Nelson Correia Borges, *Do Barroco ao Rococó*, vol.9 de *História da Arte em Portugal*, 1986, p. 156.

⁶⁵² Reynaldo dos Santos, *op.cit.*, 1962, p. 19.

⁶⁵³ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 176. Araújo, pour sa part, affirme que les ornements ont été peints par Inácio de Oliveira Bernardes, ce qui est impossible puisque ce peintre est décédé en 1781. Voir Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 12, s.d., p. 97.

⁶⁵⁴ Gonçalves, «Basílica de Nossa Senhora dos Mártires», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 34, França, *op.cit.*, 1973, p. 23, Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.12, 1956, p. 33

⁶⁵⁵ Musée d'Évora, inv. n°699.

⁶⁵⁶ M.N.A.A., inv. n°992.

a qu'un seul. Cela dit, la différence la plus significative a trait à la représentation de la façade du temple sur le plan qu'Afonso Henriques offre à la Vierge et à l'Enfant. En effet, sur le dessin préparatoire, Alexandrino a légèrement esquissé une façade classique qui rappelle, *grosso modo*, le type privilégié par le marquis de Pombal dans ses plans de reconstruction de Lisbonne. Or, dans la peinture, l'artiste a plutôt reproduit, en détail, une façade de style *manuelino* ; l'anachronisme reste flagrant puisque le roi Manuel I^{er} (1469-1521) a vécu et a régné aux XV^e et XVI^e siècles, soit trois cents ans après Afonso Henriques (1109-1185).

Tout autour du panneau central, huit petits médaillons placés dans des encadrements rococo illustrent les quatre Docteurs et les quatre Évangélistes en buste. Entre chaque saint, dans l'ornementation des fenêtres du plafond, des angelots en stuc soutiennent, deux à deux, des écus où sont représentés des symboles de la Vierge. Ainsi, de part et d'autre de saint Augustin se trouvent le soleil et le miroir. Entre saint Luc et saint Jérôme on distingue une marguerite, tandis que de l'autre côté du tableau central, entre saint Marc et saint Grégoire, la porte du ciel est représentée. Puis, les symboles suivants sont, à gauche, le croissant de lune et, à droite, l'étoile. Enfin, de chaque côté du médaillon de saint Ambroise, nous avons identifié la rose et le lys. Complétant la décoration du plafond, un dernier panneau en forme de trèfle représente le Saint-Esprit entouré de chérubins (fig.262). Il se trouve au-dessus du *coro alto*, à l'écart du reste de la décoration. Le nettoyage de la peinture a permis d'en identifier le sujet, mais aussi de constater qu'elle a été retouchée par endroits, comme sur le visage de l'angelot qui regarde le spectateur.

2.2.2. La chapelle majeure

Le plafond de la chapelle majeure est sans doute l'un des plus beaux exemples de peintures de la seconde moitié du XVIII^e siècle à Lisbonne. Grâce à la restauration de 2005, il est dorénavant possible de voir (littéralement) et d'apprécier l'*Allégorie à la Trinité*, peinte au sein d'ornements rococo et d'une architecture feinte (fig.263). La

peinture, longtemps attribuée à Jerónimo Gomes Teixeira,⁶⁵⁷ est pourtant bel et bien d'Alexandrino. L'attribution à Gomes Teixeira dérive sans doute de Cyrillo.⁶⁵⁸ Cet auteur précise pourtant que l'artiste peignait «grandement» l'architecture, les ornements et la perspective. Nous croyons donc que le plafond de la chapelle majeure est le fruit d'une collaboration entre Alexandrino et Gomes Teixeira.

La composition, exécutée en des tons pastel, représente le Christ tenant la croix et posant sa main sur sa poitrine, mettant ainsi en évidence la blessure à son flanc (fig.264). À ses côtés, son Père pose le geste de la bénédiction en penchant son regard vers Lui. Père et Fils ont été peints de façon à ce que leurs corps, dans une pose semblable mais inversée, forment un triangle dont la pointe culmine là où se trouve la colombe du Saint-Esprit. Aux quatre coins du panneau, des vignes entrelacées avec des épis de blé en stuc doré, symboles eucharistiques, rappellent l'importance du sacrifice du Christ. Puis, sur les quatre côtés du panneau central, des médaillons viennent compléter la décoration dans un jeu d'illusion optique qui laisse croire qu'ils ont été peints sur les parois latérales du plafond. À gauche, le médaillon en grisaille représente Marie, flanquée de la Charité et de la Force, tandis qu'à droite, le Christ est accompagné de l'Espérance et de la Foi. Les deux autres médaillons qui complètent la décoration illustrent des symboles du Christ peints en rose. Du côté de la nef, c'est le pélican : l'oiseau qui ouvre son flanc pour nourrir ses petits de son sang symbolise la crucifixion, mais aussi le Christ qui, lors du dernier repas, dit aux disciples «prenez et buvez-en tous, ceci est mon sang versé pour vous». L'association de Jésus sur la croix avec le pélican est tirée d'un passage des Psaumes (102, 7) où l'on peut lire : «je ressemble au Pélican du désert». Quant au médaillon au-dessus du maître-autel, il est décoré du phénix renaissant des flammes, symbole de la résurrection. En effet, comme l'explique Louis Réau, «le phénix consumé par les flammes dans son nid est l'image du Christ consumé à Jérusalem dans le feu de la Passion. Le troisième jour il revient à la vie comme le Christ ressuscité par son Père».⁶⁵⁹ D'ailleurs, la façon dont le phénix est

⁶⁵⁷ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.12, 1956, p. 34, Gonçalves, *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 34 et Conceição Fernandes, *op.cit.*, 2002, p. 14.

⁶⁵⁸ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 173.

⁶⁵⁹ Réau, *op.cit.*, 1955, p. 97.

représenté, les ailes déployées et le cou tendu comme s'il allait prendre son envol, correspond à l'image divulguée depuis le Moyen Âge.

L'ensemble décoratif de la basilique des *Mártires* constitue l'un des programmes les plus homogènes de décoration picturale conçue par Alexandrino et qui nous soit parvenu intégralement et sans altération.⁶⁶⁰ Ce temple renferme des œuvres parmi les plus belles que l'artiste ait réalisées. Raczynski avait vu juste en écrivant que l'artiste était habile et très fécond, mais nous ne pouvons nous rallier à son opinion selon laquelle les tableaux de cette église «manquent de force, d'élévation et souvent le dessin en est très négligé. Tous ces tableaux sont lâches et ternes».⁶⁶¹

2.3. L'église de São Paulo⁶⁶²

L'église de São Paulo, telle que nous la voyons aujourd'hui, est une construction de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. En effet, du temple majestueux qui avait été érigé au milieu du XVI^e siècle, rien n'a échappé au séisme de 1755 et à l'incendie subséquent. Le plan de la nouvelle église fut confié à Remígio Francisco de Abreu et les travaux furent inaugurés en 1768. Reconstituée sensiblement au même endroit, l'église changea néanmoins d'orientation. En effet, alors qu'auparavant elle faisait face au Tage, sa réédification lui donna une façade tournée vers l'est et, par le fait même, elle se trouva dès lors intégrée dans la Place qui porte son nom. Nous ne connaissons ni la date de sa consécration ni celle de la fin des travaux. Nous savons cependant qu'en 1783, seules les sacristies et la chapelle majeure étaient achevées ; comme dans la plupart des

⁶⁶⁰ Nous exprimons notre gratitude au chanoine Armando Duarte qui nous a autorisée à photographier les œuvres d'Alexandrino dans ce temple.

⁶⁶¹ Raczynski, *op.cit.*, 1846, p. 291-292.

⁶⁶² Pour l'histoire de ce temple, voir Araújo, *Peregrinações em Lisboa*, vol.3, Livre 13, s.d., p. 61-62, Araújo, *Inventário de Lisboa*, T.II, fasc.10, 1955, p. 81-83, Gonzaga Pereira, *Monumentos Sacros de Lisboa em 1833*, 1927, p. 471-173 et Jorge Henrique Pais da Silva, «Igreja de São Paulo», *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.II, 1975, p. 16-18. Nous remercions le Père Bernardes Xavier Felix qui nous a autorisée à photographier les œuvres d'Alexandrino.

cas, les travaux étaient conditionnés par les dons et les aumônes des paroissiens, d'où la lenteur de la reconstruction.⁶⁶³

L'attribution des tableaux de la nef à Pedro Alexandrino n'a jamais suscité de doute ; la facture est incontestable et, de surcroît, l'artiste a pris le soin de signer toutes les œuvres. Grâce à la restauration des tableaux réalisée entre 2003 et 2005, il a même été possible de découvrir leur date d'exécution, 1793, inscrite sur deux toiles. La peinture du plafond de la nef pose, quant à elle, plus de problème. Comme nous le verrons, plusieurs noms d'artistes ont été jusqu'à maintenant évoqués et, l'accès aux archives nous ayant été refusé, il reste difficile d'établir la date d'exécution du plafond.

2.3.1. Le décor de la nef

Sobre et modeste, le temple possède une nef dans laquelle s'alignent quatre chapelles⁶⁶⁴ et le baptistère. Dans celui-ci, un tableau représente le *Baptême du Christ* (fig.265). Récemment restaurée et éclairée par la lumière naturelle qui entre par une petite fenêtre latérale, l'œuvre a retrouvé ses couleurs vives et lumineuses. Le Christ, humblement agenouillé, penche sa tête auréolée pour recevoir l'eau que verse Jean-Baptiste. Sa blancheur, allusive à sa divinité, contraste avec le ton mat du Baptiste. Tout en haut, Dieu apparaît posé sur un nuage ; entre son Fils et Lui, un axe direct est établi depuis son doigt qui pointe la colombe du Saint-Esprit jusqu'à la tête de Jésus, en passant par le filet d'eau qui s'écoule du coquillage. Fidèle à lui-même, Alexandrino a peint, en guise de paysage de fond, un aqueduc surplombant le Jourdain. Cette œuvre s'apparente à celle que l'artiste a exécuté pour l'église de la Madalena, tant pour la composition que pour la facture (fig.224) ; la toile de la Madalena a donc possiblement été peinte dans la même année.

Pour le retable suivant, toujours du côté gauche, Alexandrino a réalisé une *Prédication de saint Jean-Baptiste*, sujet qu'il a peint à maintes reprises (fig.266). Cependant, disons-le d'emblée, contrairement aux exemplaires conservés à l'église de

⁶⁶³ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 81.

⁶⁶⁴ L'une d'elles, la chapelle du Très Saint Sacrement, située sur la gauche, ne possède pas de tableau.

Santa Quitéria (Meca) (fig.171), au Séminaire de Cernache do Bomjardim (fig.267) ou à la basilique *da Estrela* (Lisbonne) (fig.129), le tableau de l'église de São Paulo présente un saint Jean-Baptiste qui s'adresse directement au spectateur. Son expression, quelque peu sévère, s'accorde bien aux paroles rapportées par Matthieu (3, 2) : «Repentez-vous, car le Royaume des Cieux est tout proche». De plus, Jean-Baptiste se distingue également par son geste : plutôt que de pointer vers le ciel comme dans les œuvres citées plus haut, il pointe vers son bâton où un phylactère annonce «Ecce Agnus Dei». Or, l'axe du bâton mène précisément vers un agneau, discrètement couché au pied du rocher sur lequel le prêcheur est monté. Motif récurrent dans les *Prédications* d'Alexandrino, la jeune femme vêtue d'ocre et de rose avec son enfant occupe le coin gauche de la toile ; elle semble dire à son bambin qu'il faut écouter les paroles de saint Jean-Baptiste, attitude que le peintre lui donne aussi dans le tableau de Santa Quitéria évoqué plus haut.

Le premier tableau du côté droit de la nef illustre *Saint Michel au purgatoire* dans une composition très lumineuse aux tons pastel vifs, mais doux (fig.268). Dans une pose qui rappelle celle de la toile de l'église de la Madalena (fig.222), mais aussi celle de l'église de la Visitation à Belver (Crato) (fig.269),⁶⁶⁵ l'Archange aux joues bien rosées tire une âme du purgatoire et pointe vers le ciel où l'on aperçoit le triangle avec, en son centre, le symbole de l'alpha et de l'oméga. En cela, le tableau de São Paulo diffère des autres que nous avons déjà mentionnés où saint Michel porte son étendard et son bouclier. Ici, c'est un angelot, à droite, qui d'une main tient le bâton terminé en croix et de l'autre, soulève le bouclier sur lequel est inscrit «SIO (?) UT DMV». Enfin, encore une fois, le modèle instauré par Raphaël a certainement influencé Alexandrino.

Pour le dernier autel, Alexandrino a peint une *Lamentation*⁶⁶⁶ située dans une atmosphère particulièrement sombre où seuls les personnages principaux sont mis en évidence par l'éclat de leurs vêtements (fig.270). Différente de la *Lamentation* de l'église des *Mártires* (fig.254), celle de l'église de São Paulo montre une Vierge blême et éplorée, soutenue par une des saintes femmes qui se tient derrière elle, tandis que le

⁶⁶⁵ Nous remercions M. Luís de Moura Sobral et Giuseppina Raggi qui ont repéré ce tableau et m'ont fourni sa photo.

⁶⁶⁶ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 82 : l'auteur parle plutôt d'une *Descente de Croix*. Cependant, la croix n'est pas visible et la position tant du Christ que de la Vierge s'apparente davantage aux représentations de *Pieta* qu'à celles des *Descentes de Croix*.

corps inerte de son Fils est adossé contre ses jambes. À gauche, Jean partage sa douleur avec la Vierge tout en posant la main sur l'épaule du Christ comme pour le soutenir. Au premier plan, Marie Madeleine baise le pied de Jésus, répétant ainsi le geste qu'elle avait posé lors du *Repas chez Simon le Pharisien*. Enfin, dans l'ombre du coin droit de la toile, une sainte femme assise pleure sa douleur avec conviction. Elle agit, croyons-nous, comme une figure d'admoniteur dans la mesure où, en se tenant un peu à l'écart de la scène et faisant face au spectateur, elle permet d'attirer l'attention sur le Christ.

Le plafond de la nef est, sans aucun doute, l'un des programmes décoratifs les plus beaux et les mieux réussis que l'on peut voir à Lisbonne. Entièrement conçu et réalisé dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle,⁶⁶⁷ le décor est constitué d'une balustrade et de colonnades peintes en perspective et en architecture feinte qui mènent l'œil du spectateur droit au panneau central, sorte d'ouverture sur le ciel, où une *Glorification de saint Paul* est représentée (fig.271).⁶⁶⁸ Suivant Cyrillo, la plupart des auteurs s'accordent pour attribuer la peinture du plafond à Jerónimo de Andrade (1715-1801) qui aurait conçu le dessin préparatoire, exécuté et dirigé les travaux de peinture.⁶⁶⁹ Araújo précise en plus que José Tomás Gomes, Gaspar José Raposo et Vicente Paulo ont également collaboré à l'exécution du décor,⁶⁷⁰ information de Cyrillo. En réalité, comme cela s'est déjà produit dans d'autres cas,⁶⁷¹ les auteurs n'établissent pas clairement la distinction entre les peintres de perspective et d'ornements et ceux qui se spécialisent dans la peinture figurative. Aussi, lorsque nous revenons à la notice que Cyrillo a consacrée à Jerónimo de Andrade, il apparaît de façon très évidente que celui-ci a été

⁶⁶⁷ Magno M. Mello date le plafond de c.1746, mais il n'apporte aucune preuve à cette affirmation. Cf. Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, 1998, figures 56 et 57. Précisons que cette date n'est pas acceptable puisque le plafond de l'église s'est effondré en 1755.

⁶⁶⁸ Araújo indique par erreur que le tableau illustre la *Conversion de saint Paul*. Cf. Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 82.

⁶⁶⁹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 165, Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 82. Dans son autre texte, Araújo écrit, par erreur sans doute, Jerónimo de Aguiar plutôt que de Andrade. Cf. Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 13, s.d., p. 62, Calado, «Tectos, pintura de», *Dicionário de arte barroca em Portugal*, 1989, p. 477, Pereira, «O Barroco do século XVIII», *História da arte portuguesa*, vol.III, 1995, p. 145.

⁶⁷⁰ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 82. Araújo, *Peregrinações*, vol.3, Livre 13, s.d., p. 62.

⁶⁷¹ Pensons notamment à ceux des plafonds de l'église de la Pena et de la chapelle royale de la Bemposta, à Lisbonne, dont nous avons parlé au chapitre III.

chargé des travaux concernant la perspective et l'architecture feinte : «Foi hum excelente Pintor de Ornatos, e Architectura : Achou-se sempre entre os que executavão no seu tempo as melhores obras da Côrte. **Desenhou, executou, e dirigio o tecto da Igreja de S. Paulo, que he de perspectiva (...)**».⁶⁷² Quant aux autres peintres mentionnés, soit Vicente Paulo, José Tomás Gomes et Gaspar José Raposo, ils sont tous, eux aussi, des peintres d'architecture feinte et d'ornements.⁶⁷³ Cet état des choses mis au clair, le champ reste libre pour nous rallier à l'opinion de quelques auteurs qui ont reconnu la main d'Alexandrino dans la peinture du plafond – entendons des figures du plafond.⁶⁷⁴

L'état de conservation du panneau central, comme du reste du plafond d'ailleurs, est lamentable. La peinture, extrêmement sale, souffre également de plusieurs déchirures dont certaines semblent avoir été colmatées de façon plus ou moins professionnelle. De plus, des traces sur la toile laissent croire qu'une (ou plusieurs) infiltration a aussi contribué à sa dégradation. Toutes les figures ne sont donc pas d'identification aisée et certains pans du tableau sont carrément indéchiffrables.

La composition est organisée selon deux axes diagonaux dont saint Paul constitue le centre (fig.272). Agenouillé et levant les yeux vers le ciel, l'apôtre est accompagné d'un ange qui porte son épée, mais aussi de saint Pierre, que l'on reconnaît à ses habits bleu et ocre ainsi qu'à sa barbe blanche et dont les clés se trouvent entre les mains du petit angelot qui se tient sous lui. Sa proximité de saint Paul s'explique du fait que tous deux ont été martyrisés le même jour (29 juin de l'an 65). Deux groupes se partagent la partie supérieure du tableau. À gauche, le Christ accompagné d'anges (dont on distingue très mal les formes) trône sur un feston de nuages. Son visage est défiguré par les boursoufflures de la toile tandis que son geste reste impossible à identifier. Puis, à droite, un petit groupe d'apôtres, dont seul saint Thomas a pu être identifié grâce à sa lance, repose également sur des nuages. Quant au bas de la composition, il est occupé

⁶⁷² Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 165. C'est nous qui soulignons.

⁶⁷³ Pour Gaspar José Raposo, voir Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 162, pour José Tomás Gomes, voir, *ibid.*, p. 164.

⁶⁷⁴ Pais da Silva, «Igreja de São Paulo», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 18 et Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 473. Une fouille des archives de l'église aurait peut-être permis d'établir, de façon plus précise, la tâche incombée à chacun. Malheureusement, leur accès nous a été refusé.

par un groupe de cinq apôtres qui assistent à la glorification de saint Paul. Tous n'ont pu être identifiés faute d'attributs. Cependant, à gauche complètement, nous reconnaissons saint Mathias avec sa hache. Puis, au centre, saint Jean toujours vêtu de rouge et de vert affiche un air plus jeune que les autres apôtres. Sa position plus centrale le distingue comme l'un des apôtres les plus importants. À ses côtés, nous reconnaissons aussi saint Simon qui tient la scie, instrument de son martyr, contre lui. Enfin, à droite, un dernier groupe de trois apôtres ferme la composition. Le seul que nous avons pu identifier est saint Barthélémy dont l'attribut est le couteau qui servi à l'écorcher vif. Peut-être que le vieillard qui se tient près de lui représente saint Matthieu, mais seul le nettoyage du tableau permettrait d'en acquérir la certitude (et d'identifier, peut-être, les autres disciples du Christ).

Autour du panneau de la *Glorification*, quatre médaillons en grisaille, chacun flanqué de deux vertus, illustrent des épisodes de la vie de saint Paul ; disposés au premier registre de l'architecture feinte ils n'ont jamais été mentionnés par ceux qui ont écrit sur ce plafond. Du côté qui donne accès à la chapelle majeure, le premier médaillon illustre la *Conversion de saint Paul* (fig.273). Envoyé à Damas pour persécuter les Chrétiens, Paul (à l'origine Saul) eut la révélation en chemin, alors que le Christ se fit entendre :

[il] approchait de Damas, quand soudain une lumière venue du ciel l'enveloppa de sa clarté. Tombant à terre, il entendit une voix qui lui disait : «Saoul, Saoul, pourquoi me persécutes-tu ?» - «Qui es-tu, Seigneur ?» demanda-t-il. Et lui : «Je suis Jésus que tu persécutes. Mais relève-toi, entre dans la ville, et l'on te dira ce que tu dois faire». Ses compagnons de route s'étaient arrêtés, muets de stupeur : ils entendaient bien la voix, mais sans voir personne. Saul se releva de terre, mais, quoiqu'il eût les yeux ouverts, il ne voyait rien. On le conduisit par la main pour le faire entrer à Damas. Trois jours durant, il resta sans voir, ne mangeant et ne buvant rien. (Actes 9, 3-9).

Voilà exactement ce que représente la grisaille. Paul, tombé de son cheval et saisi de frayeur, entend la voix du Christ qui s'adresse à lui depuis un nuage où il lève le doigt dans un geste impératif. Quatre soldats, compagnons de Paul, ajoutent à l'agitation de la scène ; l'un d'eux aide Paul à se relever, tandis qu'un autre tente de maîtriser son cheval.

Du côté gauche du médaillon, une jeune femme illustre la *Pénitence*, tandis qu'à droite, c'est la *Tempérance* qui est représentée. Ces deux vertus complémentaires semblent tout à fait appropriées pour cette scène. En effet, la conversion amène Paul à tempérer ses sentiments, le futur apôtre «ne respirant toujours que menaces et carnage à l'égard des disciples du Seigneur» (Actes 9, 1). D'autre part, son aveuglement et son jeûne constituent une pénitence, sacrement qui a pour but de pardonner ses péchés et qui, étant d'une durée de trois jours, ne peut que renvoyer à la Passion du Christ. Comme celui-ci, mais de façon symbolique, Paul «ressuscite» au bout de trois jours, ce qui nous amène au médaillon suivant.

Sur le côté gauche du plafond, le *Baptême de saint Paul* fait suite à l'épisode de sa conversion (fig.274). Trois jours après l'arrivée de Paul à Damas, Ananie, un important disciple du Christ, fut chargé par le Seigneur de lui rendre la vue : «Aussitôt il lui tomba des yeux comme des écailles, et il recouvra la vue. Sur-le-champ il fut baptisé» (Actes 9, 18) par Ananie qui le guida dans ses premiers pas au sein de l'Église. Dans le médaillon, les deux personnages principaux sont situés dans un décor qui rappelle celui d'un temple. Ananie, debout, pose ses doigts sur le front de Paul, agenouillé devant lui et revêtant toujours ses habits de soldat. Son geste symbolise, croyons-nous, les deux actions, soit la guérison et le baptême. Trois personnages les accompagnent dont un qui tient un grand cierge, à gauche, et un autre, derrière saint Paul, qui tient un cheval par la bride. Les vertus associées à cet épisode sont, à gauche, la *Charité* et, à droite, la *Prudence*. Elles évoquent peut-être ce nouveau départ de Paul qui, dorénavant, se consacrera au bien d'autrui et, par conséquent, devra chercher à éviter toute erreur ou conséquence néfaste de ses actes. Comme les vertus précédentes, celles-ci sont également complémentaires.

Le médaillon suivant, situé au-dessus du *coro alto*, est de lecture plutôt difficile. En dépit de l'état de la peinture, nous croyons que la scène représente la *Guérison d'un impotent* (fig.275). En effet, selon le texte saint,

il y avait là [à Lystres], assis, un homme perclus des pieds ; impotent de naissance, il n'avait jamais marché. Il écouta Paul discourir. Celui-ci, arrêtant sur lui son regard et voyant qu'il avait la foi pour être guéri, dit d'une voix forte : «Lève-toi, tiens-toi droit sur tes pieds !» Il se dressa d'un bond : il marchait. (Actes 14, 8-10).

Or, dans le médaillon, nous distinguons tant bien que mal saint Paul s'adressant à un personnage assis. Celui-ci lève un bras et une jambe dans les airs, comme s'il s'apprêtait à se lever. À la droite de la scène, on aperçoit un arbre au pied duquel une figure regarde l'apôtre, ce qui place la scène dans un environnement extérieur propre aux prédications. Cela dit, si nous pensons à ce miracle, c'est aussi parce que la foi est la condition essentielle au miracle et au salut. Or, la *Foi*, que l'on reconnaît à sa croix et au calice surmonté d'une Ostie, est précisément l'une des deux vertus représentées aux côtés du médaillon. Malheureusement, celle de droite ne peut être identifiée avec certitude, car son attribut reste invisible. Il s'agit peut-être de l'*Espérance*, vertu théologique qui n'apparaît nulle part ailleurs dans le programme décoratif du plafond.

Enfin, le dernier épisode illustré évoque, lui aussi, un miracle de saint Paul. Dans les Actes des Apôtres, nous pouvons lire que, rescapés d'un naufrage, Paul et quelques compagnons se retrouvèrent sur l'île de Malte :

Les indigènes nous traitèrent avec une humanité peu banale. Ils nous accueillirent tous auprès d'un grand feu qu'ils avaient allumé à cause de la pluie qui était survenue et du froid. Comme Paul ramassait une brassée de bois sec et la jetait dans le feu, une vipère, que la chaleur en fit sortir, s'accrocha à sa main. Quand les indigènes virent la bête suspendue à sa main, ils se dirent entre eux : «Pour sûr, c'est un assassin que cet homme : il vient d'échapper à la mer, et la vengeance divine ne lui permet pas de vivre». Mais lui secoua la bête dans le feu et n'en ressentit aucun mal. Ils s'attendaient à le voir enfler ou tomber raide mort. Après avoir attendu longtemps, voyant qu'il ne lui arrivait rien d'anormal, ils changèrent d'avis et se mirent à dire que c'était un dieu. (Ac.28, 1-6).

Dans le médaillon, Alexandrino a peint le moment clé ; on voit Paul tenant un serpent à bout de bras qu'il s'apprête à jeter dans le feu d'un brasier sous le regard ébahi des témoins (fig.276). De part et d'autre de la peinture, la *Force* et la *Justice* sont représentées avec leur attribut respectif. La première symbolise sans doute la résistance de saint Paul au mal, tandis que la seconde, lui étant complémentaire, renvoie, semble-t-il, à la justice divine ; Paul, en tant qu'homme de bien, est protégé par Dieu qui offre le salut à ceux qui ont la foi.

Comme nous l'avons signalé plus haut, le programme du plafond de l'église de São Paulo est certainement l'un des plus beaux exemplaires de décor impliquant la *quadratura* réalisés à Lisbonne dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. En cela, il peut d'ailleurs être rapproché d'un autre cas que nous avons évoqué au chapitre II, soit celui de l'église de Nossa Senhora da Pena, exécuté au cours de la même décennie (fig.106). D'ailleurs, ce n'est peut-être pas un hasard si nous retrouvons, dans ces deux œuvres, les mêmes artistes en collaboration. En effet, Jerónimo de Andrade (1715-1801), José Tomás Gomes et Pedro Alexandrino ont tous trois participé à l'exécution de ces deux plafonds.⁶⁷⁵

Bien que la chapelle majeure ait été entièrement modifiée, un mot mérite de lui être consacré. À l'origine, selon Ferreira de Almeida, le panneau central du plafond aurait été peint par Alexandrino, tandis que les stucs autour étaient l'œuvre de João Grossi (1718-1781).⁶⁷⁶ Cependant, le mauvais état dans lequel se trouvaient les œuvres aurait amené les restaurateurs à refaire entièrement le plafond au cours des années 1970. Quant au maître-autel, il était orné d'une toile de Joaquim Manuel da Rocha illustrant *Saint Paul et saint Pierre* (fig.277),⁶⁷⁷ laquelle se trouve aujourd'hui conservée à l'église das Chagas (qui appartient à la paroisse de São Paulo), à Lisbonne.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 164-165.

⁶⁷⁶ José António Ferreira de Almeida, *Tesouros Artísticos de Portugal*, Lisbonne, 1976, p. 344. Nous remercions Vítor dos Reis que nous a communiqué cette source. Voir aussi Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 83 où l'auteur suggère que la toile ait pu être réalisée par Alexandrino.

⁶⁷⁷ Ce tableau est mentionné par Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.10, 1955, p. 83 et Pais da Silva, «Largo e Igreja de São Paulo», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 18.

⁶⁷⁸ Nous remercions Vítor dos Reis qui nous a fourni cette information.

2.4. L'église du *Santíssimo Sacramento*⁶⁷⁹

Le tremblement de terre de 1755 et l'incendie qui s'ensuivit n'épargnèrent pratiquement rien du riche temple qui avait été érigé à la fin du XVII^e siècle (1671-1685).⁶⁸⁰ En effet, seuls les deux murs latéraux de l'église, dont l'épaisseur atteignait cent cinquante centimètres (quinze palmes), résistèrent aux secousses. Avec celles-ci, la façade s'effondra et le toit s'abattit sur soixante-quinze personnes. Quant à l'incendie, il réduisit en cendres tout ce qui se trouvait à l'intérieur à l'exception de la sacristie et de la salle où les archives étaient conservées.⁶⁸¹

Suivant le nouveau plan de reconstruction de la ville, conçu par Eugénio dos Santos Carvalho (1711-1760) et approuvé par le marquis de Pombal (1699-1782), l'église du Santíssimo Sacramento devait être relocalisée et orientée différemment. Cependant, le Conseil d'administration de la Confrérie rejeta le projet et dû recourir au tribunal afin qu'il lui fut permis de reconstruire l'édifice sur les ruines de l'ancien. Son meilleur argument consistait à faire valoir la réutilisation des anciennes fondations et des murs en condition d'être récupérés, évitant ainsi la grande dépense qu'impliquerait la démolition des ruines. Lui donnant raison, le tribunal autorisa la réédification du temple au même endroit que le précédent.⁶⁸² De plus, la confrérie put administrer elle-même les travaux de reconstruction à la simple condition de rendre des comptes au *Tribunal da Colecta*. Cette institution, chargée d'administrer et de surveiller les travaux de réédification des églises affectées par le séisme, ralentissait souvent le cours des œuvres. Aussi, en échappant à son contrôle, la Confrérie du Très Saint-Sacrement put garantir

⁶⁷⁹ Pour l'histoire de l'église voir : J. J. Gomes de Brito, *Ruas de Lisboa. Notas para a história das vias públicas lisboenses*, vol.3 (T a Z), Lisbonne, 1935, p. 89-92, Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 483-485, Matos Sequeira, *O Carmo e a Trindade*, vol.I, p. 332-333, vol.II, p. 6-8, 107-108, 112-113, 136-137, vol.III, p. 10, 33, 38-44, Araújo, *Peregrinações*, vol.2, Livre 6, s.d., p. 88-89, Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.11, 1956, p. 37-39, António Manuel Gonçalves, «Igreja do Sacramento», *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.II, 1975, p. 35-36 (l'auteur ne raconte l'histoire qu'à partir de l'inauguration du premier temple, en 1671), Manuel Gonçalves Pedro, «Sacramento (Igreja do Santíssimo)», *Dicionário da História de Lisboa*, 1994, p. 833-836.

⁶⁸⁰ Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 89.

⁶⁸¹ Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 10. Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 483 et Gonçalves Pedro, *op.cit.*, 1994, p. 834 ne mentionnent que les pertes humaines. Quant à Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 89, il fournit le nombre de pertes humaines ainsi que la valeur des pertes matérielles, évaluées à 80 contos de réis.

⁶⁸² Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 90-91, Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 33 et 38-39 et Gonçalves Pedro, *op.cit.*, 1994, p. 834.

une reconstruction plus rapide, contrairement à d'autres églises dont les travaux s'étirèrent jusqu'au milieu du XIX^e siècle.⁶⁸³

Le plan du nouveau temple fut confié à l'architecte du Sénat, Remígio Francisco de Abreu,⁶⁸⁴ et les travaux de construction, dont le coût total – incluant la décoration – s'élevèrent à 73.845 000 réis, furent inaugurés en 1772.⁶⁸⁵ Ce n'est toutefois que le 5 avril 1807, sous le mandat de Monseigneur Francisco Xavier da Cunha Thorel, membre du Conseil du Prince Régent et prélat patriarcal, que la nouvelle église fut achevée.⁶⁸⁶

2.4.1. Le décor de la nef

Dans le baptistère, on trouve un *Baptême du Christ* semblable aux autres que nous avons déjà rencontrés (fig.278). Notons toutefois que la pose de saint Jean-Baptiste semble inspirée de l'œuvre de Michel Corneille, père, gravée par Nicolas de Poilly (1627-1696) (fig.279). Ce tableau a, de toute évidence, été exécuté par un disciple d'Alexandrino. En effet, la facture s'apparente à celle du maître, mais elle n'en possède pas la qualité, comme nous le constaterons aisément en étudiant les autres toiles de ce temple.

La toile suivante, une *Notre-Dame de la Solitude* (fig.280), doit également être exclue du corpus d'Alexandrino puisque nous savons qu'elle fut peinte par António Manuel da Fonseca (1796-1890). Celui-ci, peintre et professeur à l'Académie royale des beaux-arts de Lisbonne, fut chargé de restaurer tous les tableaux de l'église, vers 1872-1873.⁶⁸⁷ Ainsi, en 1833, lorsque Gonzaga Pereira rédige son ouvrage *Monumentos*

⁶⁸³ Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 91, Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 38-39. Gonçalves Pedro, *op.cit.*, 1994, p. 834.

⁶⁸⁴ Un reçu de l'architecte, daté du 6 novembre 1783, est conservé dans les archives de l'église. Cf. Livre n°388, Maço 19, *Contas da Despeza que foi p.^a o Juizo da Collecta – 1784 a 182...* (illisible), *Caderno N°255 – Recibos*, fol.2. Il a trait aux plans des édifices appartenant à la Confrérie, mais nous ne savons si l'église y est incluse. Voir Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 91-92 : l'auteur fournit le coût total des dépenses pour la réédification de l'église, incluant la décoration, mais il ne fait aucune référence aux archives de l'église. Cf. aussi Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 39 ; il reprend ce chiffre et renvoie au texte de Gomes de Brito.

⁶⁸⁵ La décision de la Confrérie, dont le *juiz* était alors Miguel José de Noronha de la famille des comtes de Paraty, fut prise le 15 août 1772 et les travaux commencèrent au cours de la même année. Voir Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 92, Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 39 et Gonçalves Pedro, *op.cit.*, 1994, p. 834.

⁶⁸⁶ Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 92.

⁶⁸⁷ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.11, 1956, p. 38, Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 95.

sacros de Lisboa, le retable où se trouve actuellement ce tableau était peint de couleur unie.⁶⁸⁸ En fait, la campagne de restauration réalisée à la fin du XIX^e siècle a mené à la construction du retable de Notre-Dame de la Solitude⁶⁸⁹ ; il fermait ainsi une porte qui, du temps d'Alexandrino, conduisait à une sortie latérale.⁶⁹⁰ Le tableau est de composition très simple : la Vierge, debout à côté de la croix, tient la couronne d'épines entre ses mains et lève les yeux vers le ciel dans une expression d'extrême tristesse. L'œuvre semble avoir été peinte dans une palette plus sombre que celle d'Alexandrino, mais il paraît clair que Fonseca a cherché à maintenir une certaine uniformité stylistique pour bien intégrer son œuvre dans la décoration de la nef.

En réalité, la commande originale qui fut donnée à Pedro Alexandrino en 1798 comprenait sept tableaux. Jusqu'en 1800, l'artiste recevra plusieurs paiements totalisant une somme de 735 000 réis, soit 105 000 réis pour chaque toile (doc.32).⁶⁹¹ Le déroulement et les coûts des travaux, de même que les artistes et les artisans impliqués, sont apparemment bien connus puisque la plupart des auteurs y font référence.⁶⁹² Cependant, aucun d'eux ne mentionnent ses sources et aucun ne renvoie aux archives toujours conservées dans l'une des dépendances de l'église.⁶⁹³

Ainsi, toujours du côté gauche, le premier tableau d'Alexandrino représente le *Mariage mystique de sainte Catherine* dans une composition sobre inspirée du baroque classique (fig.281). Malgré la couche de poussière qui assombrit la toile et l'éclairage inapproprié dont elle est affublée, l'œuvre révèle encore les couleurs vives, mais douces,

⁶⁸⁸ Gonzaga Pereira, *op.cit.*, 1927, p. 485.

⁶⁸⁹ Gonçalves Pedro, «Sacramento (Igreja do Santíssimo)», *op.cit.*, 1994, p. 835.

⁶⁹⁰ Araújo, *Peregrinações*, vol.2, Livre 6, s.d., p. 88.

⁶⁹¹ Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.^a do Santíssimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.^e de Lisboa*, 1798, fol.31v, 1799, 32r, 1799-1800, fol.33r, 1800, fols. 33v-34r. Ce livre fut, en réalité, rédigé en 1806 et il consiste en une compilation des reçus liés aux travaux de reconstruction de l'église ; les reçus eux-mêmes sont malheureusement introuvables. Voir aussi Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 92 et Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 39. Tous deux mentionnent les paiements, mais ils ne se réfèrent pas aux archives de l'église. Cf. Gonçalves, «Igreja do Santíssimo Sacramento», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 36. Tous s'entendent pour dire que les toiles ont été achevées en 1801.

⁶⁹² Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 92, Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 39, Gonçalves, «Igreja do Sacramento», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 36, Gonçalves Pedro, «Sacramento (Igreja do Santíssimo)», *op.cit.*, 1994, p. 834.

⁶⁹³ Livre n°388, Maço 19 – *Contas da Despeza que foi p.^a o Juizo da Collecta – 1784 a 1820 (?)*, Caderno N°255 – Recibos et Livre n°429 : *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.^a do Santíssimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.^e de Lisboa*. Nous ne transcrivons, en annexe, que les documents pertinents dans le cadre de notre étude.

propres à la palette d'Alexandrino. La Vierge, trônant au centre de la composition, tient l'Enfant Jésus sur son genou gauche, tandis qu'elle écarte légèrement son bras droit dans un geste accueillant envers sainte Catherine. Celle-ci, agenouillée devant la Vierge, lève son bras pour recevoir l'anneau que lui donne l'Enfant. Leurs mains se joignent ainsi juste devant le ventre de la Vierge. Sainte Catherine est représentée avec ses principaux attributs, soit la couronne, la roue, l'épée et la palme de martyr. Ces deux dernières sont tenues par un angelot qui sert d'admoniteur dans la mesure où il regarde le spectateur tandis que la palme qu'il tient est orientée vers la sainte. Une architecture classique sert de toile de fond ; en effet, nous distinguons, derrière la Vierge, un pilastre que l'on devine à peine. Puis, à droite, un obélisque est posé devant ce qui semble être un palais dont le mur est surmonté d'un buste d'empereur.

Le Mariage mystique de sainte Catherine est tiré d'un rêve de la jeune femme dans lequel la Vierge et l'Enfant lui sont apparus. Marie aurait demandé à son Fils de prendre la jeune femme comme servante, ce que l'Enfant aurait refusé alléguant que Catherine n'était pas assez belle. Celle-ci, lorsqu'elle se réveilla, se demanda ce qu'elle pourrait faire pour plaire à Jésus, elle qui, pourtant, était réputée pour sa grande beauté et son savoir. Elle se fit alors baptiser, suite à quoi l'Enfant lui apparut à nouveau en rêve et la prit pour épouse céleste. Il passa un anneau à son doigt que la jeune femme trouva à son réveil et qu'elle conserva toute sa vie.

Bien qu'Alexandrino ait conçu ce tableau en âge passablement avancé, on peut y voir toute la maîtrise d'un artiste parvenu à sa pleine maturité. Les figures sont rondes et pleines. Elles expriment aussi une grande douceur ; les gestes possèdent une grâce que l'on voit rarement dans les œuvres que l'artiste peignait dix ans auparavant. Il existe, au musée de Lisbonne, un dessin préparatoire presque identique à la toile de l'église (fig.282).⁶⁹⁴ La modification la plus significative concerne l'angelot qui, dans le dessin, ne tient pas de palme, mais pointe directement sainte Catherine. Son geste est ainsi beaucoup plus fort et son rôle plus marqué que dans la toile. Le dessin du musée de Lisbonne confirme, une fois de plus, l'agilité de l'artiste dans l'emploi de la plume et du lavis à l'encre de Chine. Les lignes de contour des figures sont très fluides et rapides, et

⁶⁹⁴ M.N.A.A., inv. n°17.

l'expression des personnages plus vive, ce qui confère à la composition un mouvement qui ne se retrouve pas dans la toile où les personnages sont plus statiques.

Sur l'autel suivant, le dernier avant le transept, Alexandrino a signé une *Stigmatisation de saint François*, épisode le plus populaire et le plus significatif de la vie de ce saint dans la mesure où, en recevant les stigmates, il devenait en quelque sorte l'image même du crucifié (fig.283). Dans un jeu de lignes perpendiculaires, l'artiste a placé saint François agenouillé vers la gauche, les bras ouverts et le torse tourné vers le ciel, comme pour mieux recevoir les stigmates du Christ qui, lui, occupe le haut de la toile, dans un axe parallèle à celui du saint. Conformément à la tradition médiévale, le Christ apparaît crucifié et doté d'ailes rougeâtres qui font allusion aux six ailes des séraphins.⁶⁹⁵ Entre les deux personnages, un ange s'interpose dans une diagonale opposée : posant la main sur l'épaule de saint François, il pointe le Christ du doigt. Dans le coin gauche de la composition, à peine distingue-t-on un moine dissimulé dans l'ombre et plongé dans sa lecture ; il s'agit du Frère Léon, seul compagnon que saint François ait amené dans cette partie de la montagne de l'Alverne.⁶⁹⁶ Au premier plan, à droite, un crâne et un livre, attributs de saint François, jonchent le sol.

Nous ne pouvons éviter la comparaison avec le tableau qu'Alexandrino a peint pour la chapelle royale de la Bemposta près de dix ans auparavant (fig.136). Celui-ci est beaucoup moins habile, les personnages possèdent une certaine raideur absente de la toile du Sacramento. De plus, le tableau de la Bemposta correspond davantage au modèle décrit par Mâle où «saint François, qui vient de recevoir les marques de la Passion, s'abandonne sans force entre les bras d'un ange».⁶⁹⁷ Bien que le saint ne soit pas, à proprement parler, sans force et dans les bras de l'ange, celui-ci le soutient néanmoins davantage que dans le tableau de l'église du Sacramento où son rôle semble plutôt celui d'un intercesseur. Le tableau d'Alexandrino s'éloigne aussi des modèles fournis par Bento Coelho où saint François a pour seul compagnon le Frère Léon (fig.284). Cela dit, la représentation du Christ en croix muni d'ailes flamboyantes s'est maintenue d'un siècle à l'autre.

⁶⁹⁵ Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 169. La vision du séraphin crucifié est racontée par Voragine, *op.cit.*, 2004, p. 827.

⁶⁹⁶ Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 169.

⁶⁹⁷ Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 170.

Par ailleurs, comme dans le cas du *Mariage mystique*, il existe un dessin préparatoire pour la *Stigmatisation*, conservé au musée de Lisbonne (fig.285).⁶⁹⁸ Curieusement, l'esquisse est fort différente de celle du *Mariage mystique*. Bien qu'elle présente le même format, elle a été exécutée sur un papier plus grossier, plus sombre, au crayon seulement, sans encre ni lavis. Le dessin, vif et mouvementé, présente des différences considérables avec la toile, chose plutôt inhabituelle dans l'œuvre d'Alexandrino. En effet, notons, entre autres, la pose de l'ange dont le rôle est plus passif dans l'esquisse où il ne fait que soutenir saint François. Celui-ci aussi, d'ailleurs, a changé de posture : sur la feuille, sa pose est plus dramatique (il porte une main à la poitrine), tandis que dans la peinture, il se prépare à recevoir les stigmates les bras ouverts, l'expression plus calme. Ces différences majeures ainsi que la technique employée pour l'esquisse nous portent à croire que ce dessin constitue, en fait, une première idée proposée à la confrérie ; l'utilisation de la plume et du lavis correspond normalement, chez Alexandrino, au dessin préparatoire définitif que l'artiste exécute avant de transposer la composition sur la toile.

Dans le bras gauche du transept, une *Immaculée Conception* est représentée suivant une typologie fréquemment employée par Alexandrino. La Vierge, foulant aux pieds le serpent, symbole du mal, tourne son regard vers Dieu qui, tout en haut, s'apprête à la couronner d'étoiles (fig.286). La scène est agrémentée d'anges et d'angelots qui remplissent l'espace au sein des nuages. Le modèle employé ici n'est plus celui que Murillo (1618-1682) avait instauré au milieu du XVII^e siècle, où la Vierge, dépourvue de la plupart de ses attributs, apparaissait comme une belle jeune femme au milieu des nuages dans un espace indéfini entre le ciel et la terre.⁶⁹⁹ En effet, Alexandrino a plutôt suivi la formule italienne conçue par Carlo Maratta et largement divulguée par la gravure de Picart (fig.287) ; la Vierge n'est plus seule, mais accompagnée de son Enfant qu'elle porte dans ses bras et qui, d'un coup de lance, transperce la tête du serpent. Cette union de la Mère et du Fils dans la lutte contre le mal est issue de la fusion de deux interprétations différentes des Septante. Comme l'explique Mâle, dans la traduction grecque de ce texte de même que dans certains manuscrits de la *Vulgate*, le masculin

⁶⁹⁸ M.N.A.A., inv. n°10.

⁶⁹⁹ Luís de Moura Sobral, «Teologia e propaganda política numa gravura de Lucas Vorsterman II: A Imaculada Conceição e a Restauração de 1640», dans *Do Sentido das Imagens*, 1996, p. 146.

«ipse» était employé plutôt que le féminin «ipsa». À cela s'ajoute un passage de Jean de Carthagène : «Il y a une lutte engagée entre la femme et le serpent, et c'est la femme qui triomphe, mais elle en triomphe par son fils».⁷⁰⁰ En outre, dans une bulle sur le rosaire, le pape Pie V (1504-1572) disait : «La Vierge a écrasé la tête du serpent à l'aide de celui qu'elle a enfanté».⁷⁰¹ L'Église catholique s'appropriâ donc cette image de la Vierge et de l'Enfant terrassant le mal qui devint très courante dans l'art. Alexandrino a d'ailleurs exécuté un autre tableau dont la composition s'apparente beaucoup à celle de l'œuvre de l'église du Sacramento ; l'œuvre est actuellement conservée dans la basilique *da Estrela* (fig.130).

Le tableau suivant, sorte de pendant de l'*Immaculée Conception*, décore le retable du bras droit du transept et représente une *Pieta* (fig.288). La Vierge, dont le visage exprime une infinie tristesse, soutient le cadavre de son Fils marqué par les sévices subis. Aux pieds de celui-ci, la couronne d'épines et un clou sont les seuls instruments de la Passion visibles, car une image de la Vierge en bois polychromé cache le bas de la toile. Il s'agit du seul exemple de *Pieta* peint par Alexandrino que nous ayons eu l'occasion de voir. En effet, de façon générale, l'artiste a été amené à représenter la *Lamentation*, scène où la Vierge est accompagnée de Jean, de Madeleine, mais aussi de Joseph d'Arimathie, de Marie Cléophas et de Marie Salomé. C'est ainsi que nous l'avons vu, rappelons-le, à l'église des *Mártires* (fig.254) comme au temple de São Paulo (fig.270). Ici, à l'église du Santíssimo Sacramento, Alexandrino a peint une *Pieta* dans l'esprit de celle de Michelangelo et, pour seuls compagnons de la Vierge, il a placé un ange à ses côtés ainsi qu'un autre, dans le ciel sombre, essuyant ses larmes d'une main et s'accrochant à la croix de l'autre.

Toujours du côté droit de la nef, la toile illustre une *Apparition de la Vierge et de l'Enfant à saint Antoine* (fig.289) dans une composition très différente de celle des *Mártires* (fig.246). Saint Antoine, agenouillé, tend les bras pour recevoir l'Enfant des mains de la Vierge. Celle-ci, gracieusement installée sur un nuage, regarde le saint avec douceur, tandis que le bambin, déjà debout, s'apprête à rejoindre saint Antoine. En dépit de la saleté qui recouvre la toile, il est possible de distinguer les couleurs pastel qui

⁷⁰⁰ Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 49. L'auteur cite en note 72, p. 109, Jean de Carthagène, *Homil.*, T.III, p. 495.

⁷⁰¹ Mâle, *op.cit.*, 1984, p. 49.

confèrent à la scène une grande douceur. L'art d'Alexandrino est ici à son point le plus mûr. L'artiste a acquis un coloris digne des leçons de Rubens, où les tons se fondent, unifiant ainsi la composition. La comparaison de ce tableau avec celui de l'église des *Mártires*, qui représente le même sujet, permet d'apprécier leur différence ; dans l'œuvre de 1785, le dessin est beaucoup plus marqué, ce qui confère à la scène une certaine froideur accentuée par la disposition des personnages, plus hiérarchisée. Dans le tableau de 1800, Alexandrino a créé une scène plus familière ; le socle de pierre a été remplacé par un nuage vaporeux et l'Enfant n'est plus dans les bras de sa Mère, mais déjà prêt à rejoindre saint Antoine. En outre, la composition de l'œuvre du Sacramento est plus légère et moins chargée que celle de la toile des *Mártires*.

Sur l'avant-dernier autel, une toile illustre *Saint Michel au Purgatoire* suivant un modèle récurrent dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et particulièrement prisé par Alexandrino (fig.290). Comme il l'avait déjà fait auparavant, Alexandrino a ici synthétisé deux images de saint Michel : celle de l'archange vainqueur du mal et celle du peseur d'âmes dont la mission est de délivrer les âmes repentantes du purgatoire. Cette synthèse n'est d'ailleurs pas propre à Alexandrino ; un tableau anonyme conservé dans l'église de São Domingos de Gusmão, à Rana près de Lisbonne, illustre la même idée (fig.291). Aussi, nous ne pouvons éviter la comparaison entre la toile de l'église du Sacramento et celle qu'Alexandrino a peint, près de vingt ans plus tôt, pour l'église de la Madalena (fig.222). De l'une à l'autre, la composition n'a pas vraiment changé, ni même la palette de couleurs, ce qui s'avère fort révélateur quand au goût des commanditaires qui, sur près d'un quart de siècle, n'a pratiquement subi aucune altération.

La dernière toile de la série représente une *Sainte Famille* dans une composition chargée, mais équilibrée (fig.292). La Vierge et l'Enfant, bien au centre, sont entourés de saint Joseph, de sainte Anne, de saint Joachim, de sainte Élisabeth, de saint Jean-Baptiste et de saint Zacharie. Les personnages, occupant pratiquement tout le tableau, ne laissent que peu d'espace pour le décor qui se résume à une ouverture vers un paysage, à gauche et, à droite, à un morceau d'architecture où l'on distingue tant bien que mal un médaillon en grisaille à l'effigie du Christ. Un lien particulier unit les principaux membres de la Famille, soit Marie, Joseph et Jésus, au petit Jean-Baptiste ; la croix de celui-ci, en rencontrant le bâton de Joseph, place l'Enfant Jésus dans un losange

complété par le bras plié de la Vierge. Par ailleurs, saint Joachim, au fond à gauche, sert d'admoniteur ; il pointe Jésus de son long doigt tout en regardant le spectateur de face. Curieusement, la seule figure qui brise en quelque sorte l'harmonie du tableau est celle de sainte Élisabeth. En effet, la cousine de la Vierge regarde vers l'extérieur de la scène contrairement aux autres personnages qui, d'une façon ou d'une autre, dirigent le regard du spectateur vers le centre de la composition.

Rares sont, semble-t-il, les représentations de la *Sainte Famille* peintes par Alexandrino. Nous n'avons vu, jusqu'à maintenant, que deux autres toiles illustrant ce sujet. L'une d'elles, rapidement mentionnée dans notre chapitre III, se trouve dans la sacristie de la chapelle royale de la Bemposta, à Lisbonne (fig.150). Bien que la disposition des figures soit différente, la scène est semblable dans la mesure où nous y retrouvons les mêmes personnages et le même type de décor de fond. Quand à la seconde toile, elle peut être admirée dans l'église de *Nossa Senhora do Amparo*, à Lisbonne, mais nous n'avons pas obtenu l'autorisation de la photographeur.

La décoration de la nef est complétée par une énorme peinture qui recouvre entièrement le plafond. Au sein d'une architecture feinte composée de pilastres, des médaillons soutenus par des angelots rythment les côtés inférieurs de la voûte, tandis qu'au centre, un grand tableau représente une *Allégorie à l'Agneau mystique* (fig.293-294). Les fouilles que nous avons menées en archives ont permis d'établir que la peinture du plafond a d'abord été commandée à Narciso en 1804.⁷⁰² Les documents nous apprennent du coup qu'il a également été chargé de peindre le plafond de la chapelle majeure (doc.33). Au total, Narciso aura touché 2 350 000 réis pour cette commande. Cela dit, plusieurs auteurs ont écrit qu'il aurait délégué la peinture des figures (les médaillons et le panneau central) à Pedro Alexandrino en raison de l'abondance de commandes qu'il a reçues pour cette église, commandes qui concernaient tous types de travaux.⁷⁰³ Rien, dans les archives consultées, n'évoque cette entente entre les deux

⁷⁰² Archives de l'église du Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.ª do Santíssimo Sacramento*, 1804, fol.36v.

⁷⁰³ Gonçalves, «Igreja do Sacramento», *op.cit.*, vol.V, T.II, 1975, p. 36, Araújo, *Peregrinações*, vol.2, Livre 6, s.d., p. 89, Idem, *Inventário*, T.II, fasc.11, 1956, p. 38, Gomes de Brito, *Ruas de Lisboa*, vol.3 (T a Z), 1935, p. 93, Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 40 et Gonçalves Pedro, «Sacramento (Igreja do Santíssimo)», *op.cit.*, 1994, p. 834.

artistes. Les documents, qui s'échelonnent jusqu'en 1807, prouvent néanmoins que Narciso fut, en effet, chargé de la peinture générale de l'église, qu'il s'agisse de dorure, d'ornementation ou des murs (doc.34). Bien entendu, l'étude visuelle des œuvres ne permet aucun doute quant à la participation d'Alexandrino dans l'exécution des figures ; cela va également de soi dans la mesure où, comme nous l'avons déjà signalé, Narciso était, d'abord et avant tout, un peintre décorateur, rôle qu'il a assumé à maintes reprises aux côtés d'Alexandrino. Cyrillo, le premier, avait déjà écrit dans ses *Memórias* que Narciso était le responsable des ornements et de l'architecture feinte de l'église du Sacramento.⁷⁰⁴ À cela s'ajoute l'existence du dessin préparatoire pour le tableau central du plafond, conservé au musée de Lisbonne (fig.295).⁷⁰⁵ La feuille, l'une des plus grandes du corpus d'Alexandrino, est conçue selon le format exact du tableau et la composition ne présente que de légères modifications par rapport à la peinture finale.

L'*Allégorie à l'Agneau mystique* est composée d'une multitude de figures distribuées de façon très précise. Tout en haut, au centre, l'Agneau éblouissant trône entouré de chérubins, d'anges en adoration ou qui agitent des encensoirs (fig.296), telle la figure de l'Oraison décrite par Ripa. Reposant sur le Livre des Révélations que l'on reconnaît aux sept Sceaux qui le ferment, l'Agneau de l'Apocalypse est seul jugé digne de l'ouvrir : «Tu es digne de prendre le livre et d'en ouvrir les sceaux, car tu fus égorgé et tu rachetas pour Dieu, au prix de ton sang, des hommes de toute race, langue, peuple et nation ; (...)» (Apocalypse 5, 9). L'Agneau incarne à la fois les deux aspects du Christ, souffrant et triomphant, c'est-à-dire sa Passion et sa Résurrection.⁷⁰⁶

Sous les anges en adoration une rangée de figures masculines occupe le centre de la composition. Ces personnages représentent certains patriarches de l'Ancien Testament. Au centre, nous reconnaissons le roi David à sa harpe. L'importance du personnage justifie sa place dans la composition ; rappelons, d'une part, que le Christ est issu de la descendance de David et, d'autre part, que Yahvé lui avait fait une promesse à laquelle il est fait allusion dans le Psaume 89 :

⁷⁰⁴ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 176. Voir aussi Mello, *op.cit.*, 1998, p. 187. L'auteur distingue la tâche des deux peintres ; il affirme qu'Alexandrino s'est occupé du tableau reporté, tandis que Narciso s'est chargé de l'architecture feinte.

⁷⁰⁵ M.N.A.A., inv. n°32.

⁷⁰⁶ Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, T.I, 1955, p. 79.

L'amour de Yahvé à jamais je le chante, d'âge en âge ma parole annonce ta vérité. Car tu as dit : l'amour est bâti à jamais, les cieux, tu fondes en eux ta vérité. «J'ai fait une alliance avec mon élu, j'ai juré à David mon serviteur : A tout jamais j'ai fondé ta lignée, je te bâtis d'âge en âge un trône». (...) Car à Yahvé est notre bouclier, à lui, Saint d'Israël, est notre roi. Jadis, en vision, tu as parlé et tu as dit à tes amis : «J'ai prêté assistance à un preux, j'ai exalté un cadet de mon peuple. J'ai trouvé David mon serviteur, je l'ai oint de mon huile sainte ; pour lui ma main sera ferme, mon bras aussi le rendra fort. L'adversaire ne pourra le tromper, le pervers ne pourra l'accabler ; j'écraserai devant lui ses agresseurs, ses ennemis, je les frapperai. (...) A jamais je lui garde mon amour, mon alliance est pour lui véridique ; j'ai pour toujours établi sa lignée, et son trône comme les jours des cieux». (Ps 89, 2-5, 19-24 et 29-30).

Les figures qui ferment le rang à droite et à gauche sont, respectivement, Moïse, avec les tables de la Loi, et Salomon, couronné et tenant un sceptre. Le prêtre derrière David ainsi que le vieil homme qui tient un flambeau à côté de Salomon représentent peut-être Aaron et Abraham. Une figure penchée sur une tablette, entre David et Moïse, pourrait correspondre au prophète Isaïe, car celui-ci évoque également la promesse faite à David : «Prêtez l'oreille et venez vers moi, écoutez et vous vivrez. Je conclurai avec vous une alliance éternelle, réalisant les faveurs promises à David» (Is. 55, 3-4). Quant aux autres personnages, ils restent difficiles à identifier dans la mesure où ils ne possèdent aucun attribut.

Sous les patriarches, un ange portant deux trompettes établit une transition vers le groupe des quatre continents qui occupe la partie inférieure de la composition. Tout en regardant vers eux, il désigne David (ou peut-être plus généralement le haut de la scène). La présence des quatre continents vient, à notre sens, compléter la boucle : le renvoi au passage de l'Apocalypse cité plus haut est évident, particulièrement en ce qui concerne la deuxième partie de la citation : « (...) car tu fus égorgé et tu rachetas pour Dieu, au prix de ton sang, des hommes de toute race, langue, peuple et nation» (Ap. 5, 9). Ainsi, par le biais de la symbolique eucharistique, le tableau d'Alexandrino expose à la fois l'Ancien et le Nouveau Testament.

Sur les parois latérales de la voûte, huit médaillons peints en grisaille et soutenus par des angelots représentent des symboles du Christ. Ils réfèrent tous, d'une façon ou d'une autre, au sacrifice commis par le Christ pour le salut de l'humanité et à sa

résurrection ; tous renvoient donc directement au sacrement de l'Eucharistie. À l'entrée de l'église, du côté droit, le premier médaillon représente un essaim d'abeilles (fig.294). Dans la tradition chrétienne, l'abeille est l'emblème du Christ, car son miel symbolise la douceur et la miséricorde de celui-ci, tandis que le dard évoque la justice divine. L'abeille symbolise également la résurrection du Christ, car elle disparaît en l'hiver pour réapparaître au printemps. En outre, saint Ambroise aurait comparé l'Église à une ruche d'abeilles, l'abeille étant une allusion à la naissance virginale du Christ.⁷⁰⁷

Dans le médaillon suivant, un calice et un morceau de pain, symboles par excellence de la célébration eucharistique, sont posés sur un autel. Il s'agit, bien entendu, d'une allusion directe à la Dernière Cène, au moment où le Christ institue l'Eucharistie :

Et tandis qu'ils mangeaient, il prit du pain, le bénit, le rompit et le leur donna en disant : «Prenez, ceci est mon corps». Puis, prenant une coupe, il rendit grâces et la leur donna, et ils en burent tous. Et il leur dit : «Ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui va être répandu pour une multitude». (Marc 14, 22-24).

La signification du calice est tirée de l'Ancien Testament où une allusion à l'Eucharistie est faite dans les Psaumes: «J'élèverai la coupe du salut, j'appellerai le nom de Yahvé» (Ps. 116, 13).⁷⁰⁸

Suivant le même esprit, la peinture suivante est composée d'une série de tentes alignées ainsi que d'un autel sur lequel nous distinguons une grande amphore et un pain. Ces symboles renvoient à l'Exode, lorsque les Israélites, perdus dans le désert, se retrouvent sans vivres. Dieu leur envoie alors des aliments :

Cette couche de rosée évaporée, apparut sur la surface du désert quelque chose de menu, de granuleux, de fin comme du givre sur le sol. Lorsque les Israélites virent cela, ils se dirent l'un à l'autre : «Qu'est-ce que cela ?» car ils ne savaient pas ce que c'était. Moïse leur dit : «Cela, c'est le pain que Yahvé vous a donné à manger». (Ex. 16, 14-15).

Le pain est ici le symbole de la providence de Dieu et de son soutien au peuple d'Israël.⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Réau, *op.cit.*, 1955, p. 100.

⁷⁰⁸ Ferguson, *op.cit.*, 1954, p. 163.

⁷⁰⁹ Ferguson, *op.cit.*, 1954, p. 172.

Situé à l'une des extrémités du tableau central, là où la nef rencontre la chapelle majeure, le symbole suivant résume de façon emblématique le sacrifice du Christ pour l'humanité. En effet, le pélican, oiseau qui déchire son flanc pour nourrir ses petits de son sang, est le symbole de la crucifixion, mais aussi du Christ instituant l'Eucharistie au cours de la Cène. L'image du pélican s'ouvrant la poitrine pour nourrir ses petits est tirée des Bestiaires ; associé au Christ sur la croix donnant son sang pour racheter l'humanité, il est devenu le symbole de la Rédemption et de la charité.⁷¹⁰ Ce n'est donc pas un hasard si le pélican a été illustré juste au-dessous des quatre continents.

Du côté gauche, le médaillon qui suit celui du pélican représente les deux burettes employées dans la liturgie catholique, l'une pour l'eau, l'autre pour le vin.

Le médaillon suivant représente l'Arche d'Alliance, symbole de la promesse éternelle, irrévocable et indestructible de Dieu faite à son peuple de ne jamais l'abandonner. Selon le récit biblique, l'Arche, le plus sacré des symboles religieux des Israélites, a été conçue pour garder les tables de la Loi ; elle est à l'Ancien Testament ce que le tabernacle est au Nouveau. Fidèle au texte, Alexandrino l'a ici peinte selon la description que nous trouvons dans l'Exode (25, 10-21).

Le soleil partiellement caché par des nuages constitue le symbole suivant. En fait, cet emblème est tiré d'un passage du prophète Malachie qui dit : «Mais pour vous qui craignez mon Nom, le soleil de justice brillera, avec la guérison dans ses rayons ; vous sortirez en bondissant comme des veaux à l'engrais». (Mal. 3, 20).⁷¹¹ Le Soleil réitère l'alliance entre Dieu et son peuple, la promesse du salut pour ceux qui lui obéissent.

Enfin, le dernier médaillon de la série se trouve à l'extrémité du tableau central et constitue, en quelque sorte, le pendant du pélican. Il représente le phénix émergeant des flammes, haut symbole de la résurrection du Christ. En effet, la légende selon laquelle cet oiseau se consume lui-même sur un bûcher d'aromates, puis renaît de ses propres cendres, a été reprise par la symbolique chrétienne qui en a fait un emblème du Christ «mort et ressuscité le troisième jour».⁷¹² Le XVIII^e siècle a conservé cette même image, comme le montre bien le médaillon d'Alexandrino, et ce n'est pas sans raison que cet

⁷¹⁰ Réau, *op.cit.*, 1955, p. 94.

⁷¹¹ Ferguson, *op.cit.*, 1954, p. 45.

⁷¹² Réau, *op.cit.*, T.I, 1955, p. 96.

emblème occupe l'espace juste au-dessus de l'Agneau mystique ; la résurrection fait suite au sacrifice.

2.4.2. La chapelle majeure

En 1802, Alexandrino a reçu un contrat de 200 000 réis pour l'exécution du tableau du maître-autel (doc.35) ;⁷¹³ l'œuvre, de plus grandes dimensions que celles de la nef, illustre la *Cène*, thème qui se trouve au cœur même du décor de l'église. Superbe malgré les vicissitudes du temps, cette toile signée et datée⁷¹⁴ montre un Jésus resplendissant qui pose le geste de la bénédiction avant de rompre le pain (fig.297). L'agitation des disciples indique qu'il a déjà annoncé la trahison qui le mènera à la croix. Bien que Judas ne soit pas clairement identifié, nous croyons qu'il est représenté à gauche, tournant le dos au spectateur. Campée dans un espace plutôt sombre, où la lumière émane essentiellement du Christ et ce, malgré la lampe à l'huile suspendue à gauche, la scène laisse pourtant deviner une colonnade (alignée sur le bras du Christ) ainsi qu'une étagère, à droite, où s'enlignent des jarres. Au premier plan, un serviteur agenouillé s'empare d'une grande amphore et d'un bassin, objets propres aux célébrations eucharistiques où le lavement des mains constitue un acte symbolique d'innocence et de pureté.⁷¹⁵

Cette toile, l'une des multiples *Cènes* peintes par Alexandrino, s'avère un cas très intéressant, non pas tant pour sa composition, mais parce que les différentes étapes de sa production nous sont connues. En effet, même si son format est légèrement différent, l'étude préparatoire conservée au musée de Lisbonne est clairement liée à l'œuvre de l'église (fig.298).⁷¹⁶ Quelques détails ont été modifiés, telles les mains de

⁷¹³ N°429 : *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.ª do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.ª de Lisboa*, fol.34v. Voir aussi Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 92 et Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 39. Les auteurs ne mentionnent que le montant total de l'œuvre.

⁷¹⁴ Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 92 écrit que cette toile «tem a data de 1802 e a assignatura «P.º Ale.º», como os restantes». D'une part, la signature est «P. Alex.º». D'autre part, nous croyons que les tableaux «restants» auxquels il fait allusion sont ceux des murs latéraux de la chapelle majeure. Si c'est le cas, il nous faut préciser qu'ils ne sont pas signés. Par ailleurs, Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 39 affirme que tous les tableaux sont signés, ce que nous n'avons pu vérifier vu leur état de conservation.

⁷¹⁵ Ferguson, *op.cit.*, 1954, p. 167.

⁷¹⁶ M.N.A.A., inv. n°30.

saint Pierre et les objets du premier plan (les livres n'apparaissent pas sur la feuille et l'amphore a été déplacée). Détail plus significatif peut-être, Judas est identifié sur le dessin grâce à la bourse qu'il tient. Par ailleurs, chose plutôt rare dans l'œuvre d'Alexandrino, il existe un *modello* presque identique au tableau du Sacramento : la petite toile du musée régional d'Évora possède la même composition que l'œuvre de Lisbonne (fig.299).⁷¹⁷ Cette toile, passablement bien conservée, appartenait à la collection du Frère Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1724-1814), franciscain érudit qui légua sa collection à la Livraria Ecclesiástica Pública de la ville d'Évora. Dans le catalogue de ses biens, publié en 1949, le tableau d'Alexandrino apparaissait sous le n°43.⁷¹⁸ Une question subsiste néanmoins : s'agit-il vraiment du *modello* que l'archevêque aurait acquis pour sa propre collection ou serait-ce plutôt un *ricordo* conçue pour le privé (peut-être même commandée par Cenáculo)?

Ce n'est que trois ans plus tard que le décor de la chapelle majeure fut complété. En effet, en 1805, Alexandrino fut chargé de peindre huit petits tableaux, pour la somme de 115 000 réis (14 400 réis par pièce) (doc.36),⁷¹⁹ disposés sur les parois latérales de la chapelle (fig.300). Répartis sur deux registres, les toiles illustrent les quatre Évangélistes et les quatre Docteurs de l'Église. À droite, au registre supérieur, saint Luc et saint Marc sont représentés dans la nature, chacun munis de son livre et de son attribut, soit le bœuf pour saint Luc et le lion pour saint Marc (fig.301-302). Au registre inférieur, saint Augustin et saint Ambroise complètent l'ensemble. Le premier, tournant le dos à son bureau, brandit le cœur enflammé de sa main gauche en posant son pied droit sur l'Hérésie qu'il écrase au sol (fig.303). Un livre sur son genou et la plume qu'il tient renvoient au thème d'«Augustin qui constitue une bibliothèque par ses écrits contre les hérétiques». Saint Ambroise, pour sa part, est représenté sous l'influence de l'inspiration divine, symbolisée par un rayon lumineux vers lequel il tourne la tête (fig.304). Rappelons qu'il est celui qui a comparé l'Église à une ruche d'abeille, symbole que l'on

⁷¹⁷ Musée régional d'Évora, inv. ME 1407.

⁷¹⁸ Túlio Espanca, *As antigas colecções de pintura da livraria de D. Fr. Manuel do Cenáculo e dos extintos conventos de Évora*, 1949, p. 19.

⁷¹⁹ N°429 : *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.ª do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.ª de Lisboa*, fol.39r. Voir aussi Gomes de Brito, *op.cit.*, vol.3, 1935, p. 92 et Matos Sequeira, *O Carmo*, vol.III, 1967, p. 39. Les auteurs ne précisent pas que cette série a été réalisée en 1805.

retrouve dans un médaillon du plafond de la nef. Puis, sur le mur gauche de la chapelle majeure, le registre supérieur est occupé par saint Jean et saint Matthieu qui, comme leurs pendants, sont représentés assis dans un paysage sauvage, livre et plume en main et accompagnés de leurs attributs, soit l'aigle pour saint Luc et l'ange pour saint Matthieu (fig.305-306). Sous les Évangélistes se trouvent saint Jérôme et saint Grégoire le Grand (307-308). Le premier est peint au milieu d'un paysage rocheux, accompagné du lion, où il a la vision de la trompette du Jugement Dernier. Alexandrino a également inclus le crâne et le crucifix, attributs communs du Docteur. À côté, saint Grégoire, installé dans sa bibliothèque, poursuit son écriture sous l'inspiration divine du Saint-Esprit. Cette façon de représenter les Docteurs est conforme à la tradition comme on peut le voir dans les œuvres de Baltazar Gomes Figueira (1604-1674) dans l'église de Nossa Senhora da Ajuda, à Peniche (fig.309-312).⁷²⁰

Cette série de tableaux se trouve dans un état de conservation lamentable. En dépit de cet état, il est encore possible d'y voir des couleurs assez vives. Mais surtout, elle offre un bon témoignage de l'art que pouvait exécuter Alexandrino alors qu'il avait déjà soixante-quinze ans ; simples et fidèles à la tradition, les toiles présentent une facture qui révèle un peintre dont la main ne semble plus aussi ferme qu'auparavant.⁷²¹

Complétant le décor, une peinture aux tons pastels et aux éléments décoratifs rocailles recouvre la voûte de la chapelle majeure (fig.313-314). Le travail, initialement confié à José António Narciso, en 1805, est sans doute le fruit d'une collaboration avec Alexandrino, comme ce fut le cas pour le plafond de la nef. Au centre, un médaillon ovale illustre une *Allégorie à la Sainte Trinité* aux teintes jaunes et dorées. Puis, de chaque côté du tableau central, quatre cartouches «soutenus» par deux angelots portent des symboles eucharistiques. Du côté du transept, une grappe de raisin renvoie à l'Ancien Testament : rapportée par les émissaires de Moïse de la terre de Canaan, elle est l'image de la Terre Promise. Le pendant de ce symbole, situé au-dessus du maître-autel, demeure difficile à identifier ; on y voit une coupe remplie de petites boules. Peut-être s'agit-il d'une référence à la manne, tombée sous forme granuleuse. Du côté gauche,

⁷²⁰ À l'exception de saint Jérôme qui, dans le tableau du XVII^e siècle, est représenté à sa table de travail.

⁷²¹ Il aurait été intéressant de comparer cette série à celle des quatre Docteurs qui se trouvent dans l'église de la Boa Hora à Lisbonne. Malheureusement, l'autorisation pour les voir et les photographier nous a été refusée. Par ailleurs, une autre série de Docteurs peinte par Alexandrino peut être vue dans l'église Matriz de Póvoa de Santo Adrião, en banlieue de Lisbonne.

ce sont des épis de blé liés en une botte, symbole du pain eucharistique. Son pendant, à droite, n'est pas tout à fait clair, mais nous croyons qu'il s'agit des gâteaux sur la table d'or, l'une des prescriptions rituelles rapportée dans le Lévitique : «Tu prendras de la fleur de farine et tu en feras cuire douze gâteaux, chacun de deux dixièmes. Puis tu les placeras en deux rangées de six sur la table pure qui est devant Yahvé» (Lv. 24, 5-6). En dépit des difficultés à reconnaître les symboles représentés, nous pouvons avancer qu'ils renvoient à la nature humaine du Christ et, bien entendu, à la Sainte Communion.⁷²² La peinture du plafond reprend donc, de façon allégorique, le tableau du maître autel. Nous avons des raisons de croire que ce panneau a été repeint, en partie du moins, au cours des restaurations de la fin du XIX^e siècle, car plusieurs angelots, tant dans le médaillon central que parmi ceux qui côtoient les cartouches, ont perdu les caractéristiques stylistiques de l'art d'Alexandrino.

La décoration de l'église du Sacramento est la dernière commande religieuse d'envergure dont Alexandrino fut chargé ; il s'agit de l'une des plus vastes de sa carrière, puisqu'elle compte seize toiles et deux plafonds, mais aussi des plus complètes dans la mesure où il y a peint les deux ensembles thématiquement liés dont les œuvres sont encore en place. En outre, ce décor constitue un rare cas pour lequel nous possédons pratiquement toute la documentation concernant les travaux effectués, leur coût et leur durée.

3. Peinture religieuse et allégorie profane

3.1. L'Ancien couvent de *Nossa Senhora de Jesus*

Fondé en 1595 par les Pères du Tiers Ordre de la Pénitence de saint François,⁷²³ le vaste couvent de Nossa Senhora de Jesus n'était pas entièrement achevé lorsque le séisme de 1755 fit trembler la capitale.⁷²⁴ Très affecté par la catastrophe, le couvent a rapidement bénéficié de travaux de réédification. À l'époque, trois religieux d'envergure exceptionnelle ont contribué au développement du couvent. D'abord, le Frère Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1724-1814), Ministre provincial de l'Ordre de 1768 à 1770 et

⁷²² Ferguson, *op.cit.*, 1954, p. 31.

⁷²³ Ferreira de Andrade, *op.cit.*, 1946, p. 85.

⁷²⁴ Ferreira de Andrade, *op.cit.*, 1946, p. 92.

grand pédagogue, puis le Frère José Mayne (1723-1792), Premier Ministre Général de la congrégation et fondateur du Musée Naturel et enfin, le Frère Vicente Salgado (1732-1802), Ministre Général de 1793 à 1796 et grand historien du Tiers Ordre.⁷²⁵ C'est, toutefois, Manuel do Cenáculo qui est considéré comme l'instigateur de la réédification ; c'est sous son ministère, donc entre 1768 et 1770, que le couvent fut reconstruit, amélioré et enrichi. Bien que nous n'ayons pas d'information sur le déroulement des travaux, nous savons qu'en 1780, le couvent était au sommet de sa splendeur.⁷²⁶ Manuel do Cenáculo fut également le responsable de la construction de la bibliothèque, longue de trente-deux mètres,⁷²⁷ qui fut ouverte au public de 1800 à 1834.⁷²⁸ En 1834, année de l'extinction des ordres religieux, l'édifice fut donné à l'Académie des Sciences de Lisbonne, fondée en 1779 par le 2^e duc de Lafões, qui y fut installée en 1838.⁷²⁹ Dès lors, le plafond peint par Alexandrino ne fut plus celui de la bibliothèque du couvent, mais plutôt celui du Salon noble de l'Académie.

3.1.1. Le plafond de la bibliothèque

L'attribution de la peinture du plafond à Pedro Alexandrino ne fait aucun doute depuis longtemps. En effet, Ferreira de Andrade révèle que dans le deuxième volume du *Catalogo Alfabético dos Manuscritos do Convento de N.ª S.ª de Jesus*, une inscription indique : *Relação das figuras q Pedro Alexandrino de Carvalho pintou na livraria dos*

⁷²⁵ Henrique Pinto Rema, «Nossa Senhora de Jesus», *Dicionário da História de Lisboa*, 1994, p. 645.

⁷²⁶ Pinto Rema, «Nossa Senhora de Jesus», *op.cit.*, 1994, p. 644.

⁷²⁷ Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 5, s.d., p. 48.

⁷²⁸ José V. de Pina Martins, «Academia das Ciências de Lisboa», *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, vol.1, 1998, col.188.

⁷²⁹ Pina Martins, *op.cit.*, vol.1, 1998, col.184, *Academia das Ciências de Lisboa*, 1999, p. 9. Voir aussi Júlio de Castilho, *Lisboa Antiga*, vol.III, 1903, p. 94, Araújo, *Peregrinações*, vol.1, Livre 5, s.d., p. 46 et *Guia de Portugal*, vol.1, 1988, p. 352 : les auteurs écrivent que l'installation de l'Académie dans l'ancien couvent s'est faite en 1834. Par ailleurs, J.H.S., «Academia das Ciências de Lisboa», *Dicionário da História de Lisboa*, 1994, p. 7, écrit que l'occupation du couvent s'est faite en 1833 et que l'édifice a été officiellement donné à l'Académie en 1834, don qui incluait aussi la bibliothèque, l'une des trois plus importantes au pays (*Academia das Ciências de Lisboa*, 1999, p. 15) ; elle est constituée de plusieurs œuvres rares parmi lesquelles on trouve la première édition des *Lusíadas* de Luís de Camões (1524-1580) et le célèbre Missel d'Estêvão Gonçalves (?-1627). L'ancienne bibliothèque du couvent fut dès lors converti en Salon noble de l'Académie et en constitue la pièce la plus précieuse. On y célèbre d'importantes cérémonies et on y assiste à des récitals et à des concerts de musique ancienne.

Religiosos da Terceira Ordem no C.º de Jesus. L'auteur ajoute néanmoins qu'une note dans la marge du catalogue précise que cette «Relation» n'existe plus.⁷³⁰

Conçu dans des tons pastels clairs et lumineux, le programme du plafond⁷³¹ est constitué d'une grande peinture centrale accompagnée de deux groupes de figures en ses extrémités. Puis, sur les côtés de la voûte, dix autres peintures – quatre sur chaque côté long et deux sur les côtés courts – remplissent les pans de murs rythmés par les fenêtres. Le tableau central, en très bon état de conservation, illustre *La Religion qui préside aux sciences et aux vertus*, allégorie d'excellente composition et aux couleurs riches comme l'a fort bien noté Reynaldo dos Santos (fig.315).⁷³² Un très beau dessin préparatoire, conservé au musée de Lisbonne,⁷³³ illustre d'ailleurs, telle quelle, la composition du panneau central (fig.316).

Au sommet de la composition, la Religion est représentée par une femme voilée assise sur un éléphant qui brandit une flamme de la main gauche, tandis qu'elle tient une croix et un livre (la Bible) dans sa main droite. Cette figure suit fidèlement la description de Ripa : «Otra mujer cuyo rostro está cubierto por largo y sutil velo, que aparece sosteniendo un Libro y una Cruz con la derecha, y una llama de fuego con la izquierda, poniéndose tras ella otra figura que representa un Elefante».⁷³⁴ Un peu en retrait, à droite, la Pauvreté est reconnaissable à sa main gauche ailée et à la pierre qu'elle porte de la main droite, image qui correspond en tout point à celle de l'*Iconologia*. Juste au-dessous, l'Obéissance est illustrée par une femme qui baisse modestement les yeux ; humblement agenouillée, elle porte un joug sur ses épaules et tient un crucifix dans sa main droite. Selon Ripa, l'inscription *Suave* devrait se lire sur le joug,⁷³⁵ détail qu'Alexandrino a omis. Puis, vers la gauche, nous reconnaissons la Chasteté. Vêtue d'une robe blanche, elle tient de sa main gauche un crible d'où tombent des gouttelettes d'eau. De la droite, elle brandit un fouet comme si elle s'apprêtait à frapper. À ses côtés,

⁷³⁰ Ferreira de Andrade, *op.cit.*, 1946, p. 93, note 39. Nos recherches se sont également avérées infructueuses.

⁷³¹ Nous remercions le secrétaire général, le Dr. Armando Pombeiro qui nous a autorisé à photographier le plafond de la Bibliothèque.

⁷³² Reynaldo dos Santos, «A Pintura dos tectos no século XVIII em Portugal», *Belas-Artes*, 2^a série, n°18, 1962, p. 21.

⁷³³ M.N.A.A., inv. n°24.

⁷³⁴ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613), 2002, p. 260.

⁷³⁵ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613), 2002, p. 136.

Cupidon, arc en main, a les yeux bandés. Bien que l'artiste ait suivi, *grosso modo*, les instructions de Ripa, il a laissé de côté plusieurs détails : l'arc de Cupidon devrait être brisé et sur la ceinture de la Chasteté on devrait lire : «CASTIGO CORPUS MEUM».⁷³⁶ Ces trois premières vertus, placées tout près de la Religion, représentent les trois conseils évangéliques (la pauvreté, la chasteté et l'obéissance). Ceux-ci correspondent à la façon dont le fidèle doit suivre Jésus afin d'atteindre la perfection, car suivre ces conseils consiste à se rapprocher de la vie que Jésus a lui-même menée sur terre ; pauvre, chaste et obéissant. Dans le cadre de la vie religieuse, ces trois vertus correspondent aux vœux religieux que doivent proférer les novices.

Au centre de la composition, deux groupes se partagent l'espace. À gauche, une jolie femme couronnée, vêtue de rose et d'ocre, tient une balance dans sa main droite. Cette allégorie de la Justice consiste en une synthèse des différentes justices décrites par Ripa.⁷³⁷ Alexandrino n'a conservé que le principal attribut, la balance, qui permet l'identification sûre de cette vertu. Le rôle de la Justice est ici particulier. En effet, contrairement à toutes les autres figures de la composition, elle se tient debout, elle regarde, d'un regard doux, le spectateur et, d'un geste de la main, elle désigne ses compagnes. Assise auprès d'elle, la Force tourne curieusement le dos au spectateur. Vêtue de son armure et d'une cape rouge, elle tient une colonne de la main droite. À ses côtés, un angelot s'appuie sur un lion. Il existe, dans l'*Iconologia*, plusieurs types de Force ; Ripa la décrit d'abord comme une

Mujer armada y vestida de color leonado, lo que simboliza la fortaleza por su semejanza con el León. Se apoya esta mujer en una columna, porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros. A los pies de la figura que decimos se ha de ver un León en posición yacente, por ser utilizado este animal por los egipcios con el significado que se describe en esta imagen, como se ve en los escritos de abundantes autores.⁷³⁸

Plus loin, Ripa évoque la Force d'âme et de corps qu'il décrit comme une «Mujer armada de coraza, lanza, espada y yelmo. Llevará un escudo con el brazo izquierdo, pintándose sobre él una cabeza de León, y sobre éste una maza. La maza representa la

⁷³⁶ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613), 2002, p. 181.

⁷³⁷ Ripa, *op.cit.*, T.II (1613) 2002, p. 8-9.

⁷³⁸ Ripa, *op.cit.*, T.I (1613) 2002, p. 437.

Fortaleza de cuerpo y la cabeza de León la generosidad de ánimo».⁷³⁹ Alexandrino a, semble-t-il, pigé des éléments dans les deux descriptions ; il a conservé le lion et la colonne de la première, auxquels il a ajouté la cuirasse et le morion de la seconde. Traditionnellement, la colonne était associée à la Constance ; jointe à la Force, elle conserve néanmoins la même valeur symbolique, soit celle de la force morale, intellectuelle plutôt que physique. Virginie Bar précise que «dans la tradition chrétienne, la colonne incarnait la Force spirituelle, et c'est à ce titre, semble-t-il, qu'elle est devenue l'un des attributs de la représentation allégorique de la Force».⁷⁴⁰

Dans le groupe de droite, composé de quatre vertus, la Foi Catholique se distingue des autres. Plus élevée que ses compagnes, elle est aussi dans une pose plus dynamique. Alexandrino l'a représentée telle que Ripa la décrit :

Mujer vestida de blanco, que lleva un yelmo que la cabeza le cubre. Sostendrá con la diestra un corazón, y una vela encendida, y en la siniestra las tablas de la Vieja Ley, junto a un libro abierto. Siendo esta virtud una de las llamadas Teologales, lleva en la cabeza el Yelmo, simbolizándose así que para poseer la verdadera Fe es preciso mantener protegido el ingenio contra las armas enemigas, que no son otras que los razonamientos naturales de los Filósofos y las sofisticas alegaciones de los Heréticos y los malos Cristianos, manteniendo nuestra mente firme y segura en los divinos mandamientos y doctrinas Evangélicas.⁷⁴¹

Plus loin, l'auteur précise que le cœur surmonté d'une chandelle allumée symbolise l'illumination de l'esprit que naît de la Foi, «disipando las tinieblas de la infidelidad y la ignorancia».⁷⁴² Le choix de représenter la Foi catholique ainsi, plutôt que sous la forme d'une figure portant la main à sa poitrine et tenant de l'autre un calice,⁷⁴³ nous semble tout à fait pertinent et significatif dans le cadre d'un décor religieux conçu à l'époque où les grands débats opposant la Foi à la Raison avaient atteint le Portugal.

La Foi catholique est entourée de l'Espérance, de la Charité et de la Prudence. La première est identifiée par sa robe verte et, surtout, par l'ancre à laquelle elle s'accroche. Le vert, explique Ripa, est la couleur des herbes «que nos dan Esperanza de una buena

⁷³⁹ Ripa, *op.cit.*, T.I (1613) 2002, p. 440.

⁷⁴⁰ Bar, *op.cit.*, 2003, p. 47.

⁷⁴¹ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 404.

⁷⁴² Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 405.

⁷⁴³ C'est ainsi que Ripa la décrit en premier lieu. Cf. Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 402.

cosecha andando el tiempo, cuando es la sazón».⁷⁴⁴ Quant à l'ancre, elle est l'instrument «que siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna».⁷⁴⁵ En fait, encore une fois, Alexandrino s'est servi d'éléments tirés de deux descriptions de cette allégorie. Puis, la Charité suit le modèle le plus courant : une femme vêtue de rouge tient deux enfants auprès d'elle dont l'un à qui elle donne le sein. Enfin, la troisième figure que l'on ne voit que partiellement, illustre la Prudence. Alexandrino n'a retenu que le principal attribut de cette vertu, soit le miroir dans lequel elle se regarde, ce qui signifie «la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos».⁷⁴⁶ Ainsi, les six figures féminines qui occupent l'espace central de la composition représentent les vertus théologiques et trois vertus cardinales ; pour une raison que nous ne connaissons pas, la Tempérance est absente du tableau.

Au dernier registre de l'allégorie, trois sciences sont illustrées. La première, à gauche, représente la Mathématique ; une jeune femme à la tête ailée tient un compas dans sa main droite avec lequel elle prend des mesures sur une sphère qu'elle retient sur son genou. À côté d'elle, un angelot tourne un regard espiègle vers le spectateur tout en tenant une tablette sur laquelle sont dessinées des figures géométriques. Cette description correspond presque mot pour mot aux indications de Ripa :

Mujer de mediana edad vestida con un blanco y transparente velo, que ha de llevar alas en la cabeza, y el cabello recogido en unas trenzas que por las espaldas le bajan. Sujetará un compás con la derecha dando muestras de estar tomando medidas sobre una tabla en la que aparecen diversos números y figuras, sosteniéndola un muchachito al que ha de estar hablando y enseñando la mujer que decimos. Con la otra mano sostendrá una gran esfera, símbolo de la Tierra, viéndose sobre ella el trazado (p. 44) de las horas y círculos celestes. En el borde del vestido se ha de poner una banda hábilmente bordada con multitud de figuras geométricas, apoyando sus pies desnudos encima de una basa.⁷⁴⁷

Alexandrino a néanmoins simplifié l'allégorie, ne conservant que les principaux attributs de la Mathématique. Pour des raisons qui semblent évidentes – le nu étant incompatible

⁷⁴⁴ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 353.

⁷⁴⁵ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 354.

⁷⁴⁶ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 233.

⁷⁴⁷ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 44-45.

avec l'ambiance d'un couvent – l'artiste a remplacé la robe transparente de la Mathématique par un vêtement bleu ciel qui couvre entièrement son corps. Debout, derrière elle, la Philosophie est illustrée avec le sceptre qu'elle brandit de la main gauche et les trois livres qu'elle tient de la main droite. Ces objets n'apparaissent toutefois pas dans Ripa ; ils sont tirés, en fait, de Boèce (470-525) cité dans l'*Iconologia*.⁷⁴⁸ Dans le tableau, la Philosophie tient un rôle d'une grande importance. En effet, elle pointe avec son sceptre en direction des vertus qui se trouvent un registre plus haut et, par le fait même, elle conduit le regard vers la Religion. Son geste est comme celui d'une reconnaissance de la supériorité de la Religion. La dernière science qui complète le groupe est la Théologie qu'Alexandrino a peinte suivant Ripa :

Mujer que tiene dos rostros, uno de los cuales, el más joven, ha de mirar hacia el Cielo, mientras el otro, más viejo, mirará hacia la Tierra. Además, ha de ir sentada sobre una bola de color turquesa que está repleta de estrellas, llevándose la diestra al pecho y extendiendo la siniestra en dirección a la Tierra, al tiempo que sujeta el borde de su túnica, junto al cual se ha de pintar una rueda, adecuado jeroglífico de la Ciencia Teológica, según resulta de las *Sagradas Escrituras* ; pues así como la rueda no toca con la Tierra sino con una ínfima parte de su circunferencia en tanto que se mueve, así también el verdadero Teólogo debe servirse de los saberes de su Ciencia solo en tanto le ayuden a seguir avanzando, y no para aquietarse en su interior sin atender a otra cosa.⁷⁴⁹

Aux extrémités du grand tableau central, rappelons-le, deux groupes de figures se distinguent. Au sommet de la peinture, Minerve, toute en armure, est assise sur un feston de nuages en compagnie de plusieurs angelots (fig.317). L'un d'eux, à droite, tient son bouclier orné d'une tête de méduse, le gorgonéion. Plus bas, deux autres bambins semblent s'entretenir sur un livre ouvert. Puis, sous les pieds de la déesse, sont posés sur les nuages des livres, une feuille, une couronne de laurier ainsi qu'une plume. Minerve, déesse de la sagesse, mais aussi des arts et des sciences est ici représentée avec des attributs qui renvoient à la poésie et certainement, de façon plus générale, aux arts dont elle est la protectrice.

⁷⁴⁸ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 418.

⁷⁴⁹ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 357.

À l'autre extrémité de l'allégorie centrale, le pendant du groupe précédent montre Apollon qui trône sur les nuages avec, pour seuls attributs, la couronne de laurier et la lyre ; sa présence ici évoque donc précisément son rôle de dieu de la musique et de la poésie (fig.318). À ses côtés, un Mercure à la fois maigre et musculeux se tient en plein vol. Son regard, tout comme son caducée d'ailleurs, conduit le regard du spectateur vers le dieu soleil. Aux pieds de celui-ci, trois enfants sont occupés avec divers objets reliés aux arts. Celui du centre, le seul visiblement doté d'ailes, nous regarde en tenant un livre ouvert sur ses genoux et en pointant vers Apollon. Derrière lui, un enfant est absorbé dans la contemplation d'un globe terrestre. Quant au *putto* de droite, il tient une partition musicale dans une main et une esquisse, sur laquelle se distingue un portrait d'homme, dans l'autre. Une palette de couleurs, un livre, une trompette et une couronne de laurier sont posés à ses côtés. Tous ces objets renvoient, en fait, aux différents arts qui sont représentés, nous le verrons, sur les parois latérales de la voûte.

Plus petits que ceux dont nous venons de parler, les dix groupes d'angelots – huit sont composés de trois enfants et deux n'en possèdent que deux – qui occupent les parois latérales de la voûte représentent plusieurs arts. Sous le groupe de Minerve, deux d'entre eux symbolisent la *Poésie lyrique* par la lyre qu'ils possèdent comme seul attribut (fig.319). Puis, en poursuivant de gauche à droite, un trio d'enfants ailés représente l'*Éloquence* ; le caducée, bien en évidence, est l'attribut de Mercure, dieu de l'éloquence (fig.320). Le groupe suivant est un peu plus élaboré. L'*Astronomie* est ici représentée par un gamin assis sur un globe terrestre et regardant à travers une longue-vue (fig.321). Il est intéressant de remarquer que l'enfant de gauche tient un livre en main, affirmation, sans doute, que l'astronomie n'est pas qu'une science d'observation, mais qu'elle est aussi fondée sur la théorie. Ensuite, c'est la *Peinture* qui est représentée : l'angelot du centre brandit un pinceau et tient une tablette sur laquelle on devine une figure debout, conçue à la manière des études d'académie (fig.322). À droite, l'enfant est montré en pleine action, concentré sur sa peinture. Quant à celui de gauche, il tient un instrument non identifié. Au bas du groupe, une esquisse à la sanguine se déroule dévoilant le buste de profil d'un homme. Ce détail est important, car il renvoie, bien entendu, à l'importance fondamentale du dessin comme art à la base de tous les autres, idée longuement soutenue par les théoriciens et cause du plus célèbre débat du

XVII^e siècle. L'importance du dessin est d'ailleurs réitérée dans la composition suivante. En effet, dans la *Sculpture*, un angelot couché sur les nuages a esquissé, à la sanguine, un buste de femme sur une feuille (fig.323). Il regarde vers ses compagnons qui sont occupés à sculpter un joli buste, féminin lui aussi, tandis qu'au bas de la scène on aperçoit une tête d'homme sculptée à la manière des masques mortuaires. Sous le groupe d'Apollon, Alexandrino a peint deux angelots symbolisant l'*Architecture* (fig.324). L'un d'eux tient une équerre et un compas, tandis que l'autre lui montre une feuille sur laquelle est dessinée une porte (ou un arc commémoratif). Du côté droit de la salle, la première peinture illustre, semble-t-il, la *Mécanique* (fig.325). Notre hésitation tient au fait que les trois enfants n'ont pour tout attribut qu'une horloge, objet qui se retrouve généralement dans les représentations de cette science. Dans le groupe suivant, passablement repeint, un angelot debout brandit une trompette en même temps qu'il pose une couronne de laurier sur la tête du bambin de droite qui, lui, tient un livre et une plume. À gauche, en outre enfant ailé au regard rêveur tient un livre en détournant la tête (fig.326). Les attributs représentés se rapportent tous à la *Poésie*, mais, plus précisément croyons-nous, à la *Poésie héroïque* généralement symbolisée par la trompette.⁷⁵⁰ Plus dynamique que les autres, le groupe suivant illustre la *Musique* (fig.327). L'angelot du centre tient une partition de la main droite et lève sa gauche comme s'il était en train de diriger ses collègues. Sa bouche entrouverte laisse présumer qu'il chante. Il est accompagné d'un petit flûtiste et d'un violoniste qui le regarde attentivement. Enfin, le dernier groupe est d'identification plus ardue. Les trois angelots ont, pour seuls attributs, des livres (fig.328). Deux d'entre eux pointent du doigt en direction de la *Poésie héroïque*. Nous croyons qu'ils symbolisent le *Génie des Lettres*, car celui-ci est généralement représenté par un enfant ailé qui tient des livres.⁷⁵¹

Comme nous l'avons signalé plus haut, nous ne savons pas qui est à l'origine de la commande ni qui est le responsable de l'élaboration du programme décoratif du plafond. Bien entendu, puisque Frei Manuel do Cenáculo est l'instigateur de la construction de la bibliothèque, il serait tout à fait logique de penser qu'il fut également

⁷⁵⁰ Bar et Brême, *op.cit.*, 1999, p. 78.

⁷⁵¹ Bar et Brême, *op.cit.*, 1999, p. 234.

le penseur du décor peint. Mais, rappelons-le, son ministère prit fin en 1770, année où il devint évêque de Beja, ce qui nous semble un peu tôt pour l'exécution de la peinture. Aussi, nous avons des raisons de croire que c'est plutôt Frei José Mayne qui est à l'origine de la conception du décor. D'une part, il était, comme Cenáculo, un collectionneur extrêmement cultivé ; il avait fondé, au couvent même, un Cabinet d'Histoire naturelle ainsi qu'une Galerie de peintures et de dessins, parmi lesquels se trouvaient non seulement des œuvres de peintres étrangers, comme Jean Pillement (1728-1808) et Pompeo Batoni (1708-1787), mais aussi des toiles et des dessins d'artistes portugais.⁷⁵² D'autre part, Frère Mayne quitta le couvent dix ans avant son décès, soit en 1782. À cette date, comme nous l'avons vu, Alexandrino jouissait déjà d'une grande popularité qui l'avait amené à peindre pour les plus hautes instances de Lisbonne. À cela, il faut ajouter un intéressant document divulgué par João Carlos Brigola dans son excellente étude sur le collectionnisme au Portugal au XVIII^e siècle,⁷⁵³ document qui révèle, en partie, la pensée du Frère Mayne au sujet de l'association du religieux et du scientifique, question qui fut l'un des chevaux de bataille de la pensée des Lumières. Comme l'explique Brigola, le document, intitulé *Requerimento a S. M. concernente á doação do Gabinete de História Natural, Pintura e Artefactos, assim como de bens para instituir uma escola pública e, desenvolver a Livraria do Convento de N. S. de Jesus de Lisboa* (1792), témoigne de la préoccupation de Mayne, certainement impressionné par le mouvement révolutionnaire en France, au sujet de la puissance des idées «athéistes et polythéistes» qui, selon lui, devaient être combattues. José Mayne était d'avis qu'il fallait prouver l'existence de Dieu, sa Sagesse, sa Providence, sa bonté «e mais Atributos» par l'établissement d'une école publique offrant une «Cadeira de História Natural Theologica, em que se ensina a Sciencia da História Natural».⁷⁵⁴ Ainsi, par l'endoctrinement religieux et les méthodes pédagogiques basées sur l'observation et sur l'expérimentation, les professeurs devaient mettre en évidence la conciliation entre foi et connaissance scientifique de la Nature.⁷⁵⁵ Or, cette idée semble

⁷⁵² L'actuelle Académie des Sciences, héritière de toutes ces richesses, possède ainsi une énorme et précieuse collection de dessins de Vieira Lusitano. Voir, Ferreira de Andrade, *op.cit.*, 1946, p. 94-95.

⁷⁵³ Brigola, *op.cit.*, 2003.

⁷⁵⁴ Archives de la BACL, ms. 791, Série Azul. Cité par Brigola, *op.cit.*, 2003, p. 421.

⁷⁵⁵ Brigola, *op.cit.*, 2003, p. 421.

tout à fait cohérente avec le programme décoratif du plafond peint par Alexandrino. Certes, le document fait état de l'«Histoire naturelle» et d'une connaissance scientifique de la «Nature», mais sans doute le Frère Mayne en pensait-il de même pour toutes les sciences. Il n'est donc peut-être pas insensé de voir, dans le programme décoratif du plafond, une allégorie représentative de sa pensée.

3.2. La Basilique et le Couvent du *Sagrado Coração de Jesus*

Construits dans le dernier quart du XVIII^e siècle, la Basilique et le Couvent du *Sagrado Coração de Jesus* sont les seuls monuments, nés d'une initiative royale, qui n'appartiennent pas à la vaste campagne de reconstruction de la capitale, dévastée par le séisme de 1755. Communément désignés comme basilique et couvent *da Estrela*, du nom de leur emplacement au *Casal da Estrela*,⁷⁵⁶ leur construction est le fruit d'un vœu fait par la reine le jour de son mariage, en 1760, selon lequel elle s'engageait à fonder un couvent et une église pour les carmélites déchaussées si elle donnait naissance à un garçon.⁷⁵⁷ Or, un an plus tard, le 21 août 1761, naquit José (†1788) le prince héritier.

Officiellement consacrés au Sacré Cœur de Jésus, la Basilique et le Couvent sont les emblèmes du règne de Maria I^{ère} et les premiers monuments au monde dédiés à ce culte. Celui-ci n'était pas récent ; il avait gagné en popularité au cours du XVII^e siècle, mais avec l'approbation de la fête du Sacré Cœur par le pape Clément XIII, le 6 février 1765, il fut largement diffusé et l'engouement qu'il suscita atteignit des sommets. Les polémiques ne furent néanmoins pas apaisées, particulièrement avec les jansénistes qui le qualifiaient d'acte d'idolâtrie. En effet, le culte du Sacré Cœur de Jésus eut mal à s'imposer dans l'Europe catholique ; en France, par exemple, «[il] eut du mal à s'imposer et, à plus forte raison, à faire l'objet de représentations. Célébré pour la première fois à Saint-Sulpice en 1748 en présence du nonce, il fut officiellement établi par l'Assemblée générale du clergé de 1765 sur l'insistance de la reine Marie Leczinska

⁷⁵⁶ Le terrain ainsi désigné appartenait à Pedro III, oncle et mari de Maria I^{ère}.

⁷⁵⁷ Plusieurs ont vu dans ce vœu un prétexte pour l'édification d'un monument grandiose à l'image de celui de Mafra construit sous le roi João V, dans la première moitié du XVIII^e siècle, également réalisé suite à un vœu exaucé. Nous croyons, comme nous le verrons, que d'autres facteurs ont également motivé l'entreprise de la reine.

(...), mais un arrêt du Parlement de Paris le 11 juin 1776 interdit d'en célébrer la fête ; (...)).⁷⁵⁸ Ainsi, au plus vif des discordes, Maria I^{ère} demanda au pape Pie VI, en 1777, l'indult⁷⁵⁹ pour célébrer le Sacré Cœur au Portugal qui lui fut accordé.

Les premiers plans des édifices ont été dessinés en 1778 par Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785), mais, dès l'année suivante, ceux de la façade furent repris et altérés par Reynaldo Manuel dos Santos (1731-1791). Suite à l'approbation de la reine, les travaux ont été inaugurés, en 1779 et, en 1781, le couvent, déjà achevé,⁷⁶⁰ accueillait les quinze premières carmélites. Il possédait également, à l'étage noble, des appartements luxueux, surnommés *Casa da Rainha*, destinés à recevoir la souveraine pour de brefs séjours. Cette aile noble a d'ailleurs impliqué la désobéissance à certains aspects de la Règle carmélite ; la magnificence et la grandeur du couvent étaient contraires au vœu de pauvreté des religieuses. De plus, les cellules des nonnes étaient dotées de fenêtres vers l'extérieur, ce qui allait également à l'encontre des recommandations de la Règle.⁷⁶¹ La Basilique, quant à elle, fut consacrée en 1789, ce qui représente un temps record si l'on considère qu'en moyenne, les temples de Lisbonne ont mis un quart de siècle à être reconstruits.

Plusieurs artistes ont participé à la décoration des deux édifices dont, entre autres, Pompeo Batoni (1708-1787) qui a peint les toiles de la nef de la basilique ainsi que celle du maître-autel. Pedro Alexandrino fut néanmoins l'artiste le plus sollicité pour le décor tant de la basilique que du couvent. Nous avons déjà évoqué, dans notre chapitre III, l'importance et le prestige de cette commande, sans doute la plus importante de toute la carrière d'Alexandrino. Nous avons également signalé une bonne partie des œuvres qu'il y a laissées et que l'on peut encore admirer. Nous considérerons maintenant, les programmes décoratifs qu'il a conçus pour la basilique et pour le couvent.

⁷⁵⁸ Monique de Savignac, *Peintures d'églises à Paris au XVIII^e siècle*, 2002, p. 38.

⁷⁵⁹ Privilège accordé par le pape en dérogation du droit commun.

⁷⁶⁰ Ayres de Carvalho, *A Basílica da Estrela no segundo centenário da sua fundação*, 1979, p. 17.

⁷⁶¹ Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, *Inventário do Património Arquitectónico*, «Basílica e Convento da Estrela», texte de Paula Noé 1990 / Teresa Vale e Carlos Gomes 1995 / Isabel Mendonça, Joana Fonseca, Paula Correia, Paula Figueiredo e Rosário Gordalina 2001 et révisé en 2001 par Júlio Grilo. Sur <http://www.monumentos.pt>

Selon Nuno Saldanha, le programme décoratif de la basilique aurait été défini vers 1779. Confié à Batoni, il aurait cependant été défini par Maria I^{ère} et par le Frère Inácio de São Caetano (1719-1788).⁷⁶² En réalité, Saldanha fait référence aux tableaux de la nef et du maître-autel, puisque les autres toiles, soit celles du transept et celles des parois latérales de la chapelle majeure ont été peintes par Alexandrino, mais aussi par Eleutério Manuel de Barros (†1812). Le Frère Inácio, carmélite déchaussé, occupait d'importantes fonctions au sein de la cour et du milieu religieux. Nommé archevêque de Thessalonique, il était le Prieur des religieuses du Couvent ainsi que le confesseur de la reine. D'ailleurs, celle-ci, particulièrement dévote, se fiait entièrement à lui. Frère Inácio était une personnalité importante dans le contexte de la seconde moitié du XVIII^e siècle à Lisbonne. Anti Jésuite, et progressiste, il était en faveur de Pombal dont il adoptait les idées progressistes. Aussi, lorsque le ministre despote fut banni de la cours, en 1777, Frère Inácio fut également menacé ; ce n'est que sa proximité de la reine qui le sauva. La dévotion au Sacré Cœur de Jésus lui était particulièrement chère. Aussi, il fut sans doute chargé de concevoir l'essentiel des thèmes qui faisaient principalement allusion à la générosité de la reine, au Sacré Cœur de Jésus et à sainte Thérèse. Dans le cas précis d'Alexandrino, Ayres de Carvalho croit que le peintre, suivant les directives du Frère Inácio, aurait commencé à esquisser des compositions pour la Basilique avant même que celle-ci ne soit commencée :

enquanto a igreja não se construía o nosso já conhecido Pintor Pedro Alexandrino, com as directrizes teológicas e litúrgicas do Arcebispo de Tossalónica fazia os seus ensaios pictóricos para a interpretação dos temas que talvez viesse a pintar na grandiosa Basílica da Estrela (...).⁷⁶³

Nous n'avons cependant trouvé, jusqu'à maintenant, aucune preuve pouvant étayer cette hypothèse.

⁷⁶² Nuno Saldanha, «Estrela (Basílica da)», *Dicionário da História de Lisboa*, 1994, p. 366. Ayres de Carvalho, pour sa part, affirme qu'Alexandrino aurait ébauché des esquisses, sous les directives de Frère Inácio, lesquelles auraient été envoyées à Batoni. Cela nous semble tout à fait improbable, d'autant plus qu'il a clairement été établi que Batoni a soumis ses propres *modelli* à la reine pour toutes les compositions qui lui ont été commandées. À ce sujet, voir Anthony M. Clark, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Text*. 1985, p. 359, n°444, p. 359-360, n°445, p. 360, n°449, p. 362, n°455, p. 365, n°461 et n°462.

⁷⁶³ Carvalho, *op.cit.*, 1979, p. 18.

3.2.1. La chapelle *Nossa Senhora do Carmo*

La chapelle de *Nossa Senhora do Carmo*, actuellement employée comme chapelle funéraire, consiste en une petite dépendance de la basilique à laquelle on accède par la chapelle de *Nosso Senhor dos Passos*, dont l'entrée se trouve dans le bras droit du transept. Son décor, empreint de motifs ornementaux rococo, est constitué de six toiles illustrant des épisodes de la vie de sainte Thérèse⁷⁶⁴ qui ont beaucoup souffert des vicissitudes du temps ; par endroits la peinture s'effrite, ailleurs c'est la toile qui est carrément déchirée. Ces œuvres sont fortement inspirées de la série gravée par Adriaen Collaert (1560-1618) et Cornelis Galle (1576-1650), publiée à Anvers en 1613, dans la *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu*,⁷⁶⁵ et largement répandue dans toute l'Europe catholique.⁷⁶⁶ Au plafond, trois médaillons complètent le programme décoratif, l'une des rares série hagiographique sortie de l'atelier d'Alexandrino et encore *in situ*. Précisons d'emblée que la qualité inégale des œuvres nous a permis de déterminer que l'artiste n'a pas travaillé seul ; au fil de notre étude, nous spécifierons la part de travail qui lui est due et celle qui revient à ses disciples.

La première toile, à gauche, illustre le *Mariage mystique de sainte Thérèse* dans une composition très simple qui en facilite la compréhension et qui reprend l'épisode, survenu le 16 novembre 1572, tel que Thérèse l'a elle-même raconté :

Alors, il [Le Christ] m'apparut en vision imaginaire, comme d'autres fois, au plus profond de moi-même, il me donna sa main droite, et me dit : «Regarde ce clou, c'est le signe que tu seras mon épouse à partir d'aujourd'hui. Tu ne l'avais pas mérité jusqu'ici ; à l'avenir, tu ne répondras pas de mon honneur en tant que ton Créateur, ton Roi, ton Dieu, mais comme ma véritable épouse. Mon honneur est le tien, et le tien est le mien.⁷⁶⁷

⁷⁶⁴ Deux autres toiles, exécutées par Alexandrino ont été ajoutées sur le mur de gauche, mais elles n'appartiennent pas au décor original. Nous ne savons pas à quel lieu elles étaient destinées auparavant.

⁷⁶⁵ Il existe d'ailleurs, un exemplaire à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne : *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum...*, édition d'Adriaen Collaert et de Cornelis Galle, Anvers, 1630 (réédition de Joan Galle (c.1600-1676).

⁷⁶⁶ Un bon exemple nous est donné pour la France dans *L'Art du XVII^e siècle dans les carmels de France*, 1982.

⁷⁶⁷ Thérèse d'Avila, *Les faveurs de Dieu*, 1572, dans *Œuvres Complètes*, 1964, p. 555.

D'emblée, nous ne pouvons nous empêcher de penser au *Mariage mystique* de sainte Catherine ; elle aussi avait dû «mériter» son futur Époux, ce qu'elle fit par le baptême ; plutôt qu'un clou, c'est un anneau qu'elle reçut. Dans le tableau de Lisbonne, Jésus apparaît en Christ ressuscité et marqué de ses plaies. Il prend la main gauche de la sainte qu'il s'apprête à transpercer d'un grand clou (fig.329). Tout autour, une nuée d'où émergent plusieurs angelots envahit l'espace à peine défini, à droite, par deux colonnes et un pan de drap vert. La composition, quoique simple, est plus dynamique que celle de la gravure du *Vita B. Virginis*, dont elle diffère passablement. Il semble qu'Alexandrino se soit réservé l'exécution des personnages principaux et des deux angelots, à gauche, laissant à ses disciples le soin de compléter le reste.

En revanche, le tableau suivant, illustrant *Sainte Thérèse entre saint Pierre et saint Paul* (fig.330) est beaucoup plus près de la gravure de Collaert (fig.331). En effet, sainte Thérèse, pratiquement dans la même position, porte humblement les mains à sa poitrine tout en inclinant modestement sa tête. De chaque côté d'elle, saint Pierre et saint Paul se tournent vers elle, la bénissant. Seul saint Paul, à droite, ne suit pas le modèle gravé ; ses habits sont différents et il tient son épée et son livre d'une seule main. Comme dans la toile précédente, l'espace n'est pas vraiment défini : le fond disparaît sous une nuée où apparaissent quelques chérubins, tandis que le sol est composé du même carrelage vert et rose. Cet épisode a également trait à une vision de sainte Thérèse où les deux apôtres lui sont apparus en signe d'approbation et d'encouragement pour sa persévérance.⁷⁶⁸

Le dernier tableau du côté gauche représente une *Apparition du Christ à sainte Thérèse*, parfois aussi désignée comme *Conversion de sainte Thérèse* (fig.332). Cette vision correspond à l'un des premiers «grands frémissements de l'amour divin»,⁷⁶⁹ survenu alors qu'elle était en méditation devant une statue de *l'Ecce Homo* au couvent de l'Incarnation de Ávila, vers la fin de l'année 1554 ou le début de 1555 :

Il arriva qu'un jour, en entrant dans l'oratoire, je vis une statue rangée là (...). Elle représentait un Christ tout couvert de plaies, et elle inspirait tant de dévotion que sa vue me troubla toute, car elle représentait bien ce qu'Il a souffert pour nous. J'éprouvai un tel regret d'avoir montré si peu de reconnaissance pour ses plaies que je

⁷⁶⁸ Cécile Émond, *L'Iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, T.I, 1961, p. 163.

⁷⁶⁹ Émond, *op.cit.*, T.I, 1961, p. 159.

crus que mon cœur se brisait et je me jetai devant lui en versant des torrents de larmes, le suppliant de me fortifier une fois pour toutes afin de ne plus l'offenser.⁷⁷⁰

Sainte Thérèse est agenouillée devant un autel, dans une pose très proche de celle des visions et des extases, qui symbolise son ravissement. Tout au fond de la composition, une religieuse est témoin du miracle depuis un balcon. Comme l'explique bien Cécile Émond, cet épisode est d'une grande importance puisqu'il symbolise «un moment crucial dans l'ascension spirituelle de la réformatrice. A partir de là, le Christ commença de se manifester à elle. Elle entendit sa voix, elle sentit sa présence et elle vit le Seigneur lui montrer ses plaies sacrées».⁷⁷¹

La première toile du côté droit représente *Thérèse guidée par les anges* (fig.333) «alors qu'au cours d'un voyage entrepris pour fonder une nouvelle maison elle s'était égarée».⁷⁷² En fait, cette scène, inspirée du *Livre des Fondations*, ne correspond pas à un épisode en particulier, mais fait allusion aux divers voyages qu'elle a réalisés pour fonder ses couvents. Le seul moment où sainte Thérèse mentionne s'être perdue en cours de route c'est lorsqu'elle relate le voyage à Duruelo, en 1568,⁷⁷³ mais elle ne mentionne pas la présence des anges. Le disciple d'Alexandrino a représenté Thérèse en compagnie d'une autre carmélite et a disposé les figures au sein d'un paysage sauvage, où seuls les anges tranchent par les couleurs vives de leurs habits. Il semblerait donc que les artistes aient adopté cette représentation pour symboliser les mille péripéties encourues par Thérèse, ses compagnes et ses compagnons dans leurs missions fondatrices.

Le tableau suivant met en scène la *Fondation de la première maison des carmes déchaussés à Duruelo* (fig.334) qui eut lieu le 28 novembre 1568. Conformément au récit⁷⁷⁴ et à la gravure de la *Vita B. Virginis* (fig.335), on aperçoit sainte Thérèse en compagnie de saint Jean de la Croix et le Frère Antoine de Jésus qui ont tous deux participé à cette entreprise. Pour des raisons évidentes d'espace, le peintre a omis les détails naturels et architecturaux de la gravure, mais il a conservé les personnages, même

⁷⁷⁰ Thérèse d'Avila, *Autobiographie*, chapitre IX, 1, dans *Œuvres Complètes*, 1964, p. 60.

⁷⁷¹ Émond, *op.cit.*, T.I, 1961, p. 160.

⁷⁷² Émond, *op.cit.*, T.I, 1961, p. 165.

⁷⁷³ Thérèse d'Avila, *Le Livre des Fondations*, chapitre XIII, dans *Œuvres Complètes*, 1964, p. 672.

⁷⁷⁴ Thérèse d'Avila, *Le Livre des Fondations*, chapitre XIII, dans *Œuvres Complètes*, 1964, p. 672-674.

ceux du fond, tels que nous les voyons dans l'estampe. Curieusement, et contrairement aux tableaux vus précédemment, celui-ci montre la scène inversée, comme si le modèle fourni par Collaert et Galle n'avait pas été la source première de la composition.

Enfin, la dernière toile de la série illustre l'une des visions les plus fréquemment représentées dans l'iconographie carmélitaine : *La Vierge remettant un collier à sainte Thérèse* (fig.336). L'épisode, tiré de l'*Autobiographie* de sainte Thérèse, évoque un moment de doute dans son cheminement spirituel, alors qu'elle considérait les péchés qu'elle n'avait pas confessés :

J'entraï dans un si grand ravissement que je fus à peu près hors de moi. (...) Ainsi ravie, il me sembla qu'on me revêtait d'un vêtement d'une très lumineuse blancheur. Je ne vis pas tout d'abord qui m'en revêtait, mais je vis ensuite Notre-Dame, à ma droite, et mon père saint Joseph, à ma gauche, me couvrir de ce vêtement. On me fit comprendre que j'étais dès lors lavée de mes péchés (...). Notre-Dame me dit que je lui causais une grande joie en servant le glorieux saint Joseph ; je pouvais croire que mon projet de monastère se réaliserait, et que le Seigneur serait très bien servi dans ce couvent ainsi qu'eux deux (...). [Notre-Dame] avait, me semblait-il, passé à mon cou un très beau collier d'or auquel pendait une croix d'une grande valeur.⁷⁷⁵

Le tableau de la chapelle de Nossa Senhora do Carmo montre précisément le moment où la Vierge offre le collier d'or à sainte Thérèse. Alexandrino s'est toutefois éloigné de la gravure de Collaert et Galle (fig.337) en modifiant considérablement la pose de chaque personnage et en éliminant l'ouverture, à droite, qui montre la construction d'un couvent. De plus, le vêtement blanc auquel Thérèse fait allusion dans son récit, et que l'on retrouve généralement dans l'iconographie de cette scène est absent du tableau portugais. Ici, saint Joseph, sa verge fleurie en main, assiste passivement à la scène baignée d'une lumière dorée. Cette toile d'Alexandrino a été coupée de la même façon que celle de *l'Apparition du Christ à sainte Thérèse* (fig.332), qui se trouve d'ailleurs juste en face. En fait, ces deux œuvres ont été sectionnées en leur centre suite à des réformes qui ont affecté les dimensions de la chapelle de Nossa Senhora do Carmo. Pour des raisons qui ne sont pas claires, le maître-autel a été déplacé de façon à réduire la profondeur de la salle, obligeant ainsi à couper les tableaux qui se trouvaient à ses côtés.

⁷⁷⁵ Thérèse d'Avila, *Autobiographie*, XXXIII, 14, dans *Œuvres Complètes*, 1964, p 247.

L'ordre dans lequel les tableaux sont aujourd'hui disposés ne correspond pas à l'ordre original, car l'épisode de l'*Apparition du Christ à sainte Thérèse*, daté de 1554-1555 rappelons-le, devrait constituer le point de départ de la série dans la mesure où il symbolise la conversion de la jeune femme. Il devrait donc, forcément, se trouver avant celui du *Mariage mystique*. Quant à celui-ci, il représente le point final, ou le moment de consécration, de l'itinéraire mystique de sainte Thérèse.⁷⁷⁶ Ainsi, les «encouragements» reçus par la sainte, soit ceux des apôtres Pierre et Paul de même que la reconnaissance de la Vierge qui lui offre un collier, correspondraient à des épisodes intermédiaires. S'ensuivent alors ses voyages «guidés par les anges» et la fondation d'une première maison en 1568. C'est d'ailleurs l'ordre dans lequel sont placées les estampes anversoises. La série de la chapelle de Nossa Senhora do Carmo, il faut le souligner, retrace donc les principaux moments de la vie mystique de sainte Thérèse ; ils ne font pas référence à la sainte docteur, mais à la fondatrice et réformatrice monastique.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le programme de la chapelle est complété par les trois médaillons du plafond. Au centre, le plus grand illustre la *Transverbération de sainte Thérèse*, épisode le plus célèbre de l'expérience mystique de la sainte (fig.338), qui symbolise les grâces reçues en avril 1560.⁷⁷⁷ Dans son *Autobiographie*, Thérèse relate ainsi cet événement :

(...) je voyais près de moi, à ma gauche, un ange dans sa forme corporelle (...). Il n'était pas grand, plutôt petit, d'une grande beauté, son visage très enflammé le désignait comme des plus élevés, qui semblent tout embrasés. (...) Je voyais dans ses mains un long dard en or, avec, au bout de la lance, me semblait-il, un peu de feu. Je croyais sentir qu'il l'enfonçait dans mon cœur à plusieurs reprises, il m'atteignait jusqu'aux entrailles, on eût dit qu'il me les arrachait en le retirant, me laissant tout embrasée d'un grand amour de Dieu. La douleur était si vive que j'exhalais ces gémissements dont j'ai parlé, et la suavité de cette immense douleur est si excessive qu'on ne peut désirer qu'elle s'apaise, et que l'âme ne peut se contenter de rien de moins que de Dieu.⁷⁷⁸

Cette description fiévreuse correspond sans doute davantage à l'idée de la Transverbération que nous a légué Bernini. Dans le tableau d'Alexandrino, la sensualité

⁷⁷⁶ Emmanuel Renault, *Sainte Thérèse d'Avila et l'Expérience mystique*, 2007, p. 64.

⁷⁷⁷ Renault, *op.cit.*, 2007, p. 46.

⁷⁷⁸ Thérèse d'Avila, *Autobiographie*, XXIX, 13, dans *Œuvres Complètes*, 1964, p. 207-208.

implicite ne figure pas, ni la douce langueur que Josefa de Óbidos a si bien su représenter (fig.339) ; la sainte, dans une position quelque peu raide et étrange, est frappée de la flèche ardente que tient l'ange, lui aussi drôlement positionné. Ses yeux révoltés ne rappellent en rien l'expression extatique douce et presque jouissive si fréquemment illustrée dans les représentations de la Transverbération. En cela, d'ailleurs, cette peinture d'Alexandrino se rapproche de la gravure de Collaert et de Galle (fig.340) ; bien que l'artiste portugais ait donné une pose différente à ses personnages, ceux-ci sont empreints de cette raideur typique des estampes du début du XVII^e siècle. Nous devons d'ailleurs mentionner une autre toile de l'artiste, que nous avons identifiée à Braga, illustrant une *Transverbération* encore plus statique que celle de Lisbonne (fig.341).⁷⁷⁹ Cette maladresse dans l'exécution des corps et des postures vient corroborer notre hypothèse selon laquelle Alexandrino a probablement peint ce plafond au début des années 1780, soit peu de temps après la conclusion du couvent.

Si la Transverbération a été figurée au plafond c'est certainement, nous l'avons souligné, parce qu'il s'agit de l'épisode le plus connu de la vie de sainte Thérèse et peut-être celui qui est le plus susceptible de laisser une forte impression. Aussi, la place de choix qu'il occupe dans la chapelle de Nossa Senhora do Carmo est une incitation à suivre les pas de Thérèse pour atteindre cette parfaite union avec Dieu. Après avoir accompagné la sainte dans les six épisodes de sa vie, le spectateur comprend, en regardant le plafond, que c'est là l'aboutissement du vrai chemin, c'est là la récompense de ceux (et de celles...) qui prendront sainte Thérèse comme modèle à suivre. Comme l'explique Waterhouse, l'extase

as the result of spiritual obedience and careful direction, was one of the principal effects of the «Exercises» : it brought the individual once more into communion with the Divine, without the danger of heresy, with which individual religious emotion is so often associated. Saints are constantly shown in this encouraging condition (...) ; and the spectator was thus directed and assisted towards the same goal.⁷⁸⁰

Quoi de plus édifiant, en effet, pour un couvent de jeunes filles ?

⁷⁷⁹ Museu dos Biscainhos, inv. n°773 MB. Nous remercions le directeur, M. José da Costa Reis pour sa gentillesse et pour nous avoir permis de photographier cette œuvre.

⁷⁸⁰ Waterhouse, *op.cit.*, 1976, p. 17.

Les deux petits médaillons placés aux extrémités du tableau central rappellent au spectateur les principaux attributs de sainte Thérèse. Dans celui qui se trouve au-dessus du maître-autel, deux angelots arborent gaiement le cœur transpercé et enflammé de la sainte. Quant à celui situé au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle, il montre deux autres angelots, passablement retouchés, qui exhibent chacun un attribut de la sainte docteure ; l'un soulève une crosse, tandis que l'autre tient un livre.

Cet ensemble, rappelons-le, constitue un bel exemple de travail d'atelier et, par conséquent, l'un des rares cas où il est possible de voir l'usage qu'Alexandrino faisait des gravures. En effet, bien qu'il soit dirigé par ses commanditaires, il semble que le peintre ait bénéficié d'une certaine latitude en ce qui a trait à l'usage des estampes comme modèle. Cela expliquerait que les tableaux qu'il a lui-même exécutés, tels celui du *Mariage mystique de sainte Thérèse* ou celui de *La Vierge remettant un collier à sainte Thérèse*, se soient éloignés de la série gravée par Collaert et par Galle, contrairement à ceux qu'il a laissés à son atelier. En effet, dans ceux-ci (*Sainte Thérèse entre saint Pierre et saint Paul* ou encore *La Fondation du premier monastère*), non seulement la facture est de qualité inférieure, mais la place laissée à l'invention est pratiquement nulle. Ainsi, nous avons dans cette chapelle une preuve de plus qu'Alexandrino maniait fort bien l'art de l'assimilation des images, sans se laisser tenter par la copie intégrale et évidente d'œuvres par ailleurs très répandues.

3.2.2. Le plafond de la sacristie

Située à gauche de la chapelle majeure, la sacristie possède un joli plafond décoré de neuf panneaux peints (fig.342).⁷⁸¹ Celui du centre, de grandes dimensions, représente une *Allégorie à l'Agneau mystique avec les quatre Évangélistes* (fig.343). Dans un espace céleste illuminé de rayons dorés, l'Agneau de l'Apocalypse est couché sur le Livre des Révélation, tandis que trois anges le vénèrent. Dans la partie inférieure de la composition, les quatre Évangélistes sont placés chacun avec son attribut. À gauche, nous reconnaissons saint Jean, le plus jeune, toujours vêtu de vert et de rouge,

⁷⁸¹ Étant donné que le plafond est très bas et long, il nous a été impossible d'en tirer une photographie complète. Nous renvoyons donc le lecteur au schéma que nous avons conçu.

accompagné de l'aigle. Il semble sous le coup de l'inspiration, lui qui justement eut la vision de l'Apocalypse, brandissant sa plume et tenant un livre ouvert où nous pouvons lire : «IN PRINCIPIUM ERAT VERBUM» («Au commencement était le Verbe», Prologue, 1, 1). Derrière lui, le vieil homme barbu concentré sur son écriture n'est autre que saint Matthieu, accompagné de l'ange qui l'inspire. Celui-ci, pointant le ciel du doigt, tient une feuille sur laquelle est inscrit : «LIBER GENERATIONIS IESU CHRISTI» («Livre de la généalogie de Jésus Christ», 1, 1). Curieusement, l'ange de saint Matthieu semble jouer ici un rôle qui va au-delà du simple attribut. En effet, par sa position et par son geste, il agit comme un intercesseur entre le haut de la composition et le bas. Figure typique des grandes compositions d'Alexandrino, l'ange «intermédiaire» apparaît toujours ainsi, le doigt pointant vers le haut, le regard tourné vers le bas et le corps dans une diagonale qui lie les deux niveaux du tableau.

Assis aux côtés de saint Jean, saint Luc tourne son regard vers le ciel, comme s'il cherchait l'inspiration divine. Curieusement, il est le seul à ne pas écrire dans un livre ; une feuille dépasse, en effet, de la tablette qu'il tient sur ses genoux et nous pouvons y lire : «NATUS EST VOBIS SALVATOR» («aujourd'hui vous est né un Sauveur», 2, 11). Enfin, à droite complètement, saint Marc, debout, regarde le spectateur. Il tient son livre ouvert, comme une invitation à lire : «INITIUM EVANGELII IESU CHRISTI». («Commencement de l'Évangile de Jésus Christ», 1, 1). En fait, toutes les inscriptions, à l'exception de celle de saint Luc, renvoient à la première phrase de chaque Évangile.

Autour du panneau central, huit tableaux sont disposés de façon très ordonnée. Six d'entre eux, de petites dimensions, représentent des prophètes suivant un même format : les figures sont assises sur des festons de nuages et tiennent soit une planche, soit un rouleau sur lequel une phrase est inscrite. Ainsi, dans la partie supérieure du plafond, le premier prophète à gauche, Ézéchiël, est représenté comme un vieillard chauve vêtu d'ocre et de bleu clair, couleurs qui se retrouvent dans l'espace céleste qui lui correspond (fig.344). Sur la feuille qu'il déroule et regarde nous pouvons lire : «SUSCITABO SUPER EAS PASTOREM UNUM, QUI PASCATEAS, SERVUM MEUM DAVID. Ezechiel c.34. v.23.». Ce vers, comme ceux des Évangélistes, fait allusion à la venue du Messie : «Je susciterai pour le mettre à leur tête un pasteur qui les fera paître, mon serviteur David». Isaïe, placé juste au-dessus du panneau central, est figuré

comme un vieillard au visage expressif, tout vêtu de bleu (fig.345). Sur ses genoux, une grande feuille déroulée renvoie à ses écrits, mais la phrase qu'on y lit est incomplète : «PARVULUS NATUS EST NOBIS...ET...TUS EST PRINCIPATUS SUPER HUMERUS EJUS. Isai. c.9. v.6.». Ici, une erreur s'est produite ; le verset cité ne correspond pas à celui que nous lisons. Ce panneau, tout comme celui d'Ézéchiel d'ailleurs, offre un très bon exemple des difficultés éprouvées par Alexandrino pour exécuter des raccourcis. En effet, Isaïe est doté de jambes beaucoup trop longues pour son cours tronc ; dans le cas d'Ézéchiel, c'est le contraire : l'artiste l'a pourvu d'un long tronc qui se termine sur des jambes excessivement courtes. Même en regardant la peinture sur place, nous constatons que les figures en plongée sont mal proportionnées. Plus coloré, le dernier panneau de droite représente le roi David, en cape rouge, couronné et jouant de la lyre (fig.346). Le verset qui lui correspond a été inscrit sur une feuille posée à ses côtés : «ASTITERUNT REGES TERRAE ET PRINCEPES CONVENERUNT IN UNUM ADVERSUS DOMINUM ET ADVERSUS CHRISTUM EJUS. David. Psl. 2. 2.». («Des rois de la terre s'insurgent, des princes conspirent contre Yahvé et contre son Messie»).

Les trois autres prophètes ont été placés sous le panneau allégorique. À gauche, le premier, qui se situe donc vis-à-vis Ézéchiel, représente Jérémie que l'on voit de profil (fig.347). Le vieillard songeur à l'épaisse barbe est penché sur la feuille posée sur ses genoux : «EGO QUASI AGNUS MANSUETUS, QUI POR TATUR AD VICTIMAM. Jerem. c.3. v.19.». Comme dans le cas d'Isaïe, le verset transcrit ne correspond pas à celui qui est indiqué. En effet, il s'agit bien du verset 19, mais du chapitre 11 et non pas 3 : «Et moi, comme un agneau confiant qu'on mène à l'abattoir». Ensuite, Daniel, au centre, est représenté comme un vieillard vêtu de vert et dont la mante bleue recouvre la tête (fig.348). Il regarde vers le panneau central tout en pointant de l'index la feuille qu'il tient de la main gauche où nous pouvons lire : «POST HEBDOMADES SEXAGINTA DUAS OCCIDETUR CRISTUS. Daniel. c.9. v.26.». Cette prophétie est celle des soixante-deux semaines : «Et après les soixante-deux semaines, un messie supprimé». Enfin, à droite, Osée, l'air penseur, fixe le spectateur (fig.349). Contrairement aux autres prophètes, Osée n'a pas de feuille, mais plutôt une tablette, rappelant les tables de la Loi, sur laquelle il est inscrit : «VIVIFICABIT NOS

POST DUOS DIES. IN DIE TERTIA SUSCITABIT NOS. Osée. c.6. v.7.». Encore une fois, le verset ne correspond pas à celui qui est cité. Il s'agit non pas du verset 7, mais du 2 : «après deux jours il nous fera revivre, le troisième jour il nous relèvera». Tous les prophètes évoquent soit la venue du Messie, soit son sacrifice. Ils complètent ou reprennent donc la signification de l'allégorie centrale qui réunit à la fois la notion de sacrifice, par la présence de l'Agneau, et l'annonce de la venue du Messie, la Bonne Nouvelle, par la présence des Évangélistes en plein acte d'écriture.

Complétant le programme décoratif, deux panneaux étroits et longs, situés sur chaque côté long du plafond, symbolisent eux aussi cette correspondance entre les anciennes prophéties et l'Évangile, entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Dans celui de gauche, les principaux symboles associés à l'Ancien Testament, sont disposés sur un nuage entouré de chérubins (fig.350). Au fondement même de l'Alliance, l'Arche est ici placée au centre, entourée de rayons lumineux. À gauche, les Tables de la Loi reposent à côté des vêtements liturgiques utilisés par les prêtres de l'Ancien Testament. Puis, dans le panneau de droite, plusieurs objets relatifs au Nouveau Testament correspondent aux principaux symboles de l'Église catholique (fig.351). D'abord, au centre, le calice surmonté de l'Ostie sur laquelle apparaît une croix est le symbole par excellence de l'Eucharistie, sacrement fondamental de la nouvelle Loi. C'est de l'Ostie, d'ailleurs, qu'émanent les rayons lumineux de la composition, établissant ainsi un parallèle avec l'Arche d'Alliance du panneau précédent. Puis, de gauche à droite, nous distinguons une croix, une tiare, les clefs (allusives à saint Pierre, premier Père de l'Église), une coquille (qui renvoie sans doute, par le biais de saint Jacques, aux pèlerinages menés par les apôtres pour la divulgation de la Bonne Nouvelle), une étole, la croix papale ainsi qu'un livre ouvert. Sur les pages de celui-ci, une inscription partielle dit : «INTROIBO AD ALTARE DEI».

3.2.3. La Salle de la Crèche

Faisant figure de pendant à la sacristie, la Salle de la Crèche (*Sala do Presépio*) se trouve à droite de la chapelle majeure. Servant à l'origine de seconde sacristie, elle est ainsi désignée en raison de l'énorme crèche qui y a été placée, œuvre de Joaquim

Machado de Castro (1731-1823), le sculpteur le plus important de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, à Lisbonne.

Comme dans le cas de la sacristie, le plafond de cette salle comporte neuf panneaux peints – non pas carrés, mais ovales – dont le principal, au centre, représente une *Allégorie à la papauté* (fig.352). Coiffée d'une tiare surmontée d'une flamme, tenant la Croix d'une main et les clefs du ciel de l'autre, la Papauté trône à peu près au centre de la composition. Tout en haut, la colombe du Saint-Esprit émerge des rayons, comme une entité sous la garde de laquelle apparaissent les autres figures. À droite, un ange offre la Basilique *da Estrela* à la Papauté, comme pour rappeler que la fondation du monument, fruit d'une initiative royale, fut aussi possible grâce au pape Pie IV qui en autorisa la dévotion (le Sacré Cœur de Jésus). Autrement dit, cette figure a peut-être pour fonction de rappeler que la reine Maria I^{ère} fut la première à offrir au monde catholique un temple majestueux consacré au Sacré Cœur de Jésus. Entre les personnages divins et le bas de la composition, un ange arbore un écu qu'il pointe tout en regardant vers le bas, écu sur lequel est gravé une inscription : «PORTAE INFERI NON PRAEVALEBUNT. Math. 6.18». Sous l'ange, plusieurs hérésies s'agitent, parmi lesquelles nous distinguons le nestorianisme et l'arianisme.⁷⁸²

Autour du panneau central, plusieurs médaillons complètent le programme décoratif. Tous n'ont pu, hélas, être photographiés. En effet, bien qu'ils soient partiellement visibles, certains médaillons sont inaccessibles parce que la crèche de Machado de Castro, énorme et placée au fond de la salle empêche le visiteur d'accéder aux peintures du plafond. Ainsi, aux extrémités de l'allégorie centrale, deux petites peintures représentent des symboles religieux : au-dessus de l'entrée, un angelot brandit deux cierges, tandis que celui du fond tient un crucifix.⁷⁸³ Puis, aux coins du plafond, quatre vertus sont représentées. Deux d'entre elles, sont impossibles à distinguer. Les deux autres, situées du côté de l'entrée représentent la Charité (fig.353) et la Force (fig.354). Enfin, sur les côtés longs du plafond, de part et d'autre du panneau central, deux ovales rappellent, au même titre que les panneaux latéraux de la sacristie, les objets

⁷⁸² Le nestorianisme est la doctrine des disciples de Nestorius hérésiarque qui affirmait que les deux natures du Christ (divine et humaine) possédaient leur individualité propre. Les Nestoriens furent condamnés par le Concile d'Éphèse (431). L'arianisme est l'hérésie des ariens, qui niait la consubstantialité du Fils avec le Père et fut condamnée au Concile de Nicée (325).

⁷⁸³ Étant donné sa position, au-dessus de la crèche, il est impossible de le photographier.

liturgiques. À gauche, trois enfants ailés tiennent chacun un instrument : celui du centre soulève un calice, celui de gauche tient une clochette, tandis que celui de droite s'empare des deux burettes servant à l'eau et au vin ou aux huiles saintes. Quant au médaillon de droite, l'état lamentable dans lequel il se trouve rend difficile l'identification de tous les objets. Nous pouvons distinguer les Écritures Saintes, tenues par l'angelot debout, au centre, ainsi que l'étoile, une soutane rouge (celle des cardinaux) et ce qui semble être une aube.⁷⁸⁴

Le programme du plafond pose depuis longtemps un problème d'attribution. En effet, plusieurs auteurs ont écrit qu'il était l'œuvre de Cyrillo Volkmar Machado (1748-1822), alléguant que la qualité d'exécution de la peinture est de loin inférieure à celle d'Alexandrino.⁷⁸⁵ Ainsi, Ayres de Carvalho, dans un passage confus écrit :

(...) e supomos serem da autoria de Cirilo, como a do tecto da capela onde há alguns anos se encontra o grandioso Presépio, (...). Num escorço forçado e tendo como motivo principal a *Religião* com uma das mãos segura uma cruz e com a outra as chaves do céu, tendo ao lado um anjo que lhe traz o *modelo* de S. Pedro ou o da Basílica da Estrela (?). No alto a pomba do Espírito Santo e em baixo várias figuras que foram lançadas para o Inferno... Figuras angulosas e de desenho pouco correcto, composição confusa e pouco equilibrada muito inferior às versões de Pedro Alexandrino de quem encontramos uma pelo menos assinada.⁷⁸⁶

D'une part, l'auteur identifie plus ou moins bien le sujet et, d'autre part, il évoque des «versions» du même sujet qui auraient été exécutées par Alexandrino et qui seraient de meilleure qualité. Cependant, il ne fournit aucune de ses sources ni ne reproduit les «versions» en question. S'agit-il de dessins ou de *modelli* ? Représentent-elles exactement la même composition que celle du plafond de la Salle de la Crèche ou s'agit-il plutôt d'ébauches différentes ? En fait, après une observation minutieuse du plafond, nous croyons qu'Alexandrino a bel et bien peint tout le décor. Il serait pour le moins étrange, en effet, que l'artiste se contente de peindre les médaillons latéraux, laissant à un autre le soin d'exécuter la partie la plus importante. Il apparaît évident que celui-ci a été repeint, dans sa majeure partie, et que ces restaurations successives ont fini

⁷⁸⁴ Longue tunique blanche portée par les clercs. Elle se porte sous la chasuble.

⁷⁸⁵ Carvalho, *op.cit.*, 1979, p. 28.

⁷⁸⁶ Carvalho, *op.cit.*, 1979, p. 28.

par défigurer plusieurs personnages, particulièrement les Hérésies du bas. La main d'Alexandrino reste pourtant visible dans les angelots de gauche, dans la figure de la Papauté et dans celle de l'ange portant un écu.

Nous ne pouvons éviter de comparer le panneau central de ce plafond à celui de la sacristie paroissiale de São Nicolau, à Lisbonne (fig.93). Représentant le même sujet dans une composition légèrement différente, celui-ci semble avoir souffert des mêmes couches de peinture appliquées au fil du temps. L'*Allégorie à la papauté* de São Nicolau conserve encore des éléments où le style d'Alexandrino est visible, notamment les visages des angelots. Comme dans la peinture de la basilique *da Estrela*, la Papauté est représentée par une figure couronnée d'une tiare et tenant une croix à la main. Certains attributs ont néanmoins varié : ainsi, au lieu des clés elle arbore le calice surmonté d'une Ostie. La Papauté de São Nicolau est également accompagnée d'un angelot qui lui offre un temple, tandis qu'elle pose le pied sur l'Hérésie. Cela dit, une autre œuvre d'Alexandrino, que nous avons brièvement mentionnée au chapitre II, permet une comparaison encore plus frappante. En effet, au plafond de la sacristie de la chapelle royale de Bemposta, une *Allégorie à la Papauté* se rapproche davantage du panneau de la Salle de la Crèche (fig.151). La figure centrale est conçue selon un modèle similaire (vêtements, clés et croix en main) et elle est accompagnée de l'angelot qui porte un temple. Le plafond de Bemposta, de petites dimensions, a certainement forcé l'artiste à concevoir une composition synthétique. C'est peut-être la raison pour laquelle plusieurs objets liturgiques, qui se trouvaient cantonnés aux panneaux latéraux à *Estrela*, sont ici inclus à même le médaillon allégorique. Ainsi, portés par des angelots, on retrouve le calice, en haut, le livre des Écritures Saintes, à gauche, les cierges, en bas et les burettes, à côté.

3.2.4. La Tribune *do Órgão*

Située au-dessus de la sacristie, la Tribune *do Órgão* – ainsi désignée parce qu'un orgue s'y trouvait auparavant – servait, à l'origine, aux membres de la cour qui s'y installaient afin d'entendre la messe. Son plafond, décoré de neuf panneaux peints par Alexandrino, constitue un exemple unique, à Lisbonne en tout cas, où la figure d'un

monarque est glorifiée dans un espace religieux (fig.355).

Le tableau central, une *Allégorie de la Magnanimité de la reine Maria I^{ère}*, est composé d'une série de figures allégoriques tirées de l'*Iconologia* de Ripa et destinées, pour la plupart, à vanter les mérites de la reine (fig.356). Au centre de la composition, la Magnanimité, assise sur un lion, est reconnaissable au sceptre et à la couronne qu'elle porte, symboles de son pouvoir, mais aussi à la corne d'abondance remplie de monnaies qu'elle tient de la main gauche. Comme l'explique Ripa, elle est la vertu

que consiste en una noble moderación de las pasiones, dándose solo en aquellos que, conociéndose dignos de ser honrados por los hombres juiciosos, y estimando las opiniones del vulgo muy contrarias a menudo a la verdad de las cosas, no por ello se envanecen con su próspera fortuna, ni tampoco se dejan decaer ni someter cuando la suerte les resultare contraria ; antes bien soportan los cambios y mutaciones de la vida con ánimo equilibrado, aborreciendo el hacer cosas indebidas por no violar las leyes de la honestidad y el decoro.⁷⁸⁷

L'iconographie de la Magnanimité, en plein XVIII^e siècle n'avait pas changé, comme nous pouvons le constater avec l'image qu'en donne Hertel dans sa version de l'*Iconologia* publiée en 1758.⁷⁸⁸ Dans le contexte portugais de l'époque, elle trouve tout son sens, dans la mesure où Maria I^{ère} fut précisément confrontée à une situation politique et économique plutôt complexe. Rappelons, en effet, qu'elle dut concilier le camp des ministres favorables à Pombal à celui, nouveau, des ministres qui s'opposaient aux politiques de l'ancien premier ministre. La Magnanimité regarde vers le haut, guidant le regard du spectateur vers un médaillon tenu par trois angelots et sculpté tel un bas-relief, où l'on voit le profil de la reine. Derrière la Magnanimité, une figure féminine appuyée contre une pyramide symbolise la Gloire des princes, telle que nous la retrouvons chez Ripa ; bien qu'Alexandrino ne l'ait pas représentée suivant exactement les indications de l'auteur, il a cependant conservé l'important attribut, la pyramide qui symbolise «la clara y alta gloria de los Príncipes, gracias a cuya magnificencia se edifican los más suntuosos y grandes monumentos que nos muestran su gloria».⁷⁸⁹ Tout en se penchant vers la Magnanimité, la Gloire des princes pointe le portrait de la reine ;

⁷⁸⁷ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 35.

⁷⁸⁸ *Baroque and rococo pictorial imagery*, p.

⁷⁸⁹ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 461.

elle établit ainsi un lien direct entre Maria I^{ère} et la Magnanimité, sa vertu mise à l'honneur dans cette allégorie. Puis, tout en haut à droite, une figure assise devant un temple rond représente l'Immortalité, semblable à celle du plafond de l'église de la Madalena (fig.239) et telle que Ripa la décrit.⁷⁹⁰ Très discrète dans l'œuvre qui nous occupe, elle est néanmoins facile à identifier grâce à l'anneau d'or et au phénix qu'elle tient chacun d'une main. C'est ainsi au niveau supérieur de la composition, lieu d'ordinaire réservé au sacré, que la reine est glorifiée. L'allégorie se poursuit cependant, avec d'autres personnages. Parmi les vertus associées à Maria I^{ère}, il s'en trouve une, à l'extrême droite, symbolisée par une jeune femme portant une sorte de diadème doré qui brandit de la main droite une statuette de Minerve, tandis que, de la gauche, elle tient une planche apparemment ovale sur laquelle nous reconnaissons la façade de la Basilique. Cette figure représente la Magnificence et correspond en tout point à ce qu'en dit Ripa. L'auteur précise d'ailleurs que cette vertu

consiste en hacer cosas grandes y de la mayor importancia, tal como dijimos, por cuya razón se pone revestida íntegramente de oro. En cuanto al óvalo sobre el que apoya la siniestra significa y da a entender que el efecto y objeto de la Magnificencia suele ser el edificar muchos templos, palacios y otras cosas maravillosas, todas las cuales han de ser erigidas y realizadas para la pública utilidad, o para el honor del estado o del imperio, o más aún, de la Religión ; por lo cual no tienen lugar a ejercer este hábito sino los más grandes Señores y Príncipes.⁷⁹¹

Cette description de la Magnificence correspond parfaitement à l'image de la reine portugaise issue de la construction de la Basilique et du couvent, œuvres, rappelons-le, nées de sa propre initiative. Alexandrino, comme il l'a fait à quelques reprises, s'est ici servi de deux descriptions de la Magnificence proposée par Ripa. En effet, cet auteur explique qu'on peut également la représenter avec, dans sa main droite, une «image» de Pallas.⁷⁹² C'est précisément un détail qu'Alexandrino a retenu. En dessous de la Magnificence, une figure féminine appuyée sur un grand socle (ou un tronçon de colonne?) tourne le dos au spectateur. S'agirait-il de la Force? Si tel est le cas, la forme inhabituelle de la représenter ne laissera pas d'étonner et nous pourrions alors nous

⁷⁹⁰ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 508.

⁷⁹¹ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 36.

⁷⁹² *Ibid.*

demander pourquoi cette vertu cardinale plutôt qu'une autre. À ses côtés, la Libéralité est représentée par une jeune femme portant un aigle sur la tête et tenant, dans chaque main, une corne d'abondance : celle de sa main gauche est remplie de fruits, tandis que celle de sa main droite est renversée, laissant ainsi tomber des pièces de monnaie. C'est ainsi que Ripa la définit. Assise dans une spirale, la Libéralité, à l'instar de la Magnanimité, lève son regard vers le portrait de la souveraine. Enfin, au bas de la composition, deux autres figures viennent enrichir l'allégorie. À gauche, l'Histoire, figure ailée écrivant dans un livre, observe la scène depuis un nuage où elle est assise. Le geste de sa main gauche de même que l'expression de son visage marquent l'admiration devant la Magnanimité de la reine. D'ordinaire, le livre dans lequel l'Histoire écrit est soutenu par le Temps, alors que dans le tableau d'Alexandrino, c'est un angelot qui le soutient. Cela dit, le vieillard à la faux, personnification typique du Temps, est présent ; tout en bas à droite, il fixe passivement le spectateur.

De part et d'autre du panneau central, deux petits médaillons ovales mettent en évidence des attributs allusifs aux arts. En haut, deux angelots présentent une couronne de laurier, attribut d'Apollon et des sept arts libéraux, alors qu'en bas, deux autres enfants ailés tiennent un caducée, attribut de Mercure, dieu des arts. Ces objets sont aussi des références à la poésie et à l'éloquence, deux arts représentés, comme nous l'avons vu au plafond du salon noble de l'Académie des sciences de Lisbonne. Ces objets s'inscrivent dans un décor qui veut souligner le rôle de Maria I^{ère} dans le domaine des arts. Ainsi, six arts libéraux sont représentés dans des panneaux hexagonaux rectangulaires disposés tout autour du tableau central. Suivant un même schéma de composition qui présente une figure féminine assise et entourée de *putti* «apprentis», les tableaux sont aussi, de façon générale, fidèles au texte de Ripa. Sur l'un des côtés courts du plafond, la *Géométrie* est représentée par une jeune femme qui tient un compas dans sa droite et un poids dans sa main gauche (fig.357). Avec elle, trois *putti* font figure d'apprentis : l'enfant de gauche tient une feuille sur laquelle des figures géométriques sont dessinées, tandis qu'à droite, un *putto* agenouillé trace, à l'aide d'un compas, quelque chose sur une feuille. Quant au dernier gamin, il prête attention à la *Géométrie*. Ce panneau est le plus abîmé de tous ; le bas de la peinture a été littéralement rongée par l'humidité, de sorte qu'en dépit des restaurations de 1998, il a été impossible de la

reconstituer. Il a également posé un problème d'identification. D'abord décrit comme la *Mathématique*,⁷⁹³ nous avons ensuite pensé qu'il s'agissait de la *Mesure* ; en effet, dans leur dictionnaire iconologique, Virginie Bar et Dominique Brême écrivent : *la Mesure ou la Géométrie* : «femme ; vêtement modeste ; tient de la main droite une mesure (mesure de pied romain) ; tient de la main gauche une équerre et un compas ; pieds posés sur un carré géométrique ; à côté : un niveau avec son plomb».⁷⁹⁴ L'équerre et la mesure de pied romain ne figurent pas dans le panneau d'Alexandrino, mais peut-être se trouvaient-ils dans la zone où la peinture a été détruite. Chez Ripa, la *Géométrie* est décrite comme une femme tenant un compas et un fil à plomb ou tenant un compas et un triangle (une équerre). Si nous pensons qu'il s'agit bien de la *Géométrie*, c'est qu'Alexandrino a représenté le compas et le fil à plomb. De plus, comme une feuille avec des figures géométriques est aussi illustrée la *Mesure* nous a semblé moins pertinente. Le panneau suivant illustre la *Mathématique* selon la description de Ripa⁷⁹⁵ et telle que nous l'avons déjà vue dans le panneau central du plafond de l'Académie des sciences. Une jeune femme à la tête ailée tient un compas d'une main et un globe de l'autre comme si elle était en train de prendre des mesures (fig.358). Sur une planche tenue par un *putto* devant elle, plusieurs figures géométriques sont dessinées et correspondent exactement à la *Mathématique* dans l'*Iconologia*. Trois autres bambins agrémentent la scène : l'un s'amuse avec un bloc et les deux autres semblent en grande conversation assis sur un muret. À côté de la *Mathématique*, Alexandrino a peint la *Mécanique*. Celle-ci, assise au centre, tient une table de mesure appuyée contre sa jambe et regarde vers le haut comme si elle était plongée dans un calcul mental (fig.359). À droite, deux *putti* sont placés près d'une horloge que l'un d'eux pointe en regardant le spectateur, tandis qu'à gauche, un autre enfant est agenouillé près d'une construction en bois. Quant au paysage de fond, il est composé, à gauche, d'un échafaudage que l'on voit partiellement, d'un édifice à colonnade et, à droite, d'une grande poulie. Ce panneau est fort intéressant, car il fournit un exemple du travail d'assimilation dont Alexandrino était capable. En effet, il apparaît évident que l'artiste portugais connaissait les gravures de Charles Perreault illustrant les Arts, divulguées au Portugal comme le prouve un

⁷⁹³ Júlio Teles Grilo et al., «Intervenções da DGEMN», *Monumentos*, n°16, Mars 2002, p. 86.

⁷⁹⁴ Bar et Brême, *op.cit.*, 1999, p. 68.

⁷⁹⁵ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 44-45.

panneau d'azulejos qui reproduit aussi la *Mécanique* (fig.360-361). La figure centrale est aussi fort semblable, mais Alexandrino lui a donné une autre position et une autre attitude. Quant aux enfants et à leurs instruments, ils sont tous repris, mais encore là, Alexandrino a pris le soin de modifier leur place ou leur position de façon à créer sa propre composition. Dans le panneau suivant, situé sur un côté court du plafond, la *Peinture* est représentée par une jeune femme vêtue de rose et d'ocre qui enseigne la peinture à un *putto* (fig.362). De sa main gauche, elle tient une tablette sur laquelle on distingue une figure esquissée au trait blanc. L'enfant, lui, tient la palette de couleurs et tend un pinceau à la Peinture. La scène, située dans un atelier, montre aussi deux autres enfants occupés à différentes tâches : celui de droite écrase minutieusement des pigments, tandis que celui qui est assis aux pieds de la Peinture se concentre sur un dessin qu'il trace. Sur le mur du fond, un dessin à la sanguine montre un homme assis, mais agité, tenant un bâton. Ici, comme dans le médaillon de la *Peinture* du plafond de l'Académie des sciences (fig.322), l'importance du dessin comme fondement de l'art est réitérée. L'avant dernier tableau représente aussi un art que l'on retrouve systématiquement dans ce type de séries au Portugal. La *Sculpture* figure ici comme une femme brandissant un maillet et tenant un clou, tournant son regard vers un médaillon sculpté à l'effigie d'une dame que tient un bambin (fig.363). Un autre enfant, adossé à ses jambes, pointe le portrait ; s'agirait-il d'un rappel ou d'un renvoi au portrait de la reine Maria I^{ère} du tableau central ? Aux pieds de l'enfant, une tête sculptée côtoie une feuille sur laquelle un visage est dessiné. À gauche de la composition, un *putto* s'affaire à tailler un buste placé à côté d'un socle sur lequel nous distinguons les membres inférieurs d'une sculpture. Comme toile de fond, le haut d'une pyramide dépasse du balcon. Si nous détaillons la description, c'est pour mettre en évidence les éléments qu'Alexandrino a empruntés à la *Sculpture* de la série de Charles Perreault (fig.364). En effet, la représentation de cet art chez le Français a sans doute servi d'inspiration à l'artiste portugais ; celui-ci a cependant modifié la position de certaines figures afin de donner à la composition sa touche personnelle. Enfin, le tableau qui complète la série des arts représente l'*Architecture* : une jeune femme tenant une équerre dans la main droite soulève, de la gauche, un énorme plan sur lequel nous reconnaissons l'élévation d'un édifice (le couvent *da Estrela* ?) (fig.365). Elle est accompagnée de trois gamins

dont un qui tient un marteau tout en posant sa main sur un chapiteau corinthien qui jonche le sol. Ce panneau, passablement abîmé par l'humidité, a visiblement été repeint. Bien que les *putti* aient conservé les caractéristiques stylistiques propres à Alexandrino, il est évident que la figure centrale n'est pas de son pinceau. La maladresse dans l'exécution des épaules et des bras laisse penser que ce panneau a été repeint.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, ce programme en l'honneur de la reine portugaise met non seulement en valeur ses qualités de souveraine pieuse et généreuse, mais souligne également son rôle dans le développement des arts. En effet, le soutien accordé par Maria I^{ère} aux Arts (et aux Sciences) est indéniable : outre l'énorme chantier artistique constitué par la Basilique et le Couvent de *Estrela*, c'est sous cette monarque que l'Académie des Sciences de Lisbonne fut fondée et ce, la même année que les monuments consacrés au Sacré Cœur de Jésus, soit en 1779. De plus, au cours des années 1780, Maria I^{ère} a apporté son soutien à plusieurs établissements qui visaient à institutionnaliser l'enseignement des arts, dont l'*Aula Régia de Desenho*, une première au Portugal. Ainsi, le programme décoratif de la Tribune constitue une glorification du mécénat royal de Maria I^{ère}.

3.2.5. La *Casa da Rainha*

La grande pièce que l'on désigne comme *Casa da Rainha* se situe à l'étage noble du couvent ; elle est ainsi nommée, rappelons-le, parce qu'elle faisait partie des luxueux appartements destinés à recevoir Maria I^{ère}. Son plafond, décoré d'un grand panneau central entouré de quatre petits médaillons, possède également une sorte de faux plafond inférieur avec trois autres peintures (fig.366).

L'allégorie du grand tableau central représente *La reine Maria I^{ère} offrant la Basilique à sainte Thérèse* (fig.367). La souveraine assise sur un socle, pointe le dessin tenu par un ange. La façade illustrée avec minutie sur la feuille correspond, en fait, au deuxième projet présenté à la souveraine en 1779, soit celui de Reynaldo Manuel dos Santos et non, comme l'a écrit Ayres de Carvalho,⁷⁹⁶ celui de Mateus Vicente. Sachant également que le couvent était achevé en 1781, nous pouvons déduire qu'Alexandrino a

⁷⁹⁶ Carvalho, *op.cit.*, 1979, p. 18.

très probablement exécuté le décor de la *Casa da Rainha* vers 1780-1781. La reine, tout en pointant la façade, regarde sainte Thérèse qui, trônant dans le ciel au sein d'une nuée lumineuse, tient son cœur enflammé dans sa main droite. Curieusement, Alexandrino a peint la sainte dans une pose qui rappelle beaucoup la Modestie, telle que la décrit Ripa : la main gauche sur la poitrine, la tête et le regard baissés (fig.368).⁷⁹⁷ Ce faisant, le peintre a donné à la sainte une attitude d'humilité, ou peut-être de gratitude, comme si elle s'inclinait devant la reine, devant sa générosité et sa magnanimité. L'attitude de sainte Thérèse est plutôt singulière dans la mesure où, normalement, c'est le personnage civil qui est représenté en position d'humilité devant le saint, peu importe le fait qu'il a accompli. Il suffit de rappeler, à titre d'exemple, l'allégorie de la nef de la Basilique de *Nossa Senhora dos Mártires* (fig.259) où Afonso Henrique offre à la Vierge et à l'Enfant le temple construit à la mémoire des martyrs qui ont péri lors de la reprise de Lisbonne, en 1147. Le premier roi du Portugal, contrairement à la reine Maria I^{ère}, dédie la basilique à la Vierge avec modestie, portant la main à la poitrine. Nous pouvons donc nous étonner de l'audace de cette peinture qui met, en quelque sorte, la royauté au-dessus de la sainteté.

Debout derrière la reine, nous retrouvons la Gloire des princes⁷⁹⁸ figurée par une jeune femme dont le visage a, malheureusement, été repeint de façon plutôt grossière. La pyramide qu'elle désigne du doigt est couverte d'une inscription qui atteste de la fondation du Couvent par la reine en 1779 et de sa dévotion au Sacré Cœur de Jésus : «Sanctissim Iesu Cordis Amore Incensa Sub Eius Dem Titulo Monasterium Hoc Carmelitanis Virgibus Beatae Teresiae Filiabus Condiussit Maria Prima Regina Fidilissima – Anno Domini MDCCLXXVIII».

Enfin, à gauche de la composition, une figure féminine dont le regard renvoie aux personnages principaux tient une corne d'abondance renversée de laquelle tombent des pièces de monnaie. Cette figure a été identifiée par Ayres de Carvalho comme étant l'Abondance : «de um dos lados da composição aparece a «Abundância» que de uma cornucópia lança moedas às mãos cheias para a construção da Basílica».⁷⁹⁹ Cependant,

⁷⁹⁷ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 90.

⁷⁹⁸ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 461.

⁷⁹⁹ Carvalho, *op.cit.*, 1979, p. 18.

en consultant Ripa,⁸⁰⁰ nous constatons que l'Abondance ne correspond aucunement à la figure représentée au plafond. En fait, elle s'apparente plutôt à la figure de la Prodigalité⁸⁰¹ qui partage le même attribut (la corne d'abondance renversée). Nous éprouvons toutefois des doutes quant à son identification dans la mesure où l'allégorie de Ripa est négative. En effet, l'auteur précise qu'elle est dépensière et insouciante, défauts qui paraissent bien peu appropriés à la glorification de la reine du Portugal.

Disposés aux quatre côtés de l'allégorie centrale, les peintures complémentaires s'insèrent dans des panneaux décoratifs en stuc. Aux extrémités du tableau central, deux couples d'angelot s'inscrivent dans des cercles : au bas de l'allégorie, ils tiennent une couronne royale, tandis qu'en haut, l'un d'eux brandit une branche de vigne. Puis, de part et d'autre du panneau principal, les médaillons, un peu plus grands, sont de forme ovale. Dans celui de droite, la *Force* est représentée par une femme, accompagnée d'un enfant ailé, qui tient une colonne. Quant à celui de gauche, il représente la *Justice*. Bien que cette allégorie soit dépossédée de sa balance, elle affiche néanmoins la couronne et l'épée. De plus, des trois peintures qui ornent le plafond inférieur, celle du centre, de forme hexagonale, représente *La Prudence et la Tempérance* complétant ainsi la série des quatre vertus cardinales. Enfin, les deux derniers médaillons contiennent, l'un à droite, le faisceau de la *Paix* et l'autre à gauche, le sceptre du *Pouvoir royal*. Nous ne connaissons pas les raisons d'une telle distribution des médaillons décoratifs. Il semble plutôt singulier d'avoir divisé les quatre vertus en trois médaillons dont l'un est unique par sa forme. Quant aux couples d'angelots qui exhibent les attributs du pouvoir, ils sont placés à des niveaux différents du plafond. Tous ces médaillons ont, encore plus que l'allégorie centrale, été grandement retouchés ce qui a contribué à éloigner leur style de celui d'Alexandrino. À tel point d'ailleurs que nous nous sommes demandées s'ils n'étaient pas, carrément, l'œuvre d'un disciple ou d'un autre artiste.

Le programme décoratif de la *Casa da Rainha* est singulier, surtout dans la façon qu'il a de mettre en scène le rapport entre la souveraine et la sainte. Comme nous l'avons souligné, il s'agit d'un cas de mécénat royal qui entre en conflit avec certaines règles de l'ordre des carmélites. Il affirme, en quelque sorte, que le goût et les choix de

⁸⁰⁰ Ripa, *op.cit.*, T.I, (1613) 2002, p. 52-54.

⁸⁰¹ Ripa, *op.cit.*, T.II, (1613) 2002, p. 227-228.

la reine prédominant sur l'austérité et la rigueur de la Règle de sainte Thérèse. Cette affirmation n'étonne pourtant pas vraiment lorsque nous tenons compte de l'histoire des relations entre le Portugal et le Saint-Siège. Rappelons, en effet, que tout au long du XVIII^e siècle, ces liens furent particulièrement tendus et instables. Des questions, posées depuis le milieu du XVII^e siècle, avaient mené à une redéfinition des pouvoirs de l'Église. L'une des plus importantes concernait l'articulation entre le pouvoir du pape, celui du roi et celui des évêques, question qui se posait d'ailleurs dans toute l'Europe. Au Portugal, le pape était perçu comme un pouvoir lointain et donc étranger aux réalités locales. Aussi, les évêques, en alliance avec le pouvoir royal, souhaitaient obtenir la suprématie sur Rome.⁸⁰² D'ailleurs, les monarques portugais du XVIII^e siècle, et tout particulièrement João V, ont toujours affirmé la suprématie de leur autorité sur celle de l'Église, préférant même une coupure des relations avec le Saint-Siège à la subordination de l'État aux intérêts de la Papauté.⁸⁰³

Cela dit, lorsque Maria I^{ère} prit possession du trône, en 1777, les relations avec le Saint-Siège s'étaient normalisées.⁸⁰⁴ Le Frère Inácio, qui l'accompagnait et la guidait depuis 1759, était un homme de grande culture, à la pensée plutôt libérale et dont les idées étaient teintées par le courant des Lumières ; il appartenait à un groupe méprisé par les nobles qui s'inscrivait à la fois contre les jésuites et en faveur des idées progressistes de Pombal. Maria I^{ère}, orientée par son confesseur, n'était certainement pas restée étrangère aux idées issues des Lumières en cours depuis le règne de son grand-père, le roi João V. Aussi, malgré la cordialité des échanges avec Rome et en dépit d'une recrudescence du sentiment religieux, il semble que l'idée de la suprématie du pouvoir royal sur celui de l'Église soit restée bien ancrée. Or, c'est précisément cette idée qui vient appuyer notre hypothèse selon laquelle le Frère Inácio fut le responsable de l'élaboration des programmes décoratifs des édifices.

⁸⁰² António Camões Gouveia, «O enquadramento pós-tridentino e as vivências do religioso», dans *História de Portugal*, sous la dir. de José Mattoso, vol.4, *O Antigo Regime*, coord. de António Manuel Hespanha, 1998, p. 263-264.

⁸⁰³ Paulo Drumond Braga, «Igreja, Igrejas e Culto», dans *Nova História de Portugal*, sous la dir. de Joel Serrão et de A. H. de Oliveira Marques, vol.VII, *Portugal. Da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil*, coord. de Avelino Freitas de Meneses, 2001, p. 90-91.

⁸⁰⁴ Dias Barbosa, «Santa Sé e Portugal», *op.cit.*, vol.4, 2001, p. 161. Il faut préciser ici que ces relations entre la souveraine et Rome sont encore mal connues et devraient bénéficier d'études plus approfondies pour mieux en comprendre les rouages.

Hormis les considérations politiques, nous croyons qu'il en existe une autre, d'ordre plus personnel, voire spirituel. Il nous semble clair que la reine, en fondant une basilique et un couvent carmélite, suit l'exemple de sainte Thérèse, fondatrice de l'Ordre réformé. La souveraine l'a-t-elle fait en toute conscience ? Nous sommes tentée de répondre par l'affirmative ; cela expliquerait, en partie du moins, la mise en valeur de sa personne dans le décor et, tant dans le programme décoratif du plafond de la Tribune de l'Orgue que dans celui de la *Casa da Rainha*. Maria I^{ère}, par sa piété comme par sa générosité, s'affirme ainsi comme une nouvelle Thérèse, fondatrice d'un nouvel édifice religieux, mais aussi instigatrice d'une nouvelle dévotion, celle du Sacré Cœur de Jésus. Notre idée fait ainsi écho à celle de Nuno Saldanha pour qui les édifices *da Estrela*, bien que symptomatiques de la fin de l'Ancien Régime et du baroque, reflètent également le début d'une spiritualité moderne : celle du culte du Sacré Cœur de Jésus que Maria I^{ère} a défendu avec beaucoup de ferveur et qui allait se répandre rapidement au XIX^e siècle.⁸⁰⁵

Les différents cas que nous venons d'étudier témoignent bien de la diversité des programmes décoratifs que nous retrouvons à Lisbonne dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Ils constituent, à notre avis, la preuve que l'association de différentes modalités de décor était possible.

Ainsi, nous avons vu Alexandrino s'affairer aux décors plus classiques des églises de São Paulo et du Sacramento où l'usage de l'architecture feinte est associée à une ouverture centrale «vers le ciel» et où les tableaux des autels répondent à la présence de confréries qui les ont commandités. Les cas de l'église de la Madalena et de la basilique dos Mártires sont particuliers. Dans le premier, Alexandrino a conçu un décor de plafond qui ne symbolise pas, comme d'habitude, le thème auquel l'église est dédiée, celui-ci étant plutôt représenté par la série hagiographique de la chapelle majeure qui met en scène quatre épisodes de la vie de la sainte pénitente. Quant au second cas, il correspond à la nouvelle modalité de décor, apparu dans la deuxième moitié du siècle et tributaire de l'influence rococo. Rappelons que le plafond de la basilique des *Mártires* est constitué de plusieurs médaillons, dont un grand au centre, disposés au sein d'ornements rocailles en stuc. De plus, ce temple est le seul, parmi ceux que nous avons

⁸⁰⁵ Saldanha, «Estrela (Basílica da)», *op.cit.*, 1994, p. 366.

choisis, où l'allégorie du plafond est liée aux tableaux de la nef, préservant ainsi l'unité symbolique du décor. Les œuvres de l'ancien couvent du Tiers Ordre de saint François et dans la basilique et le couvent da Estrela ont permis de voir qu'une forme plus traditionnelle pouvait accompagner un propos novateur et plus représentatif du mouvement des idées de la fin du siècle des Lumières.

CHAPITRE IV – LES PROGRAMMES MYTHOLOGIQUES

1. La peinture mythologique au Portugal : problèmes

Pratiquée à la Renaissance, la peinture mythologique est pratiquement absente au XVII^e siècle. Bien qu'aucun tableau de cette époque ne nous soit parvenu, les travaux de Luís de Moura Sobral ont révélé que des artistes en ont pourtant exécuté. Bento Coelho, par exemple, peignit, entre autres, une *Diane épiée par un faune*, thème fort surprenant puisque le nu était proscrit de la peinture baroque portugaise.⁸⁰⁶ En effet, et c'est peut-être là l'une des causes de la rareté des thèmes profanes au pays, le nu de même que l'érotisme, deux caractéristiques fondamentales de ce type d'art, n'étaient pas tolérés par l'Inquisition. De plus, alors que la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide était interdite, les traductions de la *Bible*, elles, étaient dépossédées de certains épisodes de l'Ancien Testament.⁸⁰⁷ En fait, au Portugal, les sujets religieux ont toujours dominé l'art, tant au XVII^e que au XVIII^e siècles. L'œuvre même d'Alexandrino en témoigne bien : la majeure partie de sa production est constituée de thèmes religieux.

Curieusement, alors que la mythologie est rare en peinture, elle abonde dans les azulejos, même au XVII^e siècle. En effet, c'est surtout à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle que les panneaux d'azulejos sont employés dans les résidences aristocratiques et leurs jardins comme éléments décoratifs.⁸⁰⁸ L'un des exemples les plus connus et les plus fréquemment cités est celui du palais des marquis de Fronteira, à Lisbonne, dont les jardins sont parsemés de panneaux d'azulejos à sujet profane et de statues à l'effigie des dieux antiques qui dominent les plans d'eau. Ainsi, sur le mur extérieur d'une galerie du palais, plusieurs panneaux d'azulejos datant du XVII^e siècle illustrent les *Arts libéraux* en grandeur nature. La galerie donne sur les jardins où, en différents points, des fontaines et des bassins sont surmontés de statues de Neptune ou de Vénus accompagnés de leur cohorte de tritons et de nymphes. Un autre cas connu, qui a bénéficié récemment d'une excellente étude, est celui des azulejos du palais

⁸⁰⁶ Sobral, «Bento Coelho da Silveira», dans *op.cit.*, 1996, p. 59.

⁸⁰⁷ Sobral, «Pintura», *op.cit.*, 1989, p. 361-362.

⁸⁰⁸ Santos Simões, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, 1979, p. 3.

présidentiel de Belém, à Lisbonne.⁸⁰⁹ Sur la façade sud du palais, quatorze grands panneaux représentent des divinités, telles Vénus, Neptune et Diane, ainsi que plusieurs travaux d'Hercule (fig.369-370). Ana Paula Rebelo Correia démontre que ces panneaux mythologiques ne sont pas d'origine, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas été conçus pour l'espace qu'ils occupent actuellement. En fait, certains datent de la fin du XVII^e, tandis que d'autres ont été exécutés à la fin du XVIII^e siècle, mais de façon à s'intégrer aux plus anciens.⁸¹⁰ Ces figures presque entièrement nues, dont l'élaboration s'est échelonnée sur près d'un siècle, indiquent qu'un compromis était possible et que le goût pour la mythologie et les sujets profanes existait bel et bien.

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, c'est encore dans les azulejos de maisons nobles que nous trouvons le plus de représentations mythologiques et d'allégories où la nudité ne semble poser aucun problème. À Lisbonne, dans une ancienne résidence noble convertie en école primaire, un ensemble de quatre panneaux de céramique représentent les quatre éléments ; l'*Eau* est illustrée par une figure féminine à moitié nue (Amphitrite ?) assise sur un coquillage tiré par des dauphins. Plus frappant encore, un panneau de la Quinta das Torres nous montre une Vénus, entièrement dénudée, échangeant un baiser avec Mars sous les yeux de Cupidon.

Par ailleurs, la mythologie et les sujets profanes se retrouvent également dans la littérature portugaise. Comment ne pas penser à l'œuvre de Luís de Camões (c.1525-1580), *Os Lusíadas* (1572), où la mythologie occupe un rôle central ? Le thème général de ce poème épique, l'histoire du Portugal, est raconté en dix chants inspirés de l'*Odyssée* et de l'*Énéide*.⁸¹¹ Camões a choisi de mettre en scène le voyage de Vasco da Gama (1469-1524), faisant de l'explorateur l'Ulysse ou l'Énée portugais. C'était une façon pour l'auteur de glorifier la nation portugaise, celle des grandes conquêtes d'outre-mer, mais aussi celle qui contribuait à la propagation de la foi catholique. Dans son poème, les Portugais conduits par Vasco da Gama sont parfois aidés, parfois dérangés

⁸⁰⁹ Ana Paula Rebelo Correia, «Azulejos do século XVIII no palácio de Belém», dans *Azulejos, estuques e tectos do palácio de Belém*, 2005, p. 12-45. L'auteure prépare actuellement une thèse de doctorat sur la mythologie dans les azulejos. Nous remercions M. Luís de Moura Sobral pour cette information.

⁸¹⁰ Rebelo Correia, *op.cit.*, 2005, p. 21.

⁸¹¹ António José Saraiva et Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 1979, p. 343. Le terme «Lusíadas» désigne les Portugais, que l'érudition humaniste anoblissait ainsi, faisant d'eux les descendants de Luso, fils ou compagnon de Bacchus.

dans leur périple par les dieux. Ainsi, Camões a fondé l'intrigue des *Lusíadas* sur la rivalité opposant Vénus, protectrice des Portugais, et Bacchus, leur ennemi. Dès lors, les chants du poème se construisent sur un assemblage de faits historiques, tirés du voyage de Vasco da Gama, et d'interventions des dieux. Comme l'expliquent bien Saraiva et Lopes, Bacchus, sous divers déguisements, est celui qui entrave la bonne marche du voyage des Portugais, ordonnant entre autres aux dieux de la mer de lever des tempêtes contre les navires. De son côté, Vénus est celle qui intercède auprès de Jupiter en leur faveur et qui envoie les nymphes calmer les dieux maritimes.⁸¹² Un très beau passage des *Lusíadas* montre bien à la fois l'intention de l'auteur de glorifier sa nation et l'importance de la mythologie pour soutenir son propos :

E porque das insídias do odioso,
 Baco foram na Índia molestados,
 E das injúrias sós do mar undoso
 Puderam mais ser mortos que cansados,
 No mesmo mar, que sempre temeroso
 Lhe foi, quero que sejam repousados,
 Tomando aquele prémio e doce glória
 Do trabalho que faz clara a memória.

E para isso queria que, feridas
 As filhas de Nereu no ponto fundo,
 D'amor dos Lusitanos incendidas
 Que vêm de descobrir o novo mundo,
 Todas nua ilha juntas e subidas,
 (Ilha que nas entranhas do profundo
 Oceano terei aparelhada.
 De dões de Flora e Zéfiro adornada).⁸¹³

La marque laissée par l'œuvre de Camões fut telle que tout au long du XVII^e siècle, il y eut plusieurs imitations, sans que jamais la qualité des *Lusíadas* ne soit égalée. Aussi, la majorité des textes de l'époque consistait en chroniques historiques ou en prose et poésie mystique. C'est au XVIII^e siècle que la mythologie revint en force dans la littérature, notamment grâce à l'*Arcádia Lusitana*, groupe formé au lendemain de tremblement de terre, en 1756, par de jeunes bacheliers de Droit récemment diplômés.

⁸¹² Saraiva e Lopes, *op.cit.*, 1979, p. 344.

⁸¹³ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Chant IX, 39-40, 1972, p. 232-233.

Leur poésie regorge de mythes et d'histoires profanes que les «arcadiens» employaient, allégoriquement, de façon récurrente.⁸¹⁴

Ces exemples, parmi tant d'autres, nous obligent à reconsidérer l'idée que les thèmes mythologiques (et le nu) étaient absents des représentations picturales au Portugal. La popularité dont ils jouissent dans les azulejos, les jardins et la littérature nous permet de croire qu'ils étaient également courant dans la peinture ; en fait, ce que l'on croit être absence ou impopularité pourrait être simplement le résultat d'une destruction presque complète des preuves. Certes, de la peinture de la première moitié du XVIII^e siècle, aucun exemple ne nous est parvenu. Cependant, l'idée selon laquelle ce genre ne réapparaît qu'à la toute fin du siècle⁸¹⁵ doit être révisée ; plusieurs dessins du musée de Lisbonne permettent de croire que des tableaux profanes ont bel et bien existé. Aussi, doit-on poser la question : l'absence de peintures mythologiques n'est-elle pas plutôt due aux ravages qu'ont causé le tremblement de terre et l'incendie de 1755 aux résidences privées (là où justement se trouvaient peut-être la plupart des tableaux de ce genre) ? Ainsi, malgré l'écrasante majorité d'œuvres religieuses qu'il a réalisées, André Gonçalves (1685-1762) est l'auteur de deux dessins conservés au musée de Lisbonne : l'un représente *Apollon et Pan* (fig.371),⁸¹⁶ l'autre une scène non identifiée avec Diane.⁸¹⁷ Pour sa part, Vieira Lusitano (1699-1783) a laissé quelques esquisses qui témoignent du goût de l'époque pour la mythologie ; une *Diane et Callisto* (372),⁸¹⁸ illustre le type de compromis réalisé par les artistes : comme l'explique justement Luisa Arruda, la composition de Vieira, fortement inspirée par celle d'Annibale Carracci (1560-1609) à la Galerie Farnese, en diffère surtout en ce que les personnages sont ici vêtus de façon à modérer la sensualité des nus de Carracci en offrant une version plus chaste et plus décorative de la fable.⁸¹⁹ Un autre dessin de Lusitano, une allégorie

⁸¹⁴ Saraiva e Lopes, *op.cit.*, 1979, p. 646-647.

⁸¹⁵ Sobral, «Pintura», *op.cit.*, 1989, p. 362.

⁸¹⁶ Museu Nacional de Arte Antiga (M.N.A.A.), inv. n°793. Cf. José Alberto Gomes Machado, *André Gonçalves. Pintura do Barroco português*, 1995, p. 247 et 249.

⁸¹⁷ M.N.A.A., inv. n°1802.

⁸¹⁸ Musée Jules Cherét, inv. n°3249. Cf. Luisa Arruda, *Vieira Lusitano, 1699-1783. O desenho*, 2001, p. 182-183.

⁸¹⁹ Arruda, *op.cit.*, 2001, p. 182-183.

mythologique, illustre *Neptune sur son char entre le Tibre et le Tage*.⁸²⁰ De plus, grâce à son autobiographie, nous savons qu'il a peint deux toiles profanes (un *Persée* et un *Orphée et Eurydice aux enfers*), tableaux qui ont malheureusement disparu avec le tremblement de terre de 1755.⁸²¹ Dans les réserves du musée de Lisbonne, d'autres exemples prouvent que les sujets mythologiques n'étaient pas ignorés des artistes. João Glama (1708-1798) nous a laissé une *Diane et Actéon*⁸²² et un *Apollon et Daphné*,⁸²³ deux des thèmes les plus populaires dans le Portugal des Lumières. Puis, dans l'album de dessins dit «de Cyrillo», pas moins de dix-neuf feuilles représentent des fables ou des allégories mythologiques. Nous nous devons toutefois de préciser que tous ces dessins ne sont pas de la main de Cyrillo (1748-1823) ; leur facture très variée prouve qu'ils formaient une collection, probablement constituée par l'artiste, à laquelle ses propres dessins se trouvent mélangés. Parmi ceux que nous pouvons lui attribuer avec certitude se trouvent un *Apollon et Daphné*⁸²⁴ et un *Hercule chassant les harpies*.⁸²⁵ À cela, nous pouvons ajouter quelques œuvres que Cyrillo lui-même mentionne dans ses *Memórias*, mais dont nous n'avons pas trouvé la trace : le *Concile des dieux*, dans l'une des salles du palais Quintela, l'*Âge d'or*, sur un des plafonds du palais des marquis de Belas ainsi qu'un *Bal des dieux* au palais des marquis de Loulé.⁸²⁶

En ce qui concerne les peintures, les exemples que nous avons trouvés datent de la seconde moitié du XVIII^e siècle et du début du XIX^e et ils n'ont pas, à notre connaissance, été étudiés. L'un des cas les plus curieux se trouve dans la Salle des Officiers du palais Barbacena à Lisbonne. Au plafond, encadrée par une superbe architecture feinte, une allégorie profane que nous n'avons pu identifier avec exactitude, est composée d'une femme ailée et couronnée de fleurs qui tient un flambeau avec lequel elle allume celui de sa compagne. Celle-ci, également ailée, s'appuie sur la première. Tout autour, des chérubins portant des fleurs remplissent le paysage, tandis qu'en haut à gauche, le Temps observe la scène (fig.373). La peinture, probablement

⁸²⁰ M.N.A.A., inv. n°785.

⁸²¹ Arruda, *op.cit.*, 2001, p. 187.

⁸²² M.N.A.A., inv. n°726.

⁸²³ M.N.A.A., inv. n°2985.

⁸²⁴ M.N.A.A., inv. n°757.

⁸²⁵ M.N.A.A., inv. n°752.

⁸²⁶ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 246-247.

repeinte et terriblement sale, est attribuée à José António Narciso (1731-1811)⁸²⁷ et date peut-être de la fin du XVIII^e ou du début du XIX^e siècle.

Rappelons qu'au palais Sandomil, dont nous avons brièvement parlé au chapitre II, le plafond d'un petit salon est orné de quatre fresques datant probablement de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Deux d'entre-elles illustrent des légendes d'Apollon, soit *Apollon et Daphné* (fig.152) et *Apollon et Cyparissos* (fig.153), jeune homme transformé en cyprès comme Daphné fut transformée en laurier. Les deux autres panneaux mettent en scène Diane qui, soulignons-le, est associée à son frère Apollon par opposition, en tant que déesse lunaire. L'une des fresques, sans doute la meilleure de la série, représente *Diane et Actéon* dans une composition synthétisée où la perspective est passablement bien réussie, ce qui nous porte à croire que l'artiste avait sous la main une gravure pour lui servir de modèle (fig.154). Enfin, dans la dernière peinture, Diane, tout en haut de la composition, est portée par un nuage qui ne fait qu'un avec un tourbillon de fumée duquel émerge une jeune fille nue. À droite, un homme dont le geste indique le désespoir permet de croire que cette scène représente le *Sacrifice d'Iphigénie* (fig.155).

Dans l'ancien palais royal de Belém, l'actuel palais présidentiel, plusieurs salles sont décorées d'allégories profanes et de sujets mythologiques.⁸²⁸ Dans la *Sala do Império*, six panneaux forment une série consacrée aux divinités marines (fig.374-379), tandis qu'au plafond, un grand tableau illustre une *Allégorie à João VI*, ce qui nous permet de dater l'ensemble de la toute fin du XVIII^e ou du début du XIX^e siècle. Mentionnons encore trois cas de décor où les sujets mythologiques ont été employés. Les deux premiers, mieux connus, se trouvent l'un, au palais de Mafra où Cyrillo a peint, entre autres,⁸²⁹ une *Chute de Phaéton* (fig.380) et l'autre, au du palais de Queluz où *Le Temps*, peinture erronément attribuée à Pedro Alexandrino, a été illustré au plafond de la Salle du Conseil (fig.381). Le troisième cas est, selon José Meco, l'ensemble le plus nombreux de plafonds décorés de scènes mythologiques peints au XVIII^e siècle.⁸³⁰ Ces œuvres se trouvent dans l'édifice de la *Escola Prática de*

⁸²⁷ Araújo, *Inventário*, T.I, fasc.4., 1949, p. 42.

⁸²⁸ Au sujet des peintures de ce palais voir José Meco, «Tectos do Palácio de Belém», dans *Azulejos, estuques e tectos do palácio de Belém*, 2005, p. 72-120.

⁸²⁹ Volkmar Machado, *op.cit.*, 1922, p. 248.

⁸³⁰ Meco, *op.cit.*, 2005, p. 86-87.

Artilharia, à Vendas Novas, ancien palais que le roi João V avait fait construire en 1728-1729 pour recevoir le cortège venu assister à l'«échange des princesses».⁸³¹ Plusieurs plafonds, en effet, possèdent encore leur décoration ; presque tous sont dans un état de conservation lamentable dû, entre autres, à de visibles infiltrations, comme nous pouvons le constater dans celui qui représente *Neptune et Amphitrite* (fig.382). Quant à celui qui illustre l'*Enlèvement de Proserpine*, il est surtout affecté par des déchirures de la toile (fig.383). En fait, le plafond du palais qui est peut-être le mieux conservé est celui de *Flore* (fig.384). Il reste à espérer que ces œuvres susciteront l'intérêt des chercheurs pour les étudier et celui des institutions capables de les restaurer.

À l'absence d'inventaire des œuvres profanes au Portugal au XVIII^e siècle se joint un autre problème : l'inexistence d'une étude globale sur la peinture mythologique au Portugal, telle que celle qu'a fourni Rosa López Torrijo sur ce genre en Espagne,⁸³² étude qui permettrait d'évaluer sa fonction et son importance dans le décor dix-huitièmiste et de poser des questions quant au rapport entre ces décors palatins et le statut social de leur commanditaire, questions qui ont déjà fait l'objet d'études enrichissantes en France.⁸³³ Au Portugal, nous n'avons rencontré que deux textes ayant pour objet la peinture profane. Le premier, assez ancien, de Luís Xavier da Cunha, consiste en une description d'un plafond peint par Cyrillo au palais du comte de Farrobo, à Lisbonne.⁸³⁴ Le livre, qui contient environ une trentaine de pages, ne vaut que pour la description détaillée de l'œuvre, un *Concile des Dieux*, car l'auteur n'en fait pas l'étude. Il évoque d'abord rapidement la structure du palais, puis il reprend ce qu'a écrit Cyrillo à propos de son œuvre.⁸³⁵ Ensuite, Xavier da Cunha décrit minutieusement la scène

⁸³¹ Cérémonie au cours de laquelle la princesse Maria Bárbara (1711-1757), fille du roi João V, fut «donnée» à son époux, le prince Fernand des Asturies (1713-1759) (futur Fernand VI d'Espagne) et où la princesse espagnole Mariana Vitória (1718-1781) fut «donnée» au prince portugais José (1714-1777) (futur José I^{er}).

⁸³² Rosa López Torrijo, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, 1985.

⁸³³ Marianne Le Blanc, «Ordre social et architecture privée. Les stratégies de la représentation au palais Soubise (1704-1757), dans *L'Art et les normes sociales*, 2001, p. 63-77.

⁸³⁴ Luís Xavier da Cunha, *O Concilio dos Deuses descrito por Luiz de Camões e pintado por Cyrillo Volkmar*, 1903.

⁸³⁵ Cunha, *op. cit.*, 1903, p. 6-7. Voir également Cyrillo, *op.cit.*, 1922, p. 306.

représentée.⁸³⁶ Les dernières pages de son livre servent à reproduire le chant premier des *Lusiadas*, de Camões, poème qui a inspiré l'artiste.

Le deuxième texte, beaucoup plus récent, porte sur une série de fresques, datées du XVI^e siècle (1525), qui décorent trois plafonds du palais de São Miguel à Évora, appartenant à la famille Castro, alors en pleine ascension sociale.⁸³⁷ Les auteurs, Joaquim Oliveira Caetano et José Alberto Seabra Carvalho, ont procédé à une étude approfondie et détaillée des œuvres, analysant non seulement l'iconographie de l'ensemble, mais le situant également dans son contexte, soit le décor d'un palais maniériste.

Malgré le fait que cette étude porte sur un cycle pictural qui n'a, formellement parlant, aucun lien avec l'art d'Alexandrino, elle peut constituer un modèle de travail pour d'éventuelles analyses sur la peinture mythologique au Portugal. En effet, elle pose des problèmes qui s'adressent également aux décorations profanes des palais du XVIII^e siècle : pour bien comprendre le choix des scènes illustrées, il faut connaître, outre les modes de l'époque, la fonction et l'utilisation des salles dans lesquelles se trouvent les peintures. C'est précisément ce type de problème qui nous intéresse ici. En cela, cette étude rejoint, en quelque sorte, les préoccupations évoquées par Marianne Le Blanc à propos de l'architecture privée. Selon elle, les historiens de l'art ont très peu étudié «le poids des impératifs sociaux sur l'architecture privée à l'époque moderne».⁸³⁸ Le même constat peut être posé au Portugal au sujet des décors peints.

Il n'y a pas lieu, ici, de produire cette étude globale qui fait pourtant défaut. Notre but est, d'abord et avant tout, de souligner la contribution d'Alexandrino au genre mythologique au Portugal en étudiant trois décors qu'il a peints. Nous tâcherons d'enrichir leur analyse à l'aide d'études abordant des sujets parallèles et d'ouvrir ainsi, nous l'espérons, quelques voies pour de futures recherches.

⁸³⁶ Cunha, *op. cit.*, 1903, p. 15.

⁸³⁷ Joaquim Oliveira Caetano et José Alberto Seabra Carvalho, *Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel*, 1990.

⁸³⁸ Le Blanc, «Ordre social et architecture privée.», dans *op. cit.*, 2001, p. 63.

2. Palais de villégiature et palais de ville

Des trois palais qui font l'objet de notre étude, deux partagent une origine commune en ce sens qu'ils sont nés d'initiatives royales à une époque – qui s'étend jusqu'à la moitié du XVI^e siècle – où les rois du Portugal avaient coutume de s'installer hors des villes, sans toutefois que leurs demeures ne soient fixes.⁸³⁹ Au XVII^e siècle, ces palais ont été acquis par des membres de la noblesse qui en ont fait leur résidence. Tant la famille Mascarenhas (Fronteira) que celle des Lencastre (Abrantes) appartenaient aux nobles titulaires ou «grands du royaume» qui détenaient les positions sociales les plus élevées, soit les ducs, les marquis et les comtes.⁸⁴⁰ La plupart d'entre eux, d'ailleurs, possédaient également des liens directs avec la famille royale. Tous les titres n'étaient pas héréditaires,⁸⁴¹ mais seuls ceux-ci garantissaient à leurs détenteurs la qualité de nobles titulaires. Dans la majeure partie des cas, ces titres remontaient à l'époque médiévale. Néanmoins, plusieurs d'entre eux ont été concédés après l'instauration de la dynastie de Bragance en 1640. Ainsi, aux XVII^e et XVIII^e siècles, la grande majorité de nobles titulaires habitait Lisbonne et ses environs dans des palais et des résidences de villégiature.⁸⁴²

L'histoire des palais Fronteira et Abrantes diverge et se particularise à partir du XVII^e siècle. Dans le cas de la famille Mascarenhas, l'accession au rang de marquis est plus ancienne que celle de la branche de la famille Lencastre, propriétaire du palais Abrantes, qui portera le titre de comte jusqu'au XVIII^e siècle. De plus, et c'est là sans doute la plus grande différence, le palais Fronteira appartient au type de résidences suburbaines conçues d'abord comme un lieu de villégiature ; c'est-à-dire que la demeure ou *villa* était une maison de campagne imaginée pour le bien-être et le loisir (*recreio*) du propriétaire. Cette catégorie d'habitation pouvait également être le centre d'une entreprise agricole, mais c'est le facteur loisir qui la distingue de la maison de campagne. Celle-ci possédait normalement des formes simples et traditionnelles qui

⁸³⁹ Marieta Dá Mesquita, *História e Arquitectura, uma proposta de investigação*, 1992, p. 24.

⁸⁴⁰ Nuno Gonçalo Monteiro, «Notas Sobre Nobreza, Fidalguia e Titulares nos Finais do Antigo Regime», sep. de *Ler História*, n°10, 1987, p. 25. Pour connaître les différents types de noblesse au Portugal, nous renvoyons à ce texte fondamental.

⁸⁴¹ À partir de 1700 environ, la transmission des titres aux successeurs devient pratiquement automatique.

⁸⁴² Monteiro, *op.cit.*, 1987, p. 27, Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 41-42.

n'exigeaient pas l'intervention d'un architecte. La *villa*, au contraire, était le produit du travail d'un architecte.⁸⁴³ À cela il faut ajouter que la villégiature constituait un symbole social important : son sens ludique traduisait une démonstration de pouvoir et de prestige social. En ce sens, la récupération, opérée depuis le XVI^e siècle, de l'idée de *villa*, résidence depuis toujours associée aux classes dominantes, a acquis une définition spécifique en fonction des valeurs qui prévalaient au sein de la société de cour.⁸⁴⁴ Au contraire, le palais Abrantes s'inscrit dans la catégorie de résidence urbaine qui surgit parallèlement à l'institutionnalisation de la société de cour et ce, même si, à l'origine – et jusqu'au XVI^e siècle –, il servait de maison de campagne à la famille royale.⁸⁴⁵ En fait, le développement de l'appareil d'État inhérent à l'absolutisme a favorisé la fixation de la noblesse dans la capitale. Ce processus, en marche depuis le XVII^e siècle, s'est traduit à la fois par la construction d'édifices nouveaux et par la récupération d'immeubles déjà existants.⁸⁴⁶

Par ailleurs, au cours de la première moitié du XVII^e siècle, une rupture s'est produite dans l'organisation interne des habitations. Les caractéristiques de la distribution de l'espace et du mode de vie se sont spécifiées notamment dans les résidences nobles. Une distinction fut alors établie entre les zones principales (ou d'apparat) et celles destinées aux gens de la maison, aux enfants et aux hôtes. Cette nouvelle préoccupation est née d'une nouvelle conception de la relation du maître avec les lieux et avec les autres. Ce changement avait pour but d'organiser l'espace de façon à assurer à la fois une autonomie et certaines formes de sociabilité. Ainsi, l'organisation de la maison est désormais comme suit : l'étage supérieur est destiné aux familiers (ceux-ci incluent la famille étendue, soit les enfants, les ascendants et le personnel domestique), puis, le rez-de-chaussée est réservé aux fonctions de service et, enfin, le premier étage ou étage noble, zone de représentation, impliquant parfois des espaces destinés à l'intimité des propriétaires avec une démarcation très claires des espaces

⁸⁴³ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 98.

⁸⁴⁴ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 102.

⁸⁴⁵ Maria Teresa de Andrade e Sousa Gomes Ferreira, *O Palácio do Marquês de Abrantes*, 1955, p.18.

⁸⁴⁶ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 65. Cf. aussi José Sarmiento de Matos, «Arquitectura civil», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, 1989, p. 38-42.

féminins et masculins.⁸⁴⁷ Cette répartition correspond, *grosso modo*, aux préceptes définis par Blondel selon lequel une résidence noble devait au moins posséder un appartement de parade, un appartement de société et un appartement de commodité.⁸⁴⁸ Ces trois types d'appartement se développaient alors au «bel étage», équivalent de ce que les Portugais désignent comme l'«étage noble» et de ce que les Italiens nomment *piano nobile*. Dans un cas parisien, l'hôtel de Belle-Isle, étudié par Jean-François Cabestan, l'appartement de parade comportait trois pièces principales : la salle du dais, une salle de compagnie et une chambre à coucher. La salle du dais était alors «l'apanage de quelques rares familles susceptibles de recevoir chez elles le roi de France» et, comme la chambre de parade, elle constituait un lieu symbolique de la résidence aristocratique.⁸⁴⁹ Ensuite, l'appartement de commodité était composé d'une salle à manger, d'une chambre à coucher et d'un cabinet «à écrire». Enfin, l'appartement de société était occupé par le maréchal de Belle-Isle ; il était constitué d'une enfilade de pièces disposées en aile. Cabestan précise que, comme pour l'appartement de parade, celui de société jouissait d'une situation privilégiée, de plain-pied avec le jardin suspendu «privilege que ne goûtent guère que les maisons royales ou quelques très rares hôtels nobiliaires».⁸⁵⁰ En France, l'art de la distribution occupait l'esprit des théoriciens et s'entendait parfois dans un sens très large. Comme le résume bien Cabestan :

la distribution concerne et manipule ainsi toutes les échelles dont dépend la composition de l'édifice, de l'échelle urbaine à celle du détail de la partition des locaux et de leur décoration. Elle consiste en l'art d'établir le rapport que toutes les parties, construites, non construites, voire extérieures au périmètre de la parcelle, entretiennent entre elles.⁸⁵¹

Il va de soi que les préoccupations architecturales et décoratives françaises ont trouvé un écho en territoire portugais et il semble clair que les modèles issus de la France ont eu un impact dans l'organisation des résidences portugaises. Cela dit, la véritable identité

⁸⁴⁷ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 86-87.

⁸⁴⁸ Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou, Traité de la décoration...*, 1771-1777, cité dans Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 86-87.

⁸⁴⁹ Jean-François Cabestan, «Infortunes de l'art de la distribution. Le cas de l'hôtel de Belle-Isle à Paris», dans *L'Art et les normes sociales*, 2001, p. 87 et p. 98, note 22.

⁸⁵⁰ Cabestan, «Infortunes de l'art de la distribution», *op.cit.*, 2001, p. 88.

⁸⁵¹ Cabestan, «Infortunes de l'art de la distribution», *op.cit.*, 2001, p. 84.

typologique de la maison noble portugaise, définie au cours du XVIII^e siècle, est davantage due à l'adaptation de propositions antérieures qu'à l'innovation. La grande opulence de cette époque se traduit par de riches façades imposantes, par les dimensions des palais, par la multiplication des divisions et par la décoration raffinée. D'ailleurs, ce raffinement dépasse les limites de l'édifice et tire également parti de la nature, transformant les jardins ombragés, les bosquets et les lacs en une sorte d'extension de la maison ;⁸⁵² le palais Fronteira en offre un fort bel exemple. Ceci dit, le luxe et l'ostentation des palais urbains du XVIII^e siècle ne sont pas seulement synonymes d'un goût qui se raffine; ils constituent, d'abord et avant tout, une manifestation de l'importance et du pouvoir économique de leurs propriétaires.⁸⁵³

Dans un autre ordre d'idées, le palais Ferreira Pinto (1791-1800) appartient à un tout autre genre. Symbole de la bourgeoisie marchande de Lisbonne, une classe sociale en plein essor – grâce, entre autres, à l'appui du marquis de Pombal – il s'insère en plein cœur de la ville. Contrairement aux palais précédents, celui-ci présente une structure architecturale beaucoup plus simple et de plus petites dimensions.

3. Le palais des marquis de Fronteira et Alorna ou le palais de Benfca⁸⁵⁴

Le quartier de Benfca, où se trouve le palais des marquis de Fronteira, était, au XVIII^e siècle, une banlieue de Lisbonne recherchée pour ses terres fertiles, son abondance en eau et son emplacement sur l'un des versants de la colline de Monsanto. Les terres avaient d'abord été occupées par une maison de campagne et une *quinta* appartenant au roi Dinis (1261-1325). Plus tard, à la demande des religieux de l'Ordre

⁸⁵² Carlos de Azevedo, *Solares portuguesas*, 1969, p. 15.

⁸⁵³ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 88.

⁸⁵⁴ Pour l'histoire du palais, voir: Inácio de Vilhena Barbosa, *Monumentos de Portugal*, 1886, p. 483-496 (son texte porte sur le couvent de São Domingos de Benfca, voisin du palais, mais il fournit l'essentiel sur l'histoire de celui-ci), Araújo, *Inventário*, T.I, fasc.6, 1949, p. 15-22, Anne de Stoop, *Demeures portugaises dans les environs de Lisbonne*, 1986, p. 87-99, Ana Cristina Leite, «Fronteira, Palácio», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, 1989, p. 198-199 (le texte en dit fort peu au sujet du palais et traite surtout des jardins), Raúl Proença, «Casa dos marqueses de Fronteira», *Guia de Portugal*, vol.1, 1991, p. 436-439, Mesquita, *op.cit.*, 1992, Jorge Rodrigues Ferreira, «Fronteira (Palácio dos Marqueses de)», *Dicionário da História de Lisboa*, 1994, p. 421-422, José Cassiano Neves, *The Palace and Gardens of Fronteira. Seventeenth and Eighteenth Century Portuguese Style*, 1995, Júlio Gil, *Os mais belos palácios de Portugal*, 1992, p. 222-229 et *Monumentos*, n°7, septembre 1997 (le numéro entier est consacré au palais).

dominicain qui souhaitaient y établir un nouveau couvent, le roi João I^{er} (1356-1433) leur fit don de ses possessions et, en 1399, les dominicains transformèrent la propriété en couvent qui, avec l'église adjacente, était d'une grande simplicité. Au début du XVII^e siècle, l'édifice des religieux menaçait de tomber en ruine de sorte qu'il fut reconstruit en 1624, ne conservant de l'ancienne bâtisse que la sacristie et le chœur du temple.⁸⁵⁵

C'est sur les terres environnantes du couvent dominicain que fut établi le palais des marquis de Fronteira. Marieta Dá Mesquita explique que les liens unissant les Mascarenhas au quartier de Benfica remontent fort probablement au XVI^e siècle. La construction du palais, quant à elle, aurait été commencée vers 1666 et son inauguration aurait eu lieu en 1672.⁸⁵⁶

Selon une croyance du XIX^e siècle, l'édifice aurait été conçu, à l'origine, pour servir de pavillon de chasse au 1^{er} marquis de Fronteira (et 2^e comte da Torre), João Mascarenhas (1632-1681). Ensuite, il aurait été transformé en palais pour y recevoir le prince régent Pedro (1648-1706), le futur roi Pedro II, qui avait accepté d'y prendre un goûter offert par le marquis.⁸⁵⁷ Bien que cette tradition soit acceptée par la majorité des auteurs, elle ne fait toutefois pas l'unanimité. En effet, Campos de Andrade croit plutôt que c'est à l'occasion d'un «goûter royal» qu'une partie de chasse aurait été organisée sur les terres du marquis, abondantes en gibier.⁸⁵⁸ De là, sans doute, l'idée que la demeure était d'abord un pavillon de chasse.

João Mascarenhas était issu d'une des familles les plus nobles du Portugal, vivant constamment dans l'entourage des rois, mais dont les origines exactes sont toutefois inconnues. En effet, le nom «Mascarenhas» renvoie à plusieurs branches dont

⁸⁵⁵ Barbosa, *op.cit.*, 1886, p. 483.

⁸⁵⁶ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 499 et 503, Mesquita, «Palácio Fronteira, um percurso arquitectónico», *Monumentos*, n°7, Septembre 1997, p. 9, Araújo, *op.cit.*, T.I, fasc.6, 1949, p. 15 et de Stoop, *op.cit.*, 1986, p. 87. Voir aussi, Matos, *op.cit.*, 1989, p. 39. L'auteur admet la possibilité que la construction du palais ait commencée en 1667. Voir également Ernesto de Campos de Andrade, «O Palácio dos Marquezes da Fronteira e os seus manuscritos», *Revista de Historia*, vol.12, n.45-48, 1923, p. 46 ; l'auteur avançait déjà les dates de 1671-1672 pour l'inauguration du palais.

⁸⁵⁷ Campos de Andrade, *op.cit.*, 1923, p. 246, réfère à Gabriel Pereira, *Pelos suburbios e vizinhanças de Lisboa*, 1910. Voir également Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 503 et Gil, *op.cit.*, 1996, p. 222.

⁸⁵⁸ Campos de Andrade, *op.cit.*, 1923, p. 245. Mesquita, dans son étude de 1997, semble changer d'avis et privilégier l'hypothèse d'une construction qui, dès le départ, aurait été conçue de façon érudite.

l'une allait fournir cette lignée de noblesse.⁸⁵⁹ João s'était distingué au cours des batailles de Linhas de Elvas (1659), de Ameixial (1663) et de Montes Claro (1665) ce qui le plaçait au rang des meilleurs généraux des guerres de Restauration. Ces faits ont certainement eu leur poids dans son ennoblissement ; c'est à peine deux ans après la fin du conflit, soit en 1670, qu'il reçut du prince régent le titre de marquis de Fronteira.⁸⁶⁰ Une fois les guerres terminées, il obtint également plusieurs charges politiques et militaires: il devint membre des Conseils d'État et de Guerre du roi Pedro II (pour lequel il était également Gentilhomme de chambre), il fut nommé Maître de Camp Général d'Estremadura et du Minho, Général de la Cavalerie de l'Alentejo, Grand prieur du Crato pour l'Ordre de Malte, Administrateur du Trésor et Superintendant de la *Santa Casa da Misericórdia* de Lisbonne.⁸⁶¹ Hormis son rôle dans la sphère politique, João Mascarenhas, en tant qu'homme de cour cultivé et amateur des arts et des lettres, occupait certainement une place prépondérante dans le milieu culturel du royaume. Il faisait d'ailleurs partie de l'*Academia dos Generosos* et il est fort possible qu'il ait tenu, dans sa demeure, des réunions sociales où laïcs et religieux venaient discuter de sujets intellectuels (ou moraux) et mondains.⁸⁶² Son palais même, dont la décoration se constitue essentiellement de scènes d'histoire et de mythologie classique, témoigne de l'étendue de sa culture.

C'est dans l'esprit des *villes* de la Renaissance italienne que le palais des marquis de Fronteira fut construit⁸⁶³ ou, tout au moins, aménagé. En effet, la question du choix de l'emplacement du palais, par son éloignement de la capitale, reprend le concept de *villa* qui, s'opposant à celui de l'espace urbain, permet l'élaboration d'un jardin issu d'un imaginaire lié aux plaisirs bucoliques propre à la Renaissance. De façon plus spécifique et dans le contexte portugais, le palais Fronteira possède toutes les caractéristiques d'une

⁸⁵⁹ Selon Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 397, la lignée des marquis de Fronteira est issue de Fernão Martins Mascarenhas, capitaine des Chevaliers du roi João II (1455-1495) et du roi Manuel I (1469-1521).

⁸⁶⁰ Anonyme, «Fronteira (marqueses de)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.11, s.d., p. 913. Cf. aussi Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 399.

⁸⁶¹ Anonyme, *op.cit.*, vol.11, s.d., p. 910, Neves, *op.cit.*, 1995, p. 18. Cf. aussi Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 399 et 401. C'est à cette auteure que nous devons une abondance de détails ainsi que des preuves documentaires attestant des différentes charges assumées par João Mascarenhas.

⁸⁶² Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 401, Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 11 et p. 13, note 25.

⁸⁶³ Neves, *op.cit.*, 1995, p. 12. Voir aussi Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 9-15 où elle développe cette idée.

Quinta de Recreio ;⁸⁶⁴ c'est-à-dire une propriété rustique qui, indépendamment de sa dimension, comprend des terres cultivables, des potagers, des vergers, des bâtisses liées à l'exploitation agricole et du bétail, des habitations pour les agriculteurs et les fermiers et, enfin, autour de la résidence du propriétaire, des zones de loisirs telles que des jardins, des pavillons, des fontaines, des lacs, des pigeonniers et des forêts. Tous ces éléments pouvaient varier selon le statut social des propriétaires.⁸⁶⁵ Marieta Dá Mesquita précise que, d'un point de vue pratique, le choix du lieu aurait été motivé, d'une part, par l'existence préalable d'un ensemble d'édifices appartenant déjà à la famille et, d'autre part, par les conditions naturelles du terrain; la qualité de l'air, l'abondance de l'eau, la tranquillité assurée par l'éloignement de la capitale et la possibilité de rendre la *quinta* productive.⁸⁶⁶ Comme c'était souvent le cas, le palais Fronteira était, en fait, une résidence secondaire de la famille qui possédait déjà un palais à Lisbonne.⁸⁶⁷

Malgré les diverses études menées sur le palais, et tout particulièrement celles réalisées par Mesquita, le nom de l'architecte responsable pour le plan de l'édifice est demeuré inconnu.⁸⁶⁸ En dépit de l'influence évidente des modèles d'architecture italiens, l'auteure préfère l'idée que rien ne puisse être défini avec certitude. Elle reconnaît, néanmoins, qu'il n'existe pas de preuve non plus qu'un architecte portugais ait conçu le projet.⁸⁶⁹ Aussi, peut-être vaut-il mieux envisager le palais comme une construction

⁸⁶⁴ Mesquita, *op.cit.*, 1997, p.13, note 11. Dans cet article, l'auteure introduit également la notion de *quinta de recreio* qui doit être comprise comme «um todo auto-suficiente e organizado [que] constitui-se como espaço versátil, onde as componentes lúdicas e formal se associam e invadem mutuamente, estabelecendo entre si relações formais e funcionais. Espaço bucólico, onde as zonas de produção pontuam elementos arquitectónicos definidores de funções estéticas e lúdicas, onde sombra, água e luz se harmonizam numa atmosfera de *locus amoenus*. Esses locais de prazer, que frequentemente se identificam com infraestruturas funcionais, constituem verdadeiros elos que unem recreio e produção», (p. 13, note 11).

⁸⁶⁵ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 231.

⁸⁶⁶ Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 9, p. 12 et p.13 notes 5 et 6. Le terrain était propre à la culture des vignes et des vergers.

⁸⁶⁷ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 231.

⁸⁶⁸ Hormis l'étude de Mesquita, voir Cristina Castelo-Branco, *Fronteira: An Analysis and Restoration Proposal for a Seventeenth Century Garden*, 1939, p. 51-54, Araújo, *op.cit.*, T.I, fasc.6, 1949, p. 15, Ferreira, *op.cit.*, 1994, p. 421, Neves, *op.cit.*, 1995, p. 16, 28-29 et George Kubler, *A Arquitectura portuguesa chã*, 1989.

⁸⁶⁹ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 547-548.

baroque du XVII^e siècle qui récupère des éléments issus des traités d'architecture du Maniérisme et de la Renaissance.⁸⁷⁰

Vers la fin du XVII^e siècle, le palais n'est plus seulement un pavillon de chasse ou un lieu de villégiature ; Fernando Mascarenhas (1655-1729), le 2^e marquis de Fronteira, lui confère une plus grande fonction agricole. De plus, sous ses ordres, le palais et les jardins ont bénéficié de plusieurs œuvres de conservation au début du XVIII^e siècle. Grâce à la correspondance échangée entre sa femme, Joana de Toledo e Meneses (s.d.) et lui, nous savons désormais que la famille s'installait à Benfica de mai à octobre.⁸⁷¹

En 1755, le palais «*das Chagas*», résidence urbaine des marquis de Fronteira, fut détruit par le tremblement de terre et, par conséquent, le palais de Benfica devint la demeure permanente de la famille. À partir de 1760, de grands travaux furent exécutés dans le but de l'adapter à sa nouvelle fonction ;⁸⁷² c'est sous l'égide du 5^e marquis de Fronteira (6^e comte da Torre et 6^e comte de Coculim), José Luís Mascarenhas Barreto (1721-1799), que l'édifice fut doté d'une nouvelle aile à l'ouest. En tant que second fils, José Luís était destiné à une carrière ecclésiastique. Il devint effectivement chanoine de la cathédrale patriarcale de Lisbonne (*Sé Patriarcal*), mais avec le décès de son frère, Fernando Mascarenhas (1717-1765), le 4^e marquis, et en l'absence d'héritier, il obtint une licence du roi José I^{er} (1714-1777) et de l'Église lui permettant de se libérer de ses vœux dès 1765. Puis, par un décret du 21 mars 1769, il fut autorisé à porter le titre de marquis et, en 1771, il épousa Mariana Josefa de Vasconcelos e Sousa, fille du 5^{ème} comte et 1^{er} marquis de Castelo Melhor. Il comptait, de cette façon, garantir la succession des Mascarenhas dont il avait hérité la Maison.⁸⁷³ Comme le voulait son rang,

⁸⁷⁰ Matos, *op.cit.*, 1989, p. 39. Pour le développement de cette question et du rapport de l'homme au lieu, voir Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 12.

⁸⁷¹ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 532 et p. 543, note 27; l'auteure cite les archives I.A.N.T.T., *Casa Fronteira*, Partie III, n°252, *Correspondência dos 2 Marqueses de Fronteira*. Dans une étude plus récente, l'auteure écrit toutefois que la période d'occupation du palais n'allait que de mai à juin. Cf. Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 9 et p. 13, note 8.

⁸⁷² Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 9. Selon Pedro Mascarenhas Cassiano Neves, c'est seulement après 1765 que sont entrepris les travaux d'agrandissement et d'amélioration du palais. Cf. Neves, «Intervenções no séc. XX», *Monumentos*, n°7, septembre 1997, p. 15.

⁸⁷³ Anonyme, *op.cit.*, vol.11, s.d., p. 911, Araújo, *op.cit.*, T.I, fasc.6, 1949, p. 15. Il convient de préciser qu'avec les 4^e et 5^e marquis, la famille Fronteira partage des liens de sang avec celle d'Abrantes. En effet, leur père, le 3^e marquis (1679-1737), avait épousé Helena de Lencastre, fille des 4^e comtes de Vila-Nova-

José Luís occupa plusieurs postes importants au sein de la cour; il fut Administrateur (*Vedor*) pour la reine Mariana Vitória (1718-1781), femme de José I^{er}, fonction qu'il exerça également pour la princesse Maria Francisca Benedita (1746-1829) et pour la reine Maria I^{ère} (1734-1816).⁸⁷⁴

La nouvelle aile du palais de Benfica se distingue du reste de l'édifice par son vocabulaire ornemental propre à la seconde moitié du XVIII^e siècle où prédominent les stucs rococo. Mesquita a réussi à déterminer, à l'appui de quelques documents, que les œuvres ont été menées au début des années 1770 et qu'elles ont pris fin vers 1779-1780.⁸⁷⁵ Elle précise que dans les *Mémoires* du 7^{ème} marquis, une référence est faite à quelques interventions réalisées lors du mariage de ses parents en novembre 1799.⁸⁷⁶ En fait, comme l'auteure l'explique bien, la décoration interne du palais révèle les phases successives de la construction de l'édifice : la présence dominante de l'azulejo témoigne du goût du XVII^e siècle pour ce type d'ornementation, tandis que celle des stucs rocailles sont le résultat d'une prédilection pour cette mode au XVIII^e siècle.⁸⁷⁷

Le palais, restauré entre 1929 et 1949, appartient actuellement au marquis Fernando Mascarenhas, dernier descendant de la Maison Fronteira et Alorna.

3.1. La Salle d'apparat

Construite dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la Salle d'apparat occupe une partie de l'aile droite du palais, aménagée suite au tremblement de terre de 1755. Sur huit mètres de longueur et six de largeur, elle possède, à l'est, deux fenêtres qui donnent sur la cour d'honneur (*pátio de honra*), au nord, trois portes vitrées qui mènent à une véranda, à l'ouest, deux autres fenêtres et, enfin, au sud, deux portes qui conduisent vers l'intérieur de la demeure. Au fil des ans, il semble que la salle ait servi alternativement

de-Portimão. Cf. Anonyme, *op.cit.*, vol.11, s.d., p. 910. Le 4^e marquis de Fronteira, Fernando Mascarenhas (1717-1765) épousera également une Lencastre. Cf. Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 410.

⁸⁷⁴ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 411. C'est à cette auteure que l'on doit les informations les plus complètes et les plus précises.

⁸⁷⁵ Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 9 et p. 13, note 15. Dans sa thèse, Mesquita écrit que la phase la plus importante des travaux aurait eu lieu vers la fin des années 1770. Cf. Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 534.

⁸⁷⁶ Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 9 et p. 13, note 16 : elle cite José Trasmundo Mascarenhas Barreto, *As Memórias do Marquês de Fronteira e Alorna*, Partie I et II, p. 226.

⁸⁷⁷ Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 10 et p. 13, note 21.

de salle à manger et de chambre à coucher.⁸⁷⁸ Araújo, par exemple, laisse entendre qu'au moment où il écrit son texte, la Salle d'apparat était, en fait, la chambre principale ; il soutient néanmoins qu'au XVIII^e siècle, c'est la salle à manger qui y était installée.⁸⁷⁹ Par ailleurs, le texte de Neves peut porter à confusion. En effet, dans les légendes qui accompagnent trois reproductions de peintures d'Alexandrino, il écrit qu'elles se trouvent dans la Salle d'apparat.⁸⁸⁰ Cependant, dans le texte, il se réfère aux mêmes œuvres lorsqu'il parle de la chambre à coucher :

The construction of the bedroom, which can be seen to the right upon entering the patio, dates from the time of the fifth Marquis of Fronteira, Dom José Mascarenhas. The [murals] «painted by Pedro Alexandrino» are admirable, the ones on the ceiling being more recent than those along the walls.⁸⁸¹

Mascarenhas, pour sa part, explique que c'est au courant du XX^e siècle que l'espace a assuré ces deux fonctions.⁸⁸² À quoi servait donc cette salle au XVIII^e siècle ? En réalité, nous ne savons pas encore avec certitude à quelle fonction elle était destinée au moment de sa construction et de sa décoration. Aussi, nous nous rallions à l'avis de Mesquita qui explique que la Salle d'apparat appartient à un ensemble d'espaces de représentation destinés à l'usage public du palais.⁸⁸³ Lorsque nous l'avons visité, en juillet 2003, elle faisait partie des appartements de feu Mme la marquise, mère de l'actuel marquis, Fernando Mascarenhas, et servait simplement de salon.

L'une des particularités de la décoration de la salle – qui correspond d'ailleurs à un trait caractéristique du palais – relève de l'importance accordée au stuc, de style rococo, dans la délimitation des différents espaces muraux. Ceux-ci sont structurés par les encadrements de stuc entourant les peintures.⁸⁸⁴ Mascarenhas signale l'importance de celles-ci suivant trois aspects ; d'abord, la quantité (19 panneaux peints, sept au plafond

⁸⁷⁸ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 360.

⁸⁷⁹ Araújo, *op.cit.*, T.I, fasc.6, 1949, p. 19.

⁸⁸⁰ Neves, *op.cit.*, 1995, p. 71-73.

⁸⁸¹ Neves, *op.cit.*, 1995, p. 71.

⁸⁸² Fernando Mascarenhas, «Estuques ornamentais. Da organização dos espaços à descrição de uma moldura», *Monumentos*, n°7, septembre 1997, p. 41.

⁸⁸³ Mesquita, *op.cit.*, 1997, p. 10. Les autres espaces de représentation sont la Salle des panneaux, la Salle de Junon et les antichambres.

⁸⁸⁴ Mascarenhas, *op.cit.*, 1997, p. 38. Nous ne reprenons que les idées principales liées à la Salle d'apparat.

et douze sur les murs), puis la dimension (deux des panneaux sont grands, l'un au plafond et l'autre au centre du mur sud) et, enfin la qualité (il souligne que les œuvres sont d'Alexandrino).⁸⁸⁵

3.2. Les peintures

Chaque mur de la Salle d'apparat est décoré d'une série de trois fresques. Celle du mur sud, consacrée à Vénus, se distingue des autres par l'inclusion d'un panneau central rectangulaire de grand format. À partir de la droite, la première scène illustre la *Naissance de Vénus* (fig.385) dans une composition simple et épurée : la déesse, tournant son regard vers le spectateur, est allongée sur les flots dans une pose qui rappelle celle de la *Vénus d'Urbino* du Titien (c.1480/85-1576) ou de la *Vénus avec un organiste*, du même artiste, conservée à Berlin. Un triton l'accompagne ainsi que deux *putti* aux ailes de libellule. L'un d'eux tient un drap rose dont la courbe, qui se termine sur le bas-ventre de Vénus, met celle-ci en évidence. Au premier plan à droite, la personnification d'un fleuve, de face au spectateur, attire notre attention d'un geste de la main. Comme d'autres que nous signalerons au passage, cette fresque a visiblement souffert d'une infiltration d'eau, car une fissure la traverse du haut des *putti* au rocher où le Fleuve est assis.⁸⁸⁶

Le grand panneau du centre se distingue des autres non seulement par sa taille, mais aussi par sa qualité d'exécution. Comme l'explique bien Mascarenhas, ce tableau rompt le rythme des ouvertures murales créées par les fenêtres et les encadrements rococo.⁸⁸⁷ Longtemps, on a cru que la scène illustre Vulcain fabriquant des armes pour Mars, tandis que celui-ci contemple Vénus.⁸⁸⁸ En réalité, il représente *Vénus demandant*

⁸⁸⁵ Mascarenhas, *op.cit.*, 1997, p. 41. Ajoutons que la plupart des auteurs s'entendent pour attribuer les fresques à Alexandrino. Cf. Anonyme, *op.cit.*, vol.1, s.d., p. Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 360 et Araújo, *op.cit.*, T.I, fasc.6, 1949, p. 19. Ce dernier ajoute que les encadrements de stuc sont de goût italien.

⁸⁸⁶ La zone autour de la fissure a été repeinte, mais elle tend encore à se dégrader dans la mesure où les pigments ne semblent pas adhérer à la surface. Il est possible, en fait, que l'intervention ait affecté une plus grande part du panneau qu'il n'en paraît à première vue.

⁸⁸⁷ Mascarenhas, *op.cit.*, 1997, p. 39.

⁸⁸⁸ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 360, Neves, *op.cit.*, 1995, p. 72. Lorsqu'il parle des peintures du plafond, Neves affirme que le panneau de «Venus, Mars and Hephaestos» en fait partie (p.71). Cette affirmation contredit, par ailleurs, la légende sous l'image qu'il reproduit à la page suivante (p.72). Voir aussi Mafalda

à *Vulcain des armes pour son fils Énée* (fig.386), épisode qui fut particulièrement populaire au XVIII^e siècle comme en témoignent, entre autres, les différentes versions exécutées par Boucher (fig.387). Ces versions, sans constituer des modèles pour la peinture du palais Fronteira, étaient peut-être connues d'Alexandrino qui a suivi un schéma de composition fort semblable à celui des œuvres françaises. Vénus, assise sur un feston de nuage en compagnie de Cupidon et d'une figure féminine, occupe le coin supérieur droit de la scène. Elle contemple l'armure, les armes et le bouclier que lui présente Vulcain.⁸⁸⁹ Celui-ci est agenouillé au coin diamétralement opposé, soit en bas à gauche. De chaque côté de cette diagonale formée par les personnages principaux, une scène secondaire complète la composition. Sous Vénus, à l'arrière-plan, trois cyclopes s'affairent à la forge, l'un attisant le feu, les deux autres forgeant des armes. Puis, en haut à gauche, un *putto* s'amuse avec une colombe auprès du char, tandis qu'au centre, deux autres amours jouent dans les airs avec une deuxième colombe. Ces deux oiseaux sont les attributs communs de la déesse auxquels revient la tâche de tirer son char. Cependant, dans le contexte de la scène qui est ici illustrée, une autre signification peut leur être donnée. En effet, bien qu'un couple de colombes soit le symbole du couple amoureux, il peut aussi figurer «en souvenir des deux colombes qu'envoya la déesse à Énée, pour le guider dans sa recherche du rameau d'or».⁸⁹⁰ Or, cet épisode, raconté par Virgile,⁸⁹¹ précède la scène centrale du panneau de la Salle d'apparat. Ainsi, ces deux épisodes secondaires trouvent tout leur sens dans la mesure où chacun illustre un moment où la déesse vient en aide à son fils ; ils annoncent ainsi le geste de Vulcain agenouillé devant Vénus.

La dernière fresque de cette série met en scène *Mars et Vénus* (fig.388) dans un moment qui semble précéder l'épisode, très populaire, où les deux amants sont pris en flagrant délit d'adultère. Ici, Mars, tout en armure, occupe le centre de la composition ;

Osório, «Mural paintings at the Palace of Fronteira», dans Neves, *op.cit.*, 1995, p. 135 et Mascarenhas, *op.cit.*, 1997, p. 39.

⁸⁸⁹ La scène pourrait aussi s'intituler *Vulcain présente les armes d'Énée à Vénus*, titre que l'on trouve parfois et qui symbolise une variante du sujet.

⁸⁹⁰ Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, 1997, p. 133.

⁸⁹¹ Virgile, *L'Énéide*, T.I, 1947, Livre VI, vers 190-197, p. 259: «A peine avait-il [Énée] parlé que deux colombes, justement, descendirent en volant du ciel sous les yeux mêmes du guerrier, et se posèrent sur le sol vert. Alors le grand héros reconnaît les oiseaux de sa mère et leur adresse avec joie cette prière : «Oh ! soyez mes guides, et, parmi les airs, dirigez ma course, si quelque route y mène, vers le bois sacré où un précieux rameau ombrage la terre grasse».

dans un mouvement évoquant une révérence, il tend une main vers la déesse et porte l'autre à son cœur. Cette déclaration est reçue par une Vénus presque pudique qui lève sa main gauche en signe de résistance. À droite, le regard espiègle, Cupidon soulève le bouclier miroitant de Mars. La composition d'Alexandrino, fort simple, fait fi de l'érotisme et de l'agitation communs dans les tableaux illustrant les amours de Mars et Vénus. Cette série, où les roses et les rouges prédominent, est sans doute la mieux exécutée et la mieux conservée de la salle.

Sur le mur opposé, au nord, les trois panneaux sont consacrés à Diane. Le premier, à gauche, erronément identifié par Mesquita comme un épisode de l'histoire de la guerre de Troie où Héra endort Zeus pour favoriser les Grecs,⁸⁹² illustre, en fait, *Diane et Endymion* (fig.389). À l'origine, c'est Séléné, la personnification de la Lune, qui tombe amoureuse du berger Endymion avec lequel elle s'unit. La légende raconte qu'à la demande de Séléné, Jupiter aurait accepté d'accorder un vœu au berger; celui-ci aurait choisi de dormir d'un sommeil éternel. Cependant, selon certaines versions du mythe, c'est en le voyant endormi que la Lune se serait éprise de lui,⁸⁹³ ce qui explique la tradition iconographique qui, le plus souvent, représente le berger endormi au-dessus duquel se penche Séléné. L'assimilation de cette dernière à Diane tient au fait que celle-ci est associée à la Lune, par opposition à son frère Apollon, le dieu soleil.⁸⁹⁴ Simultanément, elle est paradoxale, car Diane est la fille de Jupiter (ou Artémis de Zeus), tandis que Séléné fut son amante. Par ailleurs, le thème du sommeil éternel d'Endymion est parfois associé à celui de la mort extatique liée aux joies de l'amour.⁸⁹⁵ Comme l'explique Battistini :

one of the most celebrated images of death is that of the «kiss of death», or *mors osculi*, caused by the breath of God. This ecstatic death, which mystics and biblical exegetes compared to the joys of love, has been represented in mythological form by the motif of amorous encounters with gods, such as Diana with Endymion (...).⁸⁹⁶

⁸⁹² Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 361.

⁸⁹³ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 1994, p. 137.

⁸⁹⁴ Grimal, *op.cit.*, 1994, p. 53.

⁸⁹⁵ Matilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art*, 2005, p. 89.

⁸⁹⁶ Battistini, *op.cit.*, p. 82.

Fidèle à la tradition, Alexandrino a peint la déesse avec un croissant de Lune sur la tête et une lance à la main, allusion à sa qualité de chasseresse. Assise sur un rocher, dans une position pratiquement intenable et qui révèle une tentative du peintre de créer un équilibre formel entre les deux personnages principaux, elle se penche affectueusement sur le berger. Celui-ci, appuyé sur le même rocher, semble profondément endormi. À gauche, Cupidon pointe une flèche vers Diane, symbole du sentiment qui a frappé la déesse. De ce même côté, la composition est fermée par un tronc d'arbre sombre et massif, tandis qu'à droite, derrière le chien, elle s'ouvre sur un lointain paysage montagneux où l'on devine une construction semblable à un château.

La peinture suivante illustre *Diane et Actéon* (fig.390) dans une composition où l'artiste a condensé les deux principaux moments de la légende. Au centre, Diane surprise par Actéon baisse les yeux tout en cherchant à se couvrir d'un drap blanc, geste imité par deux de ses compagnes, l'une derrière elle et l'autre devant, qui tentent de se soustraire au regard du jeune homme. Celle du devant confère une plus forte intensité dramatique à la scène, car en plus de se couvrir et de fuir, son regard exprime la surprise. Puis, à gauche, le moment suivant où la déesse, donnant libre cours à sa colère, transforme Actéon en cerf, est figuré par le jeune homme agenouillé et affublé déjà d'une tête de cerf. Au fond à droite, deux nymphes enlacées dans l'eau pourraient être une allusion à la tranquillité qui régnait avant l'irruption d'Actéon.

La dernière fresque, à droite, illustre *Diane et Pan* dans une composition très épurée où seule une figure féminine accompagne la déesse (fig.391). Ici, comme dans le cas de *Diane et Endymion*, la déesse a été associée à Séléné. En effet, selon la légende, racontée par Virgile, Séléné aurait été séduite par Pan en Arcadie : «C'est grâce au présent qu'il te fit d'une toison blanche comme la neige...que Pan, le dieu d'Arcadie te séduisit, ô Lune et t'abusa en t'appelant au fond des bois ; et toi tu ne dédaignas pas celui qui t'appelait».⁸⁹⁷ Le moment illustré par Alexandrino est précisément celui où Pan, agenouillé devant la déesse, lui offre la toison. La pose des deux personnages correspond à celle de deux amoureux. En cela, d'ailleurs, nous pouvons rapprocher l'attitude de Diane à celle de Vénus dans le panneau d'en face où elle reçoit Mars (fig.388). De plus,

⁸⁹⁷ Virgile, *Les Géorgiques*, III, v.391-393. Voir Pierre Lavedan, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, 1931, p. 600. Cf. aussi Grimal, *op.cit.*, 1994, p. 342 et p. 418 qui raconte que Pan aurait offert à la déesse un troupeau de bœufs blancs en retour de ses faveurs.

nous ne pouvons éviter la comparaison entre la dynamique qui relie Pan et Diane et celle qui unit Vénus et Vulcain sur le mur d'en face (fig.391 et fig.386). D'abord, la pose de Pan semble calquée sur celle du dieu forgeron (ou vice-versa) puis, Diane et Vénus ont été peintes dans une position fort semblable. La série de Diane présente une facture quelque peu inégale, particulièrement dans l'épisode d'Actéon ; il se peut que ce tableau ait souffert, davantage que les autres, d'une restauration postérieure.

Sur les murs est et ouest, les séries de fresques sont organisées différemment : entre deux épisodes mythologiques, un panneau de plus petites dimensions montre deux *putti* dont la fonction semble purement décorative. Du côté ouest, la peinture de gauche illustre le *Jugement de Pâris* (fig.392). Ici, le jeune homme a déjà fait son choix ; on le voit qui s'apprête à donner la pomme d'or à Vénus «la plus belle des déesses» qui, elle, tend déjà la main. La déesse élue occupe le premier plan et le centre de la composition, tandis que ses rivales sont reléguées à l'arrière-plan. Junon exprime son mécontentement par un geste de la main et une rotation du corps qui fait soulever son voile, comme si elle venait de se lever pour quitter les lieux. À droite, Minerve, assise et le bouclier levé devant elle, fixe le spectateur avec dépit. Quant à la fresque de droite, elle a d'abord été identifiée comme *Énée transportant son père suite à la chute de Troie*.⁸⁹⁸ Cependant, nous écartons d'emblée ce sujet, car le personnage transporté est, sans le moindre doute, une femme et non un homme. En effet, il s'agit plutôt de *L'Enlèvement d'Hélène* (fig.393), geste posé par Pâris et qui fut l'élément déclencheur de la guerre de Troie. La jeune femme conquise baisse le regard en signe de consentement et s'appuie sur l'épaule du jeune homme qui lui lance un regard éperdu d'amour tout en l'amenant vers la barque qui leur permettra de fuir. Cette peinture donne au mur ouest son unité thématique : les deux tableaux mythologiques mettent en scène le héros Pâris. De surcroît, l'enlèvement d'Hélène est l'épisode subséquent au jugement de Pâris, car Vénus avait promis au jeune homme, s'il la choisissait, de lui donner Hélène «la plus belle des mortelles». Entre ces deux fresques, un petit médaillon montre deux angelots posés sur des nuages et tenant chacun une rose (fig.394). Leur fonction décorative est peut-être aussi investie de symbolisme, les roses étant synonymes d'amour, sentiment qui motive, pour ainsi dire, le décor du mur ouest. Par ailleurs, nous ne pouvons que déplorer l'état lamentable dans

⁸⁹⁸ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 361.

lequel se trouvent les peintures de ce mur. Abîmées par l'humidité et les infiltrations,⁸⁹⁹ les fresques ont visiblement été repeintes en partie. Bien que la main d'Alexandrino y soit encore reconnaissable, certains détails du fond sont d'identification plutôt ardue.

Sur le mur est, le premier tableau illustre *Apollon et Daphné* (fig.395), histoire qui symbolise la victoire de la chasteté sur l'amour et qui fut très populaire dans le Portugal du XVIII^e siècle. Suivant la tradition, Alexandrino a représenté le moment où, paralysée dans sa fuite, la jeune fille commence à se métamorphoser en laurier ; ses doigts sont déjà pourvus de branches, tandis que de ses pieds jaillissent de bien discrètes racines. Ici, la pose de la jeune fille semble calquée sur celle que lui a donnée Maratta dans un tableau illustrant le même sujet (fig.396). Apollon, à un pas derrière elle, tente vainement de la rattraper. À l'extrême gauche, un vieil homme (Pénéée peut-être ?) s'entretient avec une jeune femme qui tourne le dos au spectateur et désigne la scène de sa main droite. Seul manque à cet épisode Cupidon, l'instigateur de la déroute d'Apollon, que l'artiste a ici omis et qui figure généralement à ses côtés l'air moqueur. Comme c'est le cas pour plusieurs panneaux de la pièce, la composition est fermée à gauche par un arbre touffu et s'ouvre, à droite, sur un lointain paysage où l'on devine une architecture.

Le tableau suivant, seul exemple de ce thème que nous connaissons, jusqu'à maintenant, en territoire portugais, pose quelques problèmes d'interprétation. Identifié comme *Mercuré et Apollon échangeant la lyre contre le caducée*,⁹⁰⁰ il illustre, en fait, *Apollon berger* (fig.397). Cet épisode appartient au registre d'aventures et de mésaventures du dieu soleil alors qu'il était en exil. En effet, pour avoir tué les Cyclopes, artisans de la foudre qui avait permis à Zeus de tuer son fils Asclépios, Apollon fut condamné à un an d'exil hors de l'Olympe où il serait l'esclave des humains. Il entra alors au service du roi de Thessalie, Admète, qui en fit le gardien de ses troupeaux. Surveillant distraitement le bétail, Apollon se le fait voler par son demi-frère Mercure qui vient tout juste de naître. À ce point du récit, les différentes versions présentent plus ou moins de détails. Ainsi, selon certains auteurs, la réconciliation eut lieu sur le mont Cyllène où Apollon retrouva son troupeau. Il dût cependant l'échanger

⁸⁹⁹ Information qui nous a été donnée par feu la marquise de Fronteira, mère de l'actuel marquis, Fernando Mascarenhas.

⁹⁰⁰ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 361. Signalons qu'aucune lyre n'apparaît dans la peinture.

contre la lyre. L'échange ne se limita pas à cet instrument : il acquit aussi une flûte, et, en retour, il offrit à Mercure le caducée en plus de lui enseigner l'art de la divination.⁹⁰¹ Selon une autre version, Jupiter serait intervenu, exigeant que les bêtes soient rendues à leur gardien. En guise de réconciliation, Mercure aurait offert la lyre à Apollon en échange du caducée. Dans ce cas, le dieu messager est représenté conduisant le troupeau, tandis qu'Apollon joue de la lyre⁹⁰² vêtu d'une peau. Comme nous pouvons le constater, l'histoire peinte par Alexandrino semble plutôt un amalgame des deux versions auxquelles l'artiste a, de plus, modifié quelques détails. Les plus importants tiennent aux instruments des dieux. Mercure en possession du caducée, tient aussi un arc et une flèche substitués au carquois vide d'Apollon. Quant à celui-ci, il n'a ni lyre, ni flûte en main. De plus, il ne semble pas avoir récupéré son troupeau, entassé du côté de Mercure qui le guide. Enfin, un personnage, au fond à l'extrême gauche, reste difficile à identifier. Cette légende d'Apollon, apparemment sans lien avec le tableau précédent, en possède néanmoins un : les deux histoires se déroulent au cours de l'exil du dieu soleil. Enfin, entre les deux tableaux, un petit panneau montre deux enfants ailés assis sur un nuage (fig.398), remplissant certainement une fonction décorative et sert à maintenir le rythme des peintures murales.

Complétant la décoration, une dernière série occupe le plafond de la Salle d'apparat. Dans un grand panneau rectangulaire, la légende de *Phaéton foudroyé par Jupiter* est représentée en son moment le plus dramatique, fort populaire dans les décors de plafond de tradition baroque :⁹⁰³ Phaéton, terrifié, est en chute libre vers la mer (et non le fleuve, comme dans le récit) où il périra, tandis que les chevaux affolés se cambrent dans les airs (fig.399). Autour de ce moment fatidique, trois scènes confèrent plus de richesse au récit. D'abord, en haut à gauche, la présence de Jupiter, les bras écartés et la foudre en main, rappelle qu'il vient de provoquer la chute du jeune homme. À côté de lui, comme par mimétisme, son aigle déploie ses ailes en un geste de toute puissance. Puis, dans la partie inférieure gauche de la composition, un Fleuve, personnifié par un vieil homme, accompagné d'une nymphe regarde la chute de Phaéton

⁹⁰¹ Grimal, *op.cit.*, 1994, p. 42.

⁹⁰² James Hall's *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, 1992, p. 28. L'auteur raconte les deux versions de la légende comme si elles n'en formaient qu'une.

⁹⁰³ James Hall's *Dictionary*, 1992, p. 244.

en levant un bras en signe d'épouvante. À droite, tout au fond, deux nymphes, dont l'une est portée par un coquillage tiré par deux dauphins, sont accompagnées de deux tritons. Cette scène, identifiée par Marieta Dá Mesquita comme une *Naissance de Vénus*,⁹⁰⁴ semble plutôt une référence au récit d'Ovide suivant lequel ce sont des nymphes qui ont recueillis et ensevelis le corps de Phaéton.

Autour du tableau central, six médaillons représentent les arts libéraux selon un modèle fréquent au XVIII^e siècle et très populaire au Portugal : des *putti*, groupés par deux ou par trois, arborent les différents instruments liés à l'art qu'ils symbolisent. Au plafond de la Salle d'apparat, nous retrouvons la *Sculpture* (fig.400), la *Peinture* (fig.401), l'*Astronomie* (fig.402) et la *Musique* (fig.403) et la *Poésie* (fig.404), celle-ci ayant aussi été interprétée comme une allusion aux *Lusíadas* de Camões.⁹⁰⁵ Quant au dernier médaillon, il pose un problème d'identification. En effet, la partition musicale que tient le *putto* (fig.405) constitue une allusion directe à la musique qui, nous l'avons vu, figure déjà au plafond. Qu'illustre-t-il alors ? La composition musicale ? Il resterait à savoir, dans le cas du palais Fronteira, pour quelle raison la musique est présente dans deux médaillons.

Le décor du plafond pose un problème d'intégration au reste du cycle. En effet, au courant du XIX^e siècle, au moins une partie du plafond s'est effondrée pour des raisons inconnues (des infiltrations d'eau peut-être ?). D'ailleurs, les auteurs qui rapportent le dégât ne s'entendent pas tous quant à son ampleur. Ainsi, Araújo, par exemple, croit que seul le panneau de Phaéton aurait été affecté et il serait aujourd'hui une reconstitution de celui du XVIII^e siècle, avis que partage Mesquita.⁹⁰⁶ De son côté, Neves écrit : «It has been said that due to some misfortune the frescos on the ceiling had to be painted again»,⁹⁰⁷ ce qui laisse entendre que toutes les fresques ont été abîmées et repeintes.

⁹⁰⁴ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 362.

⁹⁰⁵ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 362.

⁹⁰⁶ Araújo, *op.cit.*, T.I, fasc.6, 1949, p. 19 et Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 361. Cette information nous a également été communiquée par feu Mme la marquise.

⁹⁰⁷ Neves, *op.cit.*, 1995, p. 140, note 67.

Il existe un dessin, au musée de Lisbonne, attribué à Pedro Alexandrino et qui représente *Phaéton foudroyé par Jupiter* (fig.406)⁹⁰⁸ telle que l'histoire est peinte au palais Fronteira. Si ce dessin est vraiment d'Alexandrino, il se pourrait, comme le suggèrent Araújo et Mesquita, qu'il ait servi à reconstituer la peinture telle que le peintre l'avait d'abord exécutée. L'esquisse ne présente d'ailleurs que quelques variations par rapport à l'œuvre actuelle, la plus importante étant que sa forme rectangulaire ne correspond pas exactement à la forme du tableau peint. Or, il faut le dire, dans la plupart des cas, Alexandrino compose sur la feuille suivant la forme réelle de l'espace à décorer. Nous avons, bien entendu, considéré l'hypothèse que le dessin ne soit pas de lui, mais plutôt de l'artiste chargé de repeindre le plafond. Cependant, malgré sa qualité inférieure à celles des autres esquisses d'Alexandrino, nous avons conclu que le dessin de *Phaéton* pouvait parfaitement être le sien dans la mesure où certaines figures apparaissent déjà comme des formes récurrentes. À titre d'exemple, nous pouvons comparer le Fleuve de l'esquisse au personnage du bas de la toile illustrant *Saint Michel au Purgatoire* (fig.196), à l'église de Sant'Ana à Belém, au Brésil, dont la pose est semblable.

Quant aux médaillons des *Arts libéraux*, ils ont, de toute évidence, été exécutés par une autre main que celle d'Alexandrino. Ont-ils subi le même sort que la peinture centrale ou ont-ils simplement été repeints lors de restaurations ultérieures ? Rien ne nous permet, pour l'instant, de l'affirmer. Une chose, néanmoins, peut être soulignée : contrairement au tableau de Phaéton, la bordure des médaillons est encore de style rococo, ce qui permettrait de croire que cette partie du plafond (le contour du panneau central) ne se soit pas effondrée. Il est donc possible que l'artiste en charge de la réforme du plafond n'ait retouché de façon significative que quatre des six médaillons, soit parce qu'ils se trouvaient en mauvais état, soit parce qu'il souhaitait uniformiser l'ensemble décoratif du plafond.

Comme nous l'avons souligné plus haut, la plus importante phase de travaux touchant la Salle d'apparat eut lieu vers la fin des années 1770 et le début des années 1780. Les panneaux d'azulejos, par exemple, attribués au peintre Francisco Jorge da

⁹⁰⁸ M.N.A.A., inv. n°37. Le thème de Phaéton semble avoir connu une certaine popularité à la fin du XVIII^e siècle ; Cyrillo l'a représenté au plafond d'une salle du palais de Mafra, mais aussi dans le salon d'entrée du théâtre São Carlos de Lisbonne.

Costa (act. dernier tiers du XVIII^e siècle, à Lisbonne), on été réalisés dans la phase terminale du rococo, vers 1780.⁹⁰⁹ Cette période, rappelons-le, est aussi celle du succès d'Alexandrino. Néanmoins, la plupart des œuvres qu'il a exécutées au cours de ces années révèlent quelques maladresses dues, croyons-nous, au manque de pratique ; on constate ainsi qu'il maîtrise encore mal les proportions, les raccourcis et que les corps qu'il peint sont un peu décharnés et angulaires, caractéristiques que nous retrouvons dans l'esquisse de Phaéton comme dans les fresques du palais Fronteira et qui s'estomperont avec le temps.

Enfin, selon Mesquita, les références à l'antiquité et à la mythologie classique sont une constante dans pratiquement tous les espaces de représentation du palais. Fréquemment associées à l'exaltation d'une thématique patriotique et militaire, elles peuvent également former des ensembles entièrement autonomes.⁹¹⁰ Dans le cas précis de la Salle d'apparat, il semble que les fresques aient été conçues pour exercer une fonction décorative et ludique dans la mesure où elles mettent en scène l'amour surtout, mais aussi des histoires liées à la nature. D'une part, les références à l'Arcadie sont fréquentes (*Diane et Pan, Jugement de Pâris, Apollon et Daphné, Apollon Berger*). D'autre part, les quatre dieux représentés ont tous un lien particulier avec la nature : Vénus est, entre autres, une déesse chthonienne et, en ce sens, elle est associée au principe de végétation ; elle est celle en qui résident les forces productives de la terre. Mercure est, par essence même, une divinité pastorale. Pour sa part, Apollon est parfois considéré comme un dieu terrien et agraire, tandis que Diane est à la fois la déesse de la nature sauvage comme aussi la protectrice de l'agriculture et de l'élevage. Ainsi, la décoration de la Salle d'apparat, lieu de représentation, constitue peut-être une allusion directe au lieu même où est établi le palais, ce terrain si riche et fécond, où l'air est pur et où l'eau et la verdure abondent comme dans un Éden terrestre conçu à l'image de celui des dieux.

⁹⁰⁹ José Meco, «A Azulejaria», *Monumentos*, n°7, septembre 1997, p. 59.

⁹¹⁰ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 549.

4. Le Palais des marquis d'Abrantes ou le palais de Santos⁹¹¹

Lié depuis la reconquête de Lisbonne (1147) à la couronne portugaise, puis habité d'abord par les moines chevaliers de l'Ordre de Saint-Jacques, ensuite par les nobles *Comendadeiras* auxquelles se suivent les rois de la dynastie d'Aviz et la prestigieuse famille des Lencastre (issue de la royauté portugaise du XV^e siècle), l'édifice connu sous le nom de palais de Santos est né d'une histoire longue et mouvementée. Nous en retracerons les principaux moments qui semblent plus pertinents à notre étude.

Le palais de Santos ainsi que l'église de Santos-o-Velho qui lui est attenante doivent leur nom au lieu où ils furent érigés : la colline de Santos. Une légende raconte qu'au temps de la domination visigot, un temple aurait été élevé en l'honneur de trois martyres, Veríssimo, Máximo et Júlia qui y furent enterrés. Détruit lors de l'invasion des Maures, il fut rebâti au même endroit par Afonso Henriques, le premier roi du Portugal et le héros de la reconquête de Lisbonne, qui le dédia aux mêmes saints.⁹¹² En 1194, le roi Sancho (1154-1212) fit don de l'église ainsi que d'une construction annexe à l'Ordre de Saint Jacques ; les terrains comprenaient des vignes, des jardins, des sources, des pâturages ainsi que des salines.⁹¹³ Du XIII^e siècle au milieu du XV^e siècle, peu de renseignements sont fournis quant au monastère attaché à l'église. Nous savons, toutefois, que les Frères de l'Ordre de Saint-Jacques ont cédé l'édifice aux *Comendadeiras* du même Ordre, femmes qui, pour la plupart, étaient veuves ou parentes des chevaliers qui partaient en croisade et qui souvent ne revenaient point. Elles allaient

⁹¹¹ Pour l'histoire du palais consulter : Júlio de Castilho, *A Ribeira de Lisboa*, 2^e éd., vol.V, chap.I-III, 1944, p. 1-46 et chap.V-VIII, p. 55-92, Araújo, *Inventário*, T.I, fasc.VI, 1949, p. 23-28, Araújo, *Peregrinações em Lisboa*, vol.2, Livre VII, chap.I (p. 11-16) et chap.II (p. 20), s.d., Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, Anne de Stoop, «Le palais de Santos. Ambassade de France à Lisbonne», *Mundo da Arte*, n°13, mars 1983, p. 18-30, A. M. G., «Palácio Abrantes», dans *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.III, 1988, p. 22-25, *Guia de Portugal*, vol.1, 1991, p. 364-365, Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara, «Abrantes (Palácio dos Marqueses de)», *Dicionário da História de Lisboa*, 1994, p. 4-5, Helder Carita, *Le Palais de Santos. L'Ambassade de France à Lisbonne*, 1995, http://www.ambafrance-pt.org/visite/palais_pt.htm (le texte de ce site web est, en fait, tiré de l'article de Anne de Stoop cité ci-haut.

⁹¹² Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 8. L'auteure précise qu'il existe un document en latin prouvant cette reconstruction dans le Fond de Chancellerie médiévale conservé à la Torre do Tombo, mais elle n'en donne pas la référence exacte.

⁹¹³ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 9-10.

garder la mainmise sur le couvent même après avoir quitté Santos, en 1490, pour aller vivre dans le nouveau monastère de Santa Maria do Paraíso,⁹¹⁴ situé dans l'est de la ville.

Une nouvelle phase commence alors pour l'édifice de Santos. À la fin du XV^e siècle, un riche armateur portugais, Fernão Lourenço, loua l'édifice à long terme. Dans le but de transformer le monastère en résidence noble, il y exécuta de profondes réformes. Intéressé par le palais, le roi Manuel I^{er}⁹¹⁵ (1469-1521) le loua, à son tour, pour trois générations. Ainsi, c'est à partir de son règne que la demeure prit le nom de *Paço de Santos*,⁹¹⁶ soit Palais Royal de Santos, et c'est à ce moment qu'est fondé le noyau du palais que l'on connaît aujourd'hui. En 1542, le roi João III (1502-1557) concède à Luís de Lencastre le Vieux (†1574) la permission d'habiter une chambre du palais.⁹¹⁷ Les liens de la famille Lencastre avec la couronne portugaise remontent au XIV^e siècle et ceux qu'elle entretient avec Santos datent du XV^e siècle. En effet, leur origine remonte au roi João II (1455-1495) qui eut de sa maîtresse, Ana de Mendonça (†1545), un fils naturel, Jorge (1481-1550). À la mort du roi, Ana de Mendonça se retira au couvent où elle prit l'habit des *Comendadeiras* et où elle assura la charge de superintendante jusqu'à son décès.⁹¹⁸ Quant à son fils Jorge, il prit le nom de sa grand-mère paternelle, Filipa de Lencastre (1359-1415), épouse du roi João I (1356-1433), fille du duc de Lencastre et sœur du roi d'Angleterre. Lorsque le fils légitime de João II mourut, en 1491, le roi voulut faire de Jorge l'héritier du trône, mais la reine, Leonor (1458-1525), s'y opposa, souhaitant plutôt voir son frère, Manuel, prendre les rennes du pouvoir. De plus, le pape Alexandre VI refusa de légitimer Jorge comme le souhaitait João II.⁹¹⁹ Malgré cela, Manuel I^{er} (1469-1521), une fois couronné, fut généreux envers Jorge, le nommant duc de Coimbra et Maître de l'Ordre de Saint-Jacques.⁹²⁰ Enfin, avec

⁹¹⁴ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 11-14.

⁹¹⁵ A. M. G., *op.cit.*, 1988, p. 22. Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 14. L'auteure cite un document (n°3 des Archives Abrantes) qui atteste non seulement la prise de possession de l'édifice par Lourenço, mais également celle de Manuel I^{er} qui lui succède.

⁹¹⁶ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 15.

⁹¹⁷ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 19. L'auteure renvoie ici à un certificat écrit en 1585 qui atteste le fait, mais ne fournit pas de références exactes quant à sa localisation.

⁹¹⁸ Anonyme, «Mendonça (D. Ana de)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.16, s.d., p. 902.

⁹¹⁹ Anonyme, «Jorge (D.)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.14, s.d., p. 309.

⁹²⁰ Anonyme, *op.cit.*, vol.14, s.d., p. 920-921.

la mort prématurée du roi Sebastião (1554-1578), dernier locataire de la dynastie d'Aviz, le palais fut laissé à l'abandon.

Une étape complexe de l'histoire de cette demeure royale est alors inaugurée par la tentative d'achat menée par Luís de Lencastre, le Fils (†1613). Parvenu à obtenir le palais pour dix mille *cruzados*, Luís de Lencastre vit son contrat d'achat annulé, car le Portugal étant sous la domination espagnole, il fallait au document l'approbation du roi de Castille, Grand-Maître de l'Ordre. En fait, ce n'est qu'en 1629, grâce en partie au fait que la *Comendadeira* supérieure soit une Lencastre, que le fils de Luís, Francisco Luís (s.d.), parvint à conclure l'achat du palais avec la permission royale de Philippe III (IV d'Espagne).⁹²¹ L'édifice fut alors habité par une lignée de la famille Lencastre, porteurs des titres de comte de Figueiró, comte de Vila-Nova-de-Portimão, comte da Sortelha et comte de Penaguião.⁹²² Ces titres furent concédés au 3^e comte de Figueiró, José Luís de Lencastre (1639-1687), également député de la Junte des Trois-États et président du Sénat de la Chambre de Lisbonne. En 1664, José Luís de Lencastre prit pour épouse Filipa de Vilhena (1643-1689), fille des 3^e comtes de Penaguião. Ne laissant aucun héritier, la maison passa aux mains de son frère, Luís de Lencastre (s.d.) ; c'est de sa lignée qu'est issue celle des marquis d'Abrantes.⁹²³

La période comprise entre 1629 et 1750, correspond à l'époque de splendeur de la maison des Lencastre. Plusieurs réformes sont entreprises dont la plus notable, au XVII^e siècle, est la construction de la chapelle du palais.⁹²⁴ Au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, le palais est agrandi et l'on y construit les grands salons de l'aile est qui s'ouvrent sur le jardin supérieur.⁹²⁵ Les plafonds de ces nouveaux espaces auraient été peints par José da Silva entre 1737 et 1746, mais il ne reste aucune trace de ces œuvres dont la totalité a disparu avec le tremblement de terre de 1755⁹²⁶ et les réformes subséquentes.

⁹²¹ Araújo, *Peregrinações*, vol.2, Livre VII, chap.I et II, s.d., p. 16, A. M. G., *op.cit.*, 1988, p. 22-23, Gago da Câmara, *op.cit.*, 1994, p. 4, Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 21; l'auteure cite le document n°2 des Archives Abrantes.

⁹²² Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 23.

⁹²³ Anonyme, «Figueiró (condes de)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.11, s.d., p. 319.

⁹²⁴ Gago da Câmara, *op.cit.*, 1994, p. 4.

⁹²⁵ Carita, *op.cit.*, 1995, p. 39.

⁹²⁶ Carita, *op.cit.*, 1995, p. 71. L'auteur renvoie à des documents dont il ne précise ni le titre, ni l'origine.

En 1718, le roi João V (1689-1750) concéda aux Lencastre le titre de marquis d'Abrantes.⁹²⁷ Le premier à le porter, Rodrigo Anes de Sá Meneses e Almeida (1676-1733), exerça d'importantes charges au cours du règne du Magnanime ; lors de l'institution de l'Académie Royale d'Histoire, en 1720, il fut l'un des cinq censeurs nommés par le roi. C'est à lui, en tant qu'ambassadeur extraordinaire à la cour de Madrid, que s'en remit le monarque pour négocier le double mariage des princes portugais et espagnols, voyage au cours duquel il fut décoré de l'Ordre de la Toison d'or par Philippe V.⁹²⁸ Rodrigo Anes de Sá Meneses fut aussi connu pour son amour des beaux-arts, qualité dont sa demeure a certainement bénéficié. Parmi les artistes qu'il a protégés, Francisco Pais (s.d.), un peintre d'ornements, fut appelé à travailler au palais. Il est également possible que Vieira Lusitano (1699-1783) ait peint pour lui. Chose certaine, le 1^{er} marquis d'Abrantes fut son protecteur et, lorsqu'il fut nommé ambassadeur à Rome, il y amena le jeune peintre afin qu'il puisse y parfaire sa formation.⁹²⁹

Contrairement à l'idée qu'il n'existe aucune référence aux dégâts causés par la catastrophe de 1755,⁹³⁰ nous savons aujourd'hui que le séisme ne laissa pas le palais intact. L'ampleur des dommages est inconnue, mais nous savons que les toitures durent être restaurées et que les murs souffrirent plusieurs fissures. Ceci dit, le quotidien des Lencastre n'en fut apparemment pas altéré et dès 1757-1758, quelques travaux mineurs ont été réalisés.⁹³¹

Par ailleurs, la reconstruction orchestrée par le marquis de Pombal altéra passablement cette partie de la ville. En effet, l'accès principal du palais se faisait normalement par le fleuve, du côté sud, au bord du jardin, là où les bateaux jetaient l'ancre. Le Tage servait alors de principale voie de circulation et la ville se développait le long de ses berges depuis le *Terreiro do Paço*.⁹³² Après le tremblement de terre, la rue *Direita da Esperança*, qui longeait le côté nord du palais et qui constituait à la fois la

⁹²⁷ A. M. G., *op.cit.*, 1988, p. 23, Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 24.

⁹²⁸ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 25.

⁹²⁹ Araújo, *Inventário*, T.I, fasc.6, 1949, p. 24. Cf. Arruda, *op.cit.*, 2000, p. 49.

⁹³⁰ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 26.

⁹³¹ Carita, *op.cit.*, 1995, p. 72, Araújo, *Inventário*, T.I, fasc.6, 1949, p. 24. Les auteurs ne précisent pas lesquels.

⁹³² Carita, *op.cit.*, 1995, p. 49.

seule voie d'accès de Santos et la seule sortie de Lisbonne de ce côté, fut élargie et rebaptisée *Calçada do Conde de Vila Nova*⁹³³ (actuelle *Calçada Marquês de Abrantes*). Du côté sud, rien ne fut modifié jusqu'en 1843 puisqu'à cette date, le Tage touchait encore la muraille du jardin.⁹³⁴

C'est sous le 3^e marquis d'Abrantes, Pedro de Lencastre da Silveira Castelo Branco Sá e Meneses (1771-1828), que furent entrepris les travaux de rectifications de la façade⁹³⁵ ainsi que le décor des salons qui font l'objet de notre étude. Pedro de Lencastre avait hérité la maison et le titre d'Abrantes grâce à son mariage avec Luisa Caetana de Lorena (s.d.), fille des ducs de Cadaval. Avec les invasions françaises, en 1807, et la fuite du prince régent, João (futur João VI), au Brésil, il fut nommé membre de la régence qui devait gouverner le pays en l'absence de la famille royale.⁹³⁶

Par ailleurs, Pedro de Lencastre était connu pour ses manies dévotées ; William Beckford (1760-1844), un voyageur anglais riche et cultivé, en a laissé un témoignage peu flatteur dans son journal de voyage : «La nuit dernière, ce nigaud de comte de Vila Nova que j'ai aperçu si souvent en manteau écarlate pendu aux trousses du saint sacrement, a ouvert à toute la canaille de Lisbonne ses jardins».⁹³⁷ Plus loin, il commente à nouveau :

En chemin, nous avons croisé le saint sacrement qui se rendait en procession au chevet de quelque malade pour une visite d'adieu. Nous voilà dégringolant de notre voiture en toute hâte; nous nous précipitons pour rejoindre le cortège derrière lequel trottait cet imbécile de comte de Vila Nova, en manteau écarlate, un immense cierge à la main. Il est de toutes les sorties de l'hostie; c'est ainsi que, pendu à ses trousses, il passe le plus clair de sa jeunesse.⁹³⁸

⁹³³ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 27, Gago da Câmara, *op.cit.*, 1994, p. 4.

⁹³⁴ A. M. G., *op.cit.*, 1988, p. 23, Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 27.

⁹³⁵ A. M. G., *op.cit.*, 1988, p. 23. Pour une raison qui nous est encore inconnue, il existe une confusion entre ce marquis et le 5^e du même titre qui apparaît, dans certains textes, comme l'entrepreneur des réformes du tournant du siècle. Cf. Gago da Câmara, *op.cit.*, 1994, p. 4 et de Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 21. Cependant, à la lumière de sa biographie, ce ne peut être que le 3^e marquis à avoir ordonné les travaux. Voir Anonyme, «Abrantes (marquises de)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.1, s.d., p. 111-112. Aussi, nous nous rallions à ce texte ainsi qu'au premier cité dans cette note.

⁹³⁶ Anonyme, *op.cit.*, vol.1, s.d., p. 111.

⁹³⁷ William Beckford, *Journal intime au Portugal et en Espagne, 1787-1788*, «Vendredi 29 juin», 1986, p. 109. Soulignons que la note en bas de page de cette édition confirme également que Pedro est le 3^e marquis d'Abrantes. Cependant, on le dit né en 1763 plutôt qu'en 1771.

⁹³⁸ Beckford, *op.cit.*, «Mercredi 18 juillet», 1986, p. 138.

Pour des raisons qui ne sont pas tout à fait claires, les Lencastre semblent se désintéresser du palais au cours du XIX^e siècle. Selon Helder Carita, la construction d'une *quinta* à Póvoa, près de Lisbonne, et l'achat, en 1793, du palais de Benfica auraient contribué au déclin du palais de Santos.⁹³⁹ Cependant, les réformes effectuées à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e contrarient l'idée d'un désintéret pour la demeure. En fait, l'abandon progressif des lieux fut peut-être davantage lié au climat politique de l'époque et aux problèmes financiers de la famille. En effet, l'invasion française, en 1807, fut non seulement à l'origine d'une énorme crise politique, mais elle entraîna aussi des pillages. Ainsi, grâce à l'inventaire des biens des Lencastre, nous savons que le palais renfermait de riches collections d'argenterie, de porcelaine et d'œuvres d'art,⁹⁴⁰ la pinacothèque, par exemple, gardait six toiles de Rubens, des estampes de Dürer ainsi que des tableaux de primitifs portugais et italiens. Toutes ces collections, à l'exception des portraits de famille et des archives, ont disparu : une partie fut pillée par l'armée de Junot (1771-1813), tandis que l'autre fut peu à peu vendue par les héritiers de la maison Abrantes pour soutenir le parti légitimiste et pour verser une forte rente aux princes exilés Miguel I^{er} (1802-1866) et son fils, Miguel II (1853-1927).⁹⁴¹

Enfin, à partir de 1833, le palais servit de logement à une succession de personnages issus de la noblesse portugaise, y compris des descendants des Lencastre, jusqu'à ce qu'en 1870 il soit loué au comte Armand, ministre de la France à Lisbonne qui y installa la légation française. En 1880, une partie de l'édifice était encore habitée par João de Lencastre et Távora, 9^{ème} marquis d'Abrantes. En 1911, le palais fut définitivement acheté par le gouvernement français qui y installa son Ambassade en 1948.⁹⁴²

⁹³⁹ Carita, *op.cit.*, 1995, p. 39.

⁹⁴⁰ *Inventário dos bens do Conde de Vila Nova D. Luís de Lancastre*, reproduit dans le volume *Documentos* de la thèse de Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, et mentionné par de Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 21 et p. 29, note 38.

⁹⁴¹ De Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 21 et p. 29, note 9. L'auteure explique que les fils du roi João VI, Pedro (1798-1834) – qui fut empereur du Brésil sous le titre Pedro IV – et Miguel (1802-1866), se sont disputé le trône lors de luttes fratricides qui ont déchiré le Portugal au début du XIX^e siècle. Le parti légitimiste, guidé par Miguel, était en faveur de la monarchie, tandis que Pedro servait les libéraux.

⁹⁴² Gago da Câmara, *op.cit.*, 1994, p. 4, Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 34. Contrairement à la plupart des auteurs auxquels nous nous référons, de Stoop fournit comme date de l'achat du palais le 14 août 1909. Cependant, elle n'indique aucune source comme origine de cette information.

4.1. Les Salons⁹⁴³

Les trois espaces qui font l'objet de notre étude sont liés l'un à l'autre par des murs mitoyens et se situent tous au rez-de-chaussée du palais. Le premier auquel nous avons accès est le Salon de Musique. Le second, sorte de prolongement du premier, est désigné comme le Grand Salon. Ces deux pièces possèdent chacune un mur entier garni de portes-fenêtres qui donnent sur les jardins, offrant ainsi une vue sur le Tage. Quant au troisième espace, la Salle à manger, il se situe à côté du Salon de Musique depuis lequel on y accède. L'enchaînement des espaces du palais suit un modèle traditionnel issu du XVI^e siècle où la discontinuité entre les diverses pièces traduit la vie recluse et préservée de la noblesse portugaise. Ici, de l'entrée aux salons nous devons traverser plusieurs antichambres et chambrettes. Celles-ci menaient à la salle d'audience que Carita appelle également la «salle de l'estrade». En fait, il semble y avoir confusion entre la salle d'audience et la salle de l'estrade. Carita parle ici comme s'il s'agissait de la même salle. Or, dans son ouvrage, les légendes sous les images indiquent que la salle d'audience correspond au Salon de Musique, tandis que la salle de l'estrade est identifiée comme l'actuel Grand Salon.⁹⁴⁴ De plus, il précise plus loin que la salle de l'estrade était ainsi nommée, car il s'y trouvait une estrade surmontée d'un dais ; l'auteur explique que «dans les familles de haute noblesse, non seulement le maître de maison recevait sur une estrade ouverte, mais aussi sa femme, dans une autre salle, sur une estrade plus grande où se trouvaient des coussins pour les visiteurs».⁹⁴⁵ Aussi, de même que la salle d'audience réfère à l'espace privilégié des hommes, la salle de l'estrade, correspond, en principe, à l'espace privilégié des femmes : comme l'explique Mesquita, l'estrade était une pièce de mobilier associée au féminin: «Aí viviam e envelheciam. Sentadas de pernas cruzadas por baixo das saias, ignorando o uso de cadeiras, na companhia de

⁹⁴³ Sur les peintures des plafonds voir : Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 21 et 22, A.M.G., *op.cit.*, 1988, p. 24, Sobral, «Pintura», *op.cit.*, 1989, p. 362, Carita, *op.cit.*, 1995, p. 72 et http://www.ambafrance-pt.org/visite/palais_pt.htm.

⁹⁴⁴ Carita, *op.cit.*, 1995, p. 51 et p. 55.

⁹⁴⁵ Carita, *op.cit.*, 1995, p. 52 et 55.

amigas e criadas e rodeadas de almofadas trabalhavam, brincavam com os chamados «cãezinhos de estrado» e tagarelavam».⁹⁴⁶

Avant d'entreprendre l'étude des peintures, une remarque s'avère nécessaire. Il existe un document écrit et signé par Alexandrino où il décrit tous les tableaux exécutés pour le palais (doc.37).⁹⁴⁷ Selon cette description, intitulée *Relação dos Paineis de Figuras que Pintei nos tectos das Sallas do Palacio do Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. Marquez de Abrantes*, Alexandrino aurait peint l'intégralité des trois plafonds sur lesquels nous nous pencherons. Néanmoins, comme nous le verrons au fil de notre étude, certains tableaux posent un problème d'attribution ; l'existence de cette description autographe n'a donc pas empêché les discussions tout à fait pertinentes concernant l'attribution des peintures à Pedro Alexandrino. De plus, le document se termine par un paragraphe où le peintre décrit, de façon succincte, mais efficace, les différents types de personnages secondaires que nous retrouvons dans ses tableaux :

Les tritons sont moitié hommes et moitié poissons. Les satires sont moitié hommes et moitié chèvres. Les sirènes sont moitié femmes et moitié poissons, les génies sont des petits garçons. Les chevaux marins ont des pattes de poissons. Les nymphes sont filles de l'Océan et de Thétis, les néréides habitaient la mer ; les naïades habitaient les fleuves, les dryades les bosquets, les napées (?) les forêts. Les cyclopes sont les officiers de Vulcain, ils ont un seul œil sur le front. Ce sont là les figures dont sont composés les tableaux.⁹⁴⁸

À qui était destinée une telle description et, tout particulièrement, ce dernier paragraphe ? Autrement dit, la «Relation» d'Alexandrino avait-elle pour but d'officialiser son travail pour le marquis ou servait-elle aussi à une compréhension plus claire des épisodes qu'il a représentés ? Et dans ce cas-ci, devrait-on alors présumer que le marquis d'Abrantes, pourtant commanditaire des œuvres, connaissait mal les personnages de la mythologie gréco-romaine ?

⁹⁴⁶ Mesquita, *op.cit.*, 1992, p. 86-87. L'auteure cite Maria Antónia Lopes, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade*, 1989, p. 47.

⁹⁴⁷ Anonyme, «Um documento do pintor Pedro Alexandrino», *Terra Portuguesa*, n°27-28, 1918, p. 50. Nous remercions Vítor Serrão qui a rendu possible la lecture de cette publication. Il nous a été impossible, par ailleurs, de consulter le document original. Les auteurs qui s'y réfèrent ne mentionnent pas de façon précise le fonds d'archives où il est conservé.

⁹⁴⁸ Anonyme, *op.cit.*, 1918, p. 50. Notre traduction.

4.1.1. Le Salon de Musique

Au Salon de Musique, le plafond est divisé en seize tableaux contenant chacun un médaillon peint à l'huile sur stuc (fig.407-408). Des guirlandes, des fruits, des poissons ainsi que des animaux fantastiques constituent les motifs décoratifs principaux qui remplissent l'espace autour des médaillons ainsi que sur les murs latéraux. Datées du XIX^e siècle,⁹⁴⁹ ces décorations auraient été exécutées par Teixeira Bastos.⁹⁵⁰ Jusqu'à maintenant, toutefois, aucun document n'est venu appuyer cette idée.

Des seize panneaux, seuls les deux centraux, également les plus grands, possèdent des scènes historiques tirées de l'*Énéide* de Virgile. Dans le premier, qui illustre *Junon demandant à Éole de lever les vents contre Énée* (fig.409), la déesse assise sur son char occupe le centre supérieur de la composition. Suivant une diagonale qui traverse le haut de la peinture, quatre figures féminines, trois *putti* et deux paons composent son entourage dans une série de poses qui se font écho. Les deux figures de gauche ont pratiquement la même posture, mais inversée. Celles qui se trouvent de part et d'autre du char de la déesse semblent calquées l'une sur l'autre ; même leurs voiles suivent le même mouvement. Puis, en bas, respectant une hiérarchie bien établie, Éole, le roi des vents, est assis sur un nuage d'où il regarde Junon. Bien que leur pose soit différente, la position de leur bras droit est la même et leur correspondance symbolique – en tant que personnages centraux, l'une reine de l'Olympe, l'autre roi sur terre – est accentuée par leur sceptre que tous deux tiennent levé, celui d'Éole pointant directement vers Junon. Aux côtés du roi, trois figures masculines ailées et aux joues gonflées symbolisent les Vents. En nous reportant au texte de Virgile, nous constatons que trois moments consécutifs de l'histoire sont ici représentés ; le premier est celui où Junon s'adresse à Éole en ces termes :

Éole (car c'est à toi que le père des dieux et le roi des hommes a donné le pouvoir d'apaiser les flots et de les soulever au moyen du vent) une race que je hais navigue sur la mer Thyrrénienne, portant en Italie Ilion et ses Pénates vaincus : déchaîne la violence des vents,

⁹⁴⁹ Gago da Câmara, *op.cit.*, 1994, p. 4. Araújo, *op.cit.*, T.I, fasc.6, 1949, p. 26 ; l'auteur croit que les peintures décoratives datent du milieu du XIX^e siècle.

⁹⁵⁰ Araújo, *op.cit.*, T.I, fasc.6, 1949, p. 24, Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 38, de Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 23.

submerge et engloutis leurs poupes, ou disperse çà et là mes ennemis et couvre la mer de leurs corps épars.⁹⁵¹

Le second, au bas de la scène, est celui où Éole répond à la déesse :

À toi, reine, le soin d'examiner ce que tu souhaites; à moi, le devoir d'exécuter tes ordres. C'est de toi que je tiens tout mon pouvoir, et mon sceptre, et la faveur de Jupiter ; c'est toi qui me fais asseoir aux festins des dieux, et disposer en maître des orages et des tempêtes.⁹⁵²

Ensuite, escamotant la caverne où sont enfermés les Vents et le geste d'Éole qui doit les libérer, Alexandrino les montre ici en pleine action, sans cependant que la flotte d'Énée ne soit visible. Selon le texte de Virgile, les Vents libérés par Éole sont l'*Eurus* (en latin, *Volturnus*, vent du sud-est), le *Notus* (en latin, l'*Auster*, vent du sud) et l'*Africus* (en grec, le *Lips*, vent du sud-ouest). Or, dans le document rédigé par Alexandrino, il est écrit que : «estes Ventos erão Filhos de Eólo, os quaes estavam prezos em Cavernas, e se chamavão; Euro, Austro e Favonio».⁹⁵³ Deux problèmes d'interprétation se posent. D'une part, aucune source ne dit que les Vents soient fils d'Éole; celui-ci est leur roi, mais les Vents, eux, sont fils du Titan Astrée et de l'Aurore. D'autre part, l'artiste ne suit pas leur ordre d'énumération tel qu'il apparaît dans l'*Énéide*. En effet, il remplace l'*Africus* par le Zéphyr (vent d'ouest) auquel il se réfère sous son nom latin *Favonius*. Quelle source a donc employée Alexandrino pour exécuter son tableau ? S'il a eu accès au texte de Virgile, nous serions tentées de croire que la substitution d'un vent par un autre relève d'un choix personnel. Dans le cas contraire et en admettant qu'il ait reçu des indications précises quant aux figures à représenter, nous pouvons attribuer au commanditaire l'origine d'un tel changement. Ceci dit, en l'absence d'un document prouvant une intervention précise du commanditaire et en la présence de la description d'Alexandrino, il est possible d'envisager que l'artiste ait été libre de déterminer certains détails de ses compositions. En tous les cas, quel qu'ait été le rôle du commanditaire et celui de l'artiste, cette altération au texte de Virgile est peut-être due à une question de lisibilité de l'œuvre, le Zéphyr étant certainement mieux connu que l'*Africus*.

⁹⁵¹ Virgile, *op.cit.*, 1947, Livre I, 65-71, p. 7.

⁹⁵² Virgile, *op.cit.*, 1947, Livre I, 77-82, p. 7.

⁹⁵³ Anonyme, *op.cit.*, 1918, p. 50. Nous respectons l'orthographe originale du document pour toutes les citations.

Par ailleurs, il existe un dessin⁹⁵⁴ (fig.410) qui, de façon générale, était considéré comme l'esquisse préparatoire de ce médaillon et ce, malgré les doutes qu'il a suscités. Gomes Ferreira est l'une des premières à faire part de ses hésitations devant les différences et les similitudes entre le dessin et la peinture. D'abord, elle observe justement que le dessin est de forme rectangulaire, tandis que la peinture est ovale. Puis, elle écrit que le nombre de personnages est le même, ce qui n'est pas tout à fait exact ; on trouve une figure féminine de plus dans la peinture et deux *putti* de plus dans le dessin. D'un autre côté, Gomes Ferreira souligne l'écart de style entre les deux œuvres : sur la feuille, les figures sont d'un trait plus fin, la vigueur de l'exécution est plus forte et l'expression du mouvement est plus intense que dans la peinture, ce qui l'amène à douter de l'attribution de celle-ci à Alexandrino. À cela, elle ajoute que la nature des figures est la même et que leurs expressions et leurs gestes sont similaires, ce qui lui fait conclure : «a concepção que presidiu à composição de um, foi a mesma que guiou a composição da outra».⁹⁵⁵ Cette idée va quelque peu à l'encontre de la précédente, mais elle possède néanmoins sa valeur. Le fait que deux compositions semblables soient de formats distincts peut se justifier aisément si l'on tient compte du fait qu'Alexandrino répétait fréquemment les mêmes schémas de composition, variant très peu la disposition des personnages peu importe le format qui lui était donné. Ainsi, les observations de Gomes Ferreira sont justes, mais elles ne constituent point des preuves suffisantes pour affirmer que le dessin a été conçu par une autre main que celle du médaillon (d'ailleurs, certains l'avaient déjà remarqué, Alexandrino se montrait beaucoup plus habile en dessin qu'en peinture,⁹⁵⁶ ce qui était le lot de la plupart des peintres portugais). En fait, il fallait simplement mettre de côté l'idée que ce dessin ait pu servir à l'exécution du médaillon du Salon de musique et chercher ailleurs une peinture qui lui correspondit. C'est ce que nous avons fait et une heureuse découverte est venue confirmer notre intuition. Nous y reviendrons un peu plus loin.

⁹⁵⁴ M.N.A.A., inv.n° 35. Le dessin est erronément intitulé *Vénus et Mars intercèdent pour les argonautes portugais*.

⁹⁵⁵ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 59-60. De Stoop se rallie vraisemblablement à cette opinion en se référant à l'étude de Gomes Ferreira, p. 23. Voir aussi A. M. G., *op.cit.*, p. 24.

⁹⁵⁶ José-Augusto França, «Alexandrino, Pedro», *Dicionário da pintura portuguesa*, 1973, p. 24, Luisa Arruda, «Alexandrino (Pedro)», *Dictionary of Art*, vol.1, 1996, p. 903.

Le pendant du tableau de *Junon et Éole* est celui de *Vénus demandant des armes à Vulcain pour son fils Énée* (fig.411). Comme dans le cas de la peinture précédente, mais dans un espace plus aéré, la déesse, accompagnée de Cupidon, occupe le centre supérieur de la composition. Alexandrino explique que les trois figures féminines qui se trouvent à sa gauche représentent les Grâces Euphrosyne, Thalie et Aglaée.⁹⁵⁷ À gauche, deux *putti* s'amuse dans les airs avec une colombe, tandis qu'une autre est retenue par un amour adossé au char de Vénus. Nous avons vu déjà le rôle joué par ses oiseaux. En dessous, dans un plan intermédiaire et équivalent à celui de deux Grâces, Vulcain montre à la déesse un bouclier orné d'une tête de Méduse et un casque dont le faite porte un griffon, objets qu'il a conçus à sa demande.⁹⁵⁸ En bas, sous les nuages qui portent Vénus, trois cyclopes s'affairent à la forge. L'organisation des figures suit la forme même du médaillon; aux quatre points de l'ellipse se trouve un groupe de personnages et chaque groupe est, à son tour, disposé suivant *grosso modo* les lignes d'un triangle. Il en résulte une grande lisibilité de la scène. Plus encore que l'épisode de *Junon et Éole*, celui de *Vénus et Vulcain* est composé de tons pastel très doux où le rose et le blanc prédominent et où les contrastes sont atténués.

Par ailleurs, nous ne pouvons éviter la comparaison de cette peinture à celle qu'Alexandrino a réalisée au palais Fronteira (fig.386), au début des années 1780. La première chose qui frappe est la similitude des deux compositions; à l'exception des Grâces, tous les personnages s'y retrouvent. Fidèle à lui-même, Alexandrino emploie le même schéma de composition, ne modifiant que la pose des figures. Ainsi, le groupe de *putti* et celui de la forge ont très peu changé. Pour sa part, la Vénus du palais Abrantes a été représentée dans une attitude qui correspond davantage à sa requête: la tête inclinée, la main gauche sur la poitrine et l'autre dans un geste démonstratif rendent mieux l'idée d'une demande que la posture de la Vénus du palais Fronteira. Quant à Vulcain, il est le personnage dont l'attitude a le plus changé. Tenant le casque et le bouclier dans chacune de ses mains, il est assis dans une élégante torsion comme s'il s'apprêtait à donner les armes à Vénus. Cette position ne peut que renvoyer à la toile de Natoire, exécutée en 1734, où Vulcain est représenté dans une torsion semblable (fig.412).

⁹⁵⁷ Anonyme, *op.cit.*, 1918, p. 50.

⁹⁵⁸ Il nous avait d'abord semblé plus exact d'intituler le tableau *Vulcain présente les armes d'Énée à Vénus*, mais nous avons choisi de respecter le titre fourni par l'artiste.

La comparaison du médaillon du palais Abrantes au panneau du palais Fronteira permet, par ailleurs, de constater un changement dans le style d'Alexandrino. En effet, dans le premier, les figures possèdent des formes plus pleines; le torse et les bras de Vulcain sont larges et musclés et les chairs de Vénus sont plus rondes. De plus, à l'épaississement de leur corps correspond une réduction de la taille de leur tête. En cela, ces figures contrastent nettement avec celles du palais Fronteira dont les formes sont plus chétives et plus maigres et où les raccourcis ne sont pas encore bien maîtrisés.

Les qualités que nous venons de souligner au sujet des deux peintures centrales du Salon de musique s'opposent en tout point à la dure critique qu'a émise Gomes Ferreira dans son ouvrage de 1955. À son avis, ces tableaux, qu'elle date de la seconde moitié du XVIII^e siècle,⁹⁵⁹ caractérisent la décoration picturale du XVIII^e siècle :

assunto rebuscado de mitologia, falta de naturalidade das atitudes, atingindo o pedantismo, etc. ; grupos pouco equilibrados, ausência de plano de composição ; no entanto, há em ambos eles, pequenos pormenores, como o desenho das mãos, dos meninos alados, dos panejados ; o grupo dos pavões, as expressões dos rostos, etc., que nos levam a destacá-los dos restantes, pela sua nítida qualidade superior.⁹⁶⁰

Autour des deux peintures centrales sont disposés quatorze petits médaillons à sujets allégoriques. Aux quatre coins du plafond, les *Quatre Saisons* sont représentées dans de simples compositions d'égale facture aux grands médaillons. Suivant la tradition, l'*Hiver* (fig.413) est symbolisé par un vieillard, allusion à Borée, dont le corps courbé et enveloppé dans un drap renvoie au froid qui le caractérise. À ses côtés, un amour ailé tient une torche qu'il incline en sa direction, comme pour le réchauffer. Puis, le *Printemps* (fig.414) est représenté par Flore, que l'on reconnaît à sa couronne et à son collier de fleurs, et par un *putto* qui tient une corbeille de fleurs. L'inclinaison de son corps contrebalance celle de la jambe de Flore qui, elle, se trouve dans une légère torsion. Quant à l'*Été* (fig.415), il est personnifié par Cérès, déesse de la fécondité de la terre, dont les attributs sont la couronne de blé, les épis de blé et la faucille. Également assise en spirale, Cérès est accompagnée d'un angelot qui semble remplir une fonction décorative tout en maintenant l'uniformité de cette série. Enfin, l'allégorie de l'*Automne*

⁹⁵⁹ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 38.

⁹⁶⁰ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 59.

(fig.416), la plus joyeuse et la plus dynamique, est illustrée par un Bacchus souriant, couronné de vignes et les joues enflammées par le vin. De la main gauche, il brandit une branche de vigne de laquelle pend une grosse grappe de raisins, son principal attribut, tandis que de la droite, il soulève une grande coupe, allusion à la boisson dont les effets sont déjà visibles chez le *putto* qui s'ébat sur ses genoux en lorgnant vers la coupe.

L'association des saisons aux divinités remonte à l'antiquité. À l'origine, Vénus symbolisait le *Printemps*, Cérès l'*Été*, Bacchus l'*Automne* et Borée l'*Hiver*. Le *Printemps* et l'*Été* étaient ainsi représentés par des figures féminines, tandis que l'*Automne* et l'*Hiver* par des figures masculines.⁹⁶¹ Cette répartition des genres s'est maintenue, mais Flore, la nymphe des fleurs, symbole par excellence du renouveau printanier et de la floraison de la nature a remplacé Vénus. Quant au personnage qui illustre l'*Hiver*, il a été privé des attributs de Borée pour être transformé en une allégorie plus simple où la figure du vieillard courbé sous le froid suffit à exprimer l'idée de la saison.

Le thème des *Quatre Saisons*, présenté sous cette forme, est étonnamment rare dans l'œuvre d'Alexandrino. En fait, il s'agit du seul exemple que nous connaissons, jusqu'à maintenant, en territoire portugais. Comme nous l'avons vu, une série à laquelle manque l'*Été* est conservée dans une collection particulière en Belgique ; bien que les personnages principaux soient les mêmes, les trois petits tableaux offrent une version plus élaborée des *Saisons*. Celles-ci, à l'exception de l'*Hiver*, sont illustrées par des couples d'amants campés dans un espace défini par l'architecture et la végétation : Zéphyr et Flore symbolisent le *Printemps* (fig.198), tandis que Bacchus et Ariane illustrent l'*Automne* (fig.199). Quant à l'*Hiver*, il est, tel que dans le Salon de Musique, représenté par un vieillard frileux réchauffé par un *putto* (fig.200).

En alternance avec les *Saisons* et les *Continents*, les *Arts Libéraux* sont représentés par des trios d'angelots qui, à l'instar des personnages des *Quatre Saisons*, occupent un espace formé de nuages et de ciel bleu. Les figures y sont campées suivant un format triangulaire inscrit dans l'ovale du médaillon. À l'entrée du Salon de musique, juste au-dessus de la porte, la *Musique* (fig.417) est figurée par deux enfants qui, en suspens dans les airs, tiennent, l'un une trompette et l'autre un violon et un archet. Quant

⁹⁶¹ Tervarent, *op.cit.*, 1997, p. 369.

au troisième, il est assis sur un nuage et se concentre sur une partition. Bien que simple, la composition est originale : le petit violoniste et le trompettiste se trouvent, l'un par rapport à l'autre, dans une position inversée ; leur corps, obéissant à la même diagonale, joue sur l'effet de miroir.

Sur les longs côtés du plafond, de part et d'autre du médaillon illustrant *Junon et Éole*, l'*Astronomie* et la *Poésie* se font face. Dans le premier (fig.418), un angelot en bleu, assis sur globe et pointant vers le haut occupe le centre de la composition. À droite s'en trouve un autre qui observe le ciel à l'aide d'une lunette, tandis qu'à gauche, un troisième mesure une portion du globe avec son compas. Ce médaillon nous renvoie d'emblée au groupe d'angelots qu'Alexandrino a peints au plafond de l'Académie des sciences et qui représente le même sujet (fig.321) : l'enfant à la lunette ainsi que celui qui pointe vers le ciel s'y retrouvent. Bien que l'idée soit la même, nous nous devons de constater qu'au palais Abrantes, Alexandrino a atteint une maîtrise des volumes qu'il ne possédait pas encore lorsqu'il a réalisé la peinture de l'Académie des sciences. Dans le cas de la *Poésie* (fig.419), un lien particulier semble unir les trois amours. Comme s'il allait déclamer un poème, celui du centre lève la tête vers le ciel, porte une main à sa poitrine et tient, dans l'autre, une plume dont la pointe est encore légèrement noircie. L'angelot de droite brandit une trompette tout en regardant un sonnet (écrit par le précédent?) qu'il lit peut-être. Quant au troisième, il se prélassait dans une attitude contemplative comme qui écoute la lecture d'un poème. Ce jeu d'alliances entre les figures confère au médaillon un dynamisme que tous les autres ne possèdent pas.

De part et d'autre du médaillon de *Vénus et Vulcain*, l'*Architecture* et la *Sculpture* se trouvent face à face. Le première (fig.420) est illustrée par deux enfants qui exhibent des instruments utiles à l'architecture : celui de gauche, appuyé sur un socle et tournant le dos au spectateur, tient une plume, tandis que celui de droite, confortablement installé sur les nuages, regarde vers son collègue en tenant un compas. Entre les deux, un troisième enfant pointe le dessin d'un socle posé sur son genou ; son regard, tourné vers le bas, renvoie précisément au socle que nous avons déjà évoqué. La composition est, en quelque sorte, unifiée par la dynamique qui relie l'angelot de droite à celui de gauche. En effet, tous deux ont sensiblement la même posture, l'un de face, l'autre de dos. La correspondance qui s'établit entre eux est accentuée par leur bras levé

(le même) et par le regard qu'ils semblent échanger derrière l'enfant du centre. La symétrie qui s'en dégage confère à la composition un grand équilibre, à peine troublé par le chapiteau, l'équerre et le té en bois qui «flottent» au devant des enfants. Dans le médaillon d'en face, la *Sculpture* (fig.421) est représentée par un angelot qui, debout au centre, brandit un maillet de la main droite et tient un pic de la gauche. À ses côtés, deux amours exhibent deux types de travaux de sculpture; à droite, un bas-relief présente, comme sur une médaille, une tête d'empereur, tandis qu'à gauche, un buste d'homme barbu rappelle ceux des philosophes antiques.

Enfin, sur le côté court du plafond, au-dessus de la porte qui mène au Grand Salon, la *Peinture* (fig.422) est mise en scène par trois angelots, tous occupés aux différentes tâches qu'implique cet art. À gauche, un enfant assis est concentré sur le dessin d'un visage qu'il trace soigneusement. Au centre, un amour bien dodu est muni d'une palette et d'un pinceau ; son regard évaluateur est tourné vers une planche que soulève l'enfant de droite et sur laquelle une figure masculine prend forme. Au centre et devant, un dessin à la sanguine illustre une tête d'homme barbu, au-dessus de laquelle un visage de profil est légèrement esquissé. Bien que ce médaillon illustre l'art de la peinture, le dessin y trouve une place prépondérante, comme un manifeste de son importance, idée que nous avons déjà abordée lors de l'étude du plafond de la Tribune de l'orgue dans la Basilique *da Estrela*.

Comme nous l'avons signalé précédemment, la représentation des *Arts Libéraux* par des enfants est une mode apparue au XVII^e siècle, mais qui s'est prolongée tout au long du XVIII^e siècle; les petits amours constituaient une image symbolique des élèves des écoles et des académies.⁹⁶² Nous l'avons vu, Alexandrino a usé de ce modèle dans les programmes décoratifs d'institutions religieuses liées à la cour (*Estrela*) ou à des hauts membres du clergé dotés d'une vaste culture (Académie des sciences). Dans le cadre des décors de palais, l'engouement pour la représentation des *Arts Libéraux* semble naître, en partie du moins, d'une volonté de la noblesse de s'afficher en tant que protectrice des arts et ce, malgré les difficultés issues de la reconstruction de Lisbonne. À cela s'ajoute, bien entendu, le simple souci esthétique d'organiser une décoration équilibrée où deux panneaux historiés sont agrémentés de séries thématiques.

⁹⁶² Anne-Marie Lecoq et Pierre Georgel, *La Peinture dans la peinture*, 1987, p. 15.

De part et d'autre des deux peintures centrales, les *Quatre Continents* occupent, deux à deux, les longs côtés du plafond. D'une part, l'*Afrique* et l'*Amérique* se côtoient, représentées l'une et l'autre avec leurs principaux attributs. La première, symbolisée par une figure féminine noire, porte une tête d'éléphant comme coiffe et repose appuyée sur un lion; ces deux animaux, typiques de l'Afrique, lui sont traditionnellement associés (fig.423).⁹⁶³ De plus, elle tient dans sa main droite une branche de baumier. Adolphe Mekerchus (1528-1592), dans son commentaire au frontispice du *Theatrum orbis terrarum* (1595) d'Ortelius, explique que : «parce que l'Égypte revendique les baumes qui coulent du bois odorant, cette fille [l'Afrique] tient dans la main droite un rameau parfumé de baumier».⁹⁶⁴ Dans une étude consacrée à l'iconographie des *Quatre Continents*, James H. Hyde remarque que de toutes les représentations antiques des parties du monde, l'Afrique est celle qui a subi le moins de transformations par les artistes modernes. Elle conserve ainsi des attributs qui existaient déjà dans ses premières personnifications connues, comme celles des monnaies de Juba 1^{er}, roi de Numidie au 1^{er} siècle avant notre ère, comme c'est le cas de la tête d'éléphant qui lui sert de coiffe.⁹⁶⁵

À côté, l'*Amérique* (fig.424) est représentée, à peu de choses près, telle que la décrit Ripa:

(...) Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño.⁹⁶⁶

La corona de plumas es el adorno que suelen utilizar más comúnmente; (...).

Arco y flechas son las armas que emplean de continuo, (...).

En cuanto al Lagarto o Caimán es animal muy notable y abundante en esta parte del Mundo, (...).⁹⁶⁷

⁹⁶³ Cesare Ripa, *Iconologia*, 2002, T.II, p. 106. La description de l'Afrique faite par Ripa ne correspond pas à son mode de représentation dans le Salon de musique.

⁹⁶⁴ Cité dans Tervarent, *op.cit.*, 1997, p. 68.

⁹⁶⁵ James H. Hyde, «L'Iconographie des Quatre Parties du Monde dans les tapisseries», *Gazette des Beaux-Arts*, vol.65, (66^e année, T.10, no 751, II^e semestre), 1924, p. 254.

⁹⁶⁶ Ripa, *op.cit.*, 2002, T.II, p. 108.

⁹⁶⁷ Ripa, *op.cit.*, 2002, T.II, p. 109. Au sujet de la couronne de plumes, cf. également Mekerchus, cité dans Tervarent, *op.cit.*, 1997, p. 164.

Alexandrino a délaissé le carquois et le crâne «traversé par une flèche» ; le premier n'est sans doute pas nécessaire à la compréhension du sujet. Quant au second, il constitue un détail quelque peu morbide et peut-être inutile ou caduque dans le contexte dix-huitiémiste de cette décoration. Il faut souligner que tant chez Ripa que chez Mekerchus, l'image de l'*Amérique* est celle d'un continent sauvage et violent où les hommes pratiquent le cannibalisme. Elle est d'ailleurs ainsi décrite par Mekerchus qui dit: «voici l'arc et les flèches rapides au moyen desquels elle a coutume, lorsqu'elle le bande, d'infliger aux hommes, inmanquablement, des blessures et la mort».⁹⁶⁸ Cette image, propre au XVI^e siècle, ne se reflète pas dans la peinture du palais d'Abrantes où l'*Amérique*, dénuée de toute expression menaçante, exhibe un air qui rappelle celui des Vierges explorées et des saintes d'Alexandrino.

D'autre part, l'*Asie* et l'*Europe* se trouvent l'une à côté de l'autre et font face aux deux continents précédents. La première (fig.425), parée d'une vêtement blanc et doré et d'une couronne de fruits – où l'on reconnaît d'ailleurs une pomme grenade –, tient un encensoir fumant dans sa main droite et s'appuie du bras gauche sur un chameau. Une fois de plus, le peintre respecte ici la description donnée par Ripa.⁹⁶⁹ Celui-ci précise que dans les faits, l'*Asie* constitue la moitié du monde, mais que pour la cosmogonie, elle n'en symbolise que la troisième partie. Fille de Thétis et de l'Océan, elle porte une couronne de fruits qui symbolise la richesse de la production de ses terres. De même, l'encensoir est une allusion à la grande variété d'épices, d'encens et de liqueurs aromatiques qui se trouvent dans cette partie du monde.

Enfin, bien que l'*Europe* (fig.426) soit calquée sur le modèle donné par Ripa,⁹⁷⁰ la grande quantité de détails fournis dans le texte a été réduite à l'essentiel et au plus significatif. Ainsi, l'*Europe* est figurée par une femme couronnée qui tient de la main droite un sceptre, symbole de sa supériorité, et de la gauche, une corne d'abondance. Quant à la couronne, elle signifie, selon Mekerchus, que «seule [l'Europe] s'élève au-dessus de toutes les autres nymphes».⁹⁷¹ Cette supériorité est également symbolisée par

⁹⁶⁸ Cité dans Tervarent, *op.cit.*, 1997, p. 54. Au sujet du cannibalisme, cf. Ripa, *op.cit.*, 2002, T.II, p. 109.

⁹⁶⁹ Ripa, *op.cit.*, T.II, 2002, p. 104-105. Voir aussi Mekerchus, cité dans Tervarent, *op.cit.*, 1997, p. 94 et 191.

⁹⁷⁰ Ripa, *op.cit.*, T.II, 2002, p. 102-103.

⁹⁷¹ Cité dans Tervarent, *op.cit.*, 1997, p. 158.

le cheval auquel la figure s'adosse et qui fait allusion à la force militaire du continent qui surpasse celle des autres parties du monde.⁹⁷² Dans son étude, Hyde suggère que l'idée d'accompagner l'*Europe* d'un cheval soit une façon de commémorer une légende grecque selon laquelle Neptune «voulant faire à sa ville de prédilection un cadeau digne d'elle et qui pût contribuer heureusement à sa prospérité, lui offrit le cheval».⁹⁷³ Cette association à la culture gréco-romaine, d'où est tiré le nom même d'*Europe*, est également symbolisée par le vêtement de l'*Europe*, constitué d'une toge attachée à l'épaule sous laquelle se voit une robe blanche ornée d'une ceinture dorée.

La représentation des *Quatre Continents* sous cette forme est issue de la tradition de la Renaissance. Les artistes de cette période ont repris et renouvelé ce thème séculaire grâce aux connaissances de plus en plus précises des différentes parties géographiques du globe. C'est d'ailleurs pour cette raison que chaque continent fut associé à un animal qui lui est propre.⁹⁷⁴ Dans le cas portugais, nous ne connaissons pas d'autres exemples, pour le moment, hormis ceux d'Alexandrino ; nous l'avons vu, d'abord sous une forme plus élaborée, à l'ancienne fonderie de Lisbonne, puis comme partie d'une allégorie religieuse, au plafond de l'église du *Santissimo Sacramento*, également dans la capitale.

Les *Quatre Continents* du palais Abrantes se distinguent des autres peintures du Salon de Musique par leur facture quelque peu maladroite. Seule l'*Amérique* conserve d'Alexandrino le visage typique qu'il donne à ses figures. Aussi, pour l'exécution de ces quatre médaillons, nous pouvons envisager la participation d'un disciple. Il est aussi possible que l'ensemble ait été peint par Alexandrino et qu'il ait souffert de restaurations postérieures.⁹⁷⁵ Cependant, cette hypothèse nous semble peu probable, car alors, pourquoi seuls ces médaillons auraient subi une intervention ?

⁹⁷² Ripa, *op.cit.*, T.II, 2002, p. 103.

⁹⁷³ Hyde, *op.cit.*, 1924, p. 255.

⁹⁷⁴ Hyde, *op.cit.*, 1924, p. 255.

⁹⁷⁵ Stoop, *op. cit.*, 1983, note 22, p. 29. L'auteure affirme que les panneaux ont été restaurés en 1981. Nous n'avons trouvé aucune autre mention d'intervention jusqu'à maintenant.

4.1.2. Le Grand salon

Dès que nous franchissons le seuil du Grand salon, nous apercevons les huit panneaux (deux ronds et six hexagonaux) qui décorent le plafond suivant deux thématiques : d'un côté, celle de la Terre et, de l'autre, celle de l'Eau (fig.427-428).⁹⁷⁶ Remplissant l'espace entre les tableaux, des motifs décoratifs de style *Directório*⁹⁷⁷ sont peints en couleurs et en grisailles.

Au-dessus de la porte d'entrée, le premier médaillon illustre une *Allégorie de la Terre* dans une composition bien chargée (fig.429). La Terre, représentée ici comme Cybèle, est reconnaissable à la tour qui la couronne⁹⁷⁸ et au char tiré par deux lions sur lequel elle trône, iconographie qui remonte à l'antiquité. Ici, Alexandrino n'a modifié que quelques attributs : plutôt que de la doter d'un bouclier, comme dans la tradition classique, il lui donne un sceptre, qu'elle brandit de la main gauche comme un symbole de son règne, et une corne d'abondance remplie de fruits, allusion à ses richesses, qu'elle tient de la main droite. Autour d'elle, également assis sur son char, quatre figures l'accompagnent. Dans sa description, Alexandrino précise qu'elles représentent Flore, au devant et couronnée de fleurs, Bacchus, que l'on reconnaît à la vigne et à la coupe qu'il soulève, Pomone, assise de dos et dont on aperçoit la corbeille de fruits et, enfin, Cérès, fille de la Terre dont la tête est ceinte d'épis de blé et dont la main gauche tient une faucille.⁹⁷⁹ Comme l'explique Virginie Bar à propos d'une *Allégorie de la Terre* peinte par Noël Coypel (fig.430), on trouve chez Ripa une représentation où la Terre est

entourée de quatre enfants, tenant chacun divers symboles (l'un tient des raisins, l'autre des épis de blé et une couronne de fleurs, un troisième un vase rempli de vin, et un quatrième enfin, une statuette représentant une Victoire). La présence de ces enfants autour de la Terre peut s'expliquer par le fait que Cybèle est considérée comme la déesse mère (on la nomme la Bonne déesse, ou encore la Grande mère). Les enfants présents autour de la Terre, symboles de tous les trésors produits par cette mère nourricière, sont donc représentés tenant des richesses terrestres. Leur présence peut également

⁹⁷⁶ Anonyme, *op.cit.*, 1918, p. 50.

⁹⁷⁷ Araújo, *Inventário*, T.I, fasc.6, 1949, p. 27.

⁹⁷⁸ Alexandrino écrit «castello», selon l'orthographe ancien, mot qui se traduit par «château». Cependant, la tradition iconographique veut que la Terre soit représentée avec une tour sur la tête.

⁹⁷⁹ Anonyme, *op.cit.*, 1918, p. 50.

s'expliquer par le fait que Cybèle était parfois considérée comme la protectrice des jeunes enfants (ainsi que des créatures sauvages).⁹⁸⁰

Bien qu'Alexandrino ne suive pas mot à mot le modèle de Ripa et qu'il ait remplacé les enfants par des divinités, l'idée qui est ici exprimée est la même : Cybèle est entourée des richesses qu'elle produit. Dans le même ordre d'idées, le Fleuve représenté en bas à droite, de dos au spectateur, participe également de l'idée d'un Terre nourricière ; sa présence peut être justifiée dans la mesure où «son eau bienfaisante féconde la Terre, qui peut ainsi procurer aux hommes ses multiples trésors».⁹⁸¹ Par ailleurs, la Terre, en tant que protectrice des enfants et des créatures sauvages, trouve peut-être aussi sa place dans le médaillon par la présence, entre autres, des deux satyres, à gauche, dont l'un, soulignons-le, est un enfant. À cela s'ajoutent les deux dryades qui s'étreignent au milieu des buissons, à l'extrême droite de la composition ainsi que les deux chérubins qui accompagnent le cortège depuis les airs. L'esprit de célébration qui émane de cette peinture est, en quelque sorte, résumé par l'enfant au tambourin, à côté du char, qui marque le pas du cortège.

De toutes les peintures du Grand salon, l'*Allégorie de la Terre* est la seule pour laquelle nous possédons un dessin préparatoire, conservé à Lisbonne (fig.431).⁹⁸² D'emblée, le format de l'esquisse révèle que l'œuvre, au départ, devait être ovale. La disposition des personnages étant restée la même, nous comprenons maintenant que la composition du médaillon soit entassée. Cela a d'ailleurs fait dire à Gomes Ferreira que la proportion des figures par rapport au format de composition est d'un plus grand équilibre dans le dessin que dans le médaillon.⁹⁸³ L'ovale de la feuille permettait, en effet, une meilleure répartition de l'espace qui, dans le tableau, se trouve comprimé, à tel point que le paysage du fond a disparu. Par ailleurs, il existe une autre esquisse, à peine ébauchée au verso d'un dessin d'Alexandrino,⁹⁸⁴ où l'on distingue, dans un ovale, une figure dont la position et les attributs se rapprochent énormément de ceux de la Terre (fig.432). En bas, vers la gauche, deux amours sont esquissés, tandis qu'à droite, un

⁹⁸⁰ Virginie Bar, *La peinture allégorique au Grand Siècle*, 2003, p. 69.

⁹⁸¹ Bar, *op.cit.*, 2003, p. 72.

⁹⁸² M.N.A.A., inv. n°3.

⁹⁸³ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 60.

⁹⁸⁴ M.N.A.A., inv. n°41 (verso, en bas).

satyre se trouve dans une position qui ressemble à celle du Fleuve dans le médaillon du Grand salon. Nous ne pouvons toutefois, pour l'instant, affirmer avec certitude que ce dessin soit directement relié à la peinture du palais Abrantes.

Dans la rangée d'épisodes liés à la Terre, la première peinture à droite représente *Apollon et Daphné* dans une composition qui rappelle celle que nous avons vue au palais des marquis de Fronteira : les deux protagonistes, dans une attitude similaire, ont à peine été inversés et vêtus (fig.433). Curieusement, la lecture de la fable du Grand salon se fait de droite à gauche. En effet, Cupidon, en haut à droite, tient entre ses mains l'arc et la flèche qui a inspiré à Apollon un amour instantané pour Daphné et, à celle-ci, une répulsion du dieu soleil. Au centre, celui-ci et la jeune fille sont représentés au moment critique de leur course, lorsque la jeune fille, épuisée et désespérée, appelle son père Pénéée à son secours. Simultanément, sa métamorphose en laurier est amorcée, ce qui nous renvoie au vieux Pénéée, assis à gauche avec une nymphe, dont la main gauche est levée dans un geste qui pourrait symboliser le sort jeté à sa fille pour la sauver. Étonnement, dans la relation qu'il a écrite, Alexandrino dit que Daphné a été métamorphosée en laurier pour avoir fui Apollon, version que reprend Anne de Stoop : «Apollon, jeune homme drapé d'un manteau rouge et bleu, transforme Daphné en lauriers (...)».⁹⁸⁵ Cette distorsion du récit nous force à nous interroger sur la connaissance qu'avait le peintre des *Métamorphoses* d'Ovide. Nous savons, grâce à son inventaire après décès, qu'il possédait un «cahier contenant des fables d'Ovide»,⁹⁸⁶ mais lesquelles ? S'agissait-il d'un cahier de résumés ou les récits étaient-ils complets ? Sans pouvoir rien affirmer, il nous semble possible de croire qu'Alexandrino n'avait qu'une connaissance superficielle de l'œuvre d'Ovide, comme d'ailleurs des œuvres classiques en général.⁹⁸⁷ Cela pourrait expliquer, en partie du moins, l'entorse faite au récit.

Par ailleurs, Gomes Ferreira suggère que cette peinture a été exécutée par Cyrillo, fondant son idée sur l'existence d'un dessin⁹⁸⁸ qui lui est attribué et dont la

⁹⁸⁵ Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 26.

⁹⁸⁶ I.A.N.T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx.3245, fol.32v.

⁹⁸⁷ Rappelons qu'au sujet du panneau de Junon et Éole, le peintre affirmait que celui-ci était père des vents, alors qu'il en est le roi.

⁹⁸⁸ M.N.A.A., inv. n°757.

composition, quoique plus simple, se rapproche de la peinture du Grand salon.⁹⁸⁹ Cependant, sur la feuille, les figures sont nues et l'espace du fond est rempli d'arbres, tandis que, dans le panneau, les deux personnages principaux sont couverts et l'arrière-plan est constitué de rochers et d'un ciel nuageux. De plus, dans le dessin, Pénélope est à droite, alors qu'il se trouve à gauche et accompagné d'une nymphe dans la peinture. Gomes Ferreira reconnaît les doutes que peuvent susciter de telles différences entre un dessin préparatoire et une œuvre finale et précise:

Pensamos que um desenho, neste caso, é apenas um esboço de uma ideia, a que o artista dava corpo na obra pictural, podendo-o modificar consoante as necessidades do momento. Se assim é, o artista que desenhou um, pode perfeitamente ter sido o executante do outro, desde que as características do desenho de um e de outro sejam as mesmas.⁹⁹⁰

Dans le cas présent, nous ne croyons pas que cette idée puisse être retenue. Comme nous l'avons déjà souligné, Alexandrino modifiait très peu ses compositions de l'esquisse à l'œuvre finale. De plus, contre l'hypothèse de la participation de Cyrillo à la décoration du Grand salon pésent le document rédigé par Alexandrino et le style du tableau qui lui correspond.

Au centre de la rangée, l'épisode du *Jugement de Pâris* est représenté, suivant la tradition, à l'instant où le jeune berger, assis face aux déesses, remet la pomme d'or à Vénus (fig.434). Celle-ci, dans une pose qui suggère la gratitude, tend déjà la main pour recevoir le fruit. Cupidon l'accompagne, appuyé sur ses genoux, et nous pouvons voir, à ses pieds, son char et les deux colombes qui lui servent d'attributs. Derrière Vénus, Junon, que l'on reconnaît à son sceptre et au paon posté à ses côtés, semble protester contre le choix de Pâris. À gauche, Minerve (Pallas), toute en armure, porte un regard incrédule sur le jeune homme. Elle lève également un bras en signe de désaccord, mais son geste est moins véhément que celui de Junon. Comme nous l'avons déjà remarqué à propos du tableau du palais Fronteira, celui du Grand salon possède une division symbolique qui sépare la zone terrestre (à droite) où se trouve Pâris de la zone céleste (au centre et à gauche) où sont assises les déesses. Une autre similitude entre les deux œuvres est marquée par l'absence de Mercure, l'instigateur de ce «concours de beauté» ;

⁹⁸⁹ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 61.

⁹⁹⁰ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 61.

seule la pomme, entre les mains du berger, rappelle le rôle du dieu messager. Remarquons enfin que Junon, dans une peinture comme dans l'autre, est placée à un niveau légèrement plus élevé que Vénus et Minerve, allusion à son statut de reine de l'Olympe.

Le dernier panneau de cette série illustre *Diane et Endymion* (fig.435) dans une composition organisée selon le même schéma que le tableau que nous avons vu au palais Fronteira (fig.389). La seule différence majeure tient au fait que, dans le Grand salon, la scène est clairement campée dans un paysage nocturne. En cela, d'ailleurs, l'association de Diane à Séléné est encore plus marquée qu'à Fronteira : ici, la déesse apparaît littéralement portée par la Lune. Du reste, suivant la tradition, Diane rend visite à Endymion alors que celui-ci est endormi. Seule la présence de Cupidon, en haut à gauche, rappelle que l'amour est en jeu et que le moment dépeint est celui où la déesse s'est éprise du jeune berger. La scène, où Diane soulève à peine le manteau d'Endymion, est particulièrement chaste pour une scène de nature amoureuse.

Malgré le document qu'a laissé Alexandrino, il paraît évident que ce panneau a été soit entièrement repeint, soit exécuté par une autre main, possiblement un disciple d'Alexandrino. En effet, bien que les airs soient familiers, il s'éloigne, stylistiquement parlant, de ceux que nous avons vus précédemment.

Sur l'autre moitié du plafond, le premier épisode lié à l'eau est une curieuse représentation de la *Naissance de Vénus* (fig.436). Contrairement à l'iconographie traditionnelle, où la déesse émerge des flots sur un coquillage ou au milieu de l'écume des vagues entourée de nymphes et de tritons, comme l'a peinte Boucher, vers 1734, et comme nous l'avons vue au palais Fronteira (fig.385), Alexandrino a ici fait de Saturne le centre de sa composition. Ce dieu, responsable de la naissance de Vénus, est souvent associé à Cronos qui, lui, personnifie le Temps.⁹⁹¹ Ils partagent d'ailleurs tous le même aspect physique et la faucille comme attribut. C'est probablement aussi par association à Cronos, père d'Aphrodite, que l'on a fait de Saturne celui de Vénus. Dans le tableau, le dieu semble accueillir sa fille qui, portée par un dauphin, émerge de l'écume des eaux dont une portion recouvre encore son pied. La scène est agrémentée de tritons et de dauphins qui accompagnent la nouvelle venue. Au premier plan, un triton donne le ton

⁹⁹¹ Grimal, *op.cit.*, 1994, p. 105 et p. 415.

festif à la fresque : tenant de sa main gauche une conque, attribut par excellence des tritons et allusion à la naissance de Vénus, il souffle dans une trompette comme pour annoncer la bonne nouvelle. La symétrie entre son bras gauche et celui de Saturne amène le regard du spectateur vers Vénus qui se trouve dans un axe parallèle à celui créé par leur bras. Simultanément, leur mouvement crée une ovale, traversée par la faucille de Saturne, qui met celui-ci en évidence.

D'un tragique propre à la mythologie, le panneau suivant illustre *Polyphème et Galatée*, épisode que rapporte Ovide dans les *Métamorphoses* (fig.437). Galatée, néréide d'une blancheur de marbre, fille de Nérée et de Doris, était amoureuse d'Acis qui l'aimait en retour. Cependant, Polyphème, un cyclope brutal et d'une grande laideur, fils de Poséidon et de Thoosa, était passionnément épris de Galatée qui, elle, le dédaignait. Un jour, surprenant les deux amants, Polyphème fut pris d'une telle colère qu'il écrasa Acis sous un rocher. Dans son étude de la décoration du palais, Anne de Stoop écrit, à propos de ce tableau : «Galathée, enveloppée de grandes draperies, sur une coquille tirée par des monstres marins, dirigés par des amours, protège Acis incliné près d'elle. Sur un rocher, Polyphème s'adresse à Galathée qui l'écoute, protégeant Acis».⁹⁹² D'emblée, le personnage assis à côté de Galatée ressemble davantage à une femme qu'à un homme ; il s'agit d'une sirène dont la poitrine, à peine dévoilée est néanmoins visible. Aussi, la description de Stoop ne correspond pas, à notre avis, au moment représenté. Dans le texte d'Ovide, c'est Galatée qui raconte sa propre histoire à Scylla, «jeune fille» aimée des nymphes de la mer à qui elle avait demandé de peigner sa chevelure.⁹⁹³ En fait, il semble que ce soit précisément le moment illustré ici par Alexandrino. Galatée, assise sur un coquillage, à peu près au centre de la composition, tourne son visage empreint de désespoir en direction du Cyclope, cause de son malheur. Son bras levé, comme le geste d'un orateur, indique qu'elle parle, idée que renforcent les regards tournés vers elle, tels ceux d'auditeurs intéressés. Son autre bras est affectueusement passé autour du cou d'une sirène assise à ses côtés et qui prête grande attention. Bien que Scylla soit, à l'origine, un monstre marin du détroit de Messine dont la partie inférieure du corps est

⁹⁹² Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 26.

⁹⁹³ Ovide, *Métamorphoses*, Livre XIII, v.707-742, 1966, p. 337-338.

composée de six chiens féroces qui dévorent tout,⁹⁹⁴ il est possible qu'elle ait ici été associée à une sirène, forme plus commune de «monstres» marins. De part et d'autre du coquillage, deux autres néréides leur tiennent compagnie. Pendant que Galatée raconte son histoire, Polyphème, à l'extrême gauche, est assis sur la pointe d'un rocher, tel que le décrit Ovide : «Au-dessus de la mer, qu'elle fend comme un coin, s'élève à pic une colline effilée en longue pointe; le flot la baigne des deux côtés. Le sauvage Cyclope y monte et s'assied au milieu; (...)».⁹⁹⁵ Cette représentation du mythe rappelle d'ailleurs le panneau du carrosse de la princesse Maria Francisca Benedita, où le Triomphe de Galatée a été peint d'après Antoine Coypel (fig.23). Malgré son titre, nous y retrouvons Galatée entourée de néréides, tandis que Polyphème se tient à l'écart sur son rocher.

Dans un autre ordre d'idées, le panneau de *Polyphème et Galatée* et celui de la *Naissance de Vénus* constituent un bon exemple de la répétitivité des schémas de composition employés par Alexandrino. Ici, dans un même ensemble et dans deux peintures qui se trouvent l'une à côté de l'autre, le peintre n'a pas hésité à donner aux deux déesses une pose et une apparence semblables : toutes deux sont décentrées vers la droite, leur bras gauche est tourné vers le bas, tandis que leur bras droit est levé devant leur poitrine. De plus, bien que Vénus soit plus blonde et un peu moins blanche, elle a, comme Galatée, la tête inclinée et le regard tourné vers la gauche. Les autres éléments de la composition sont différents, certes, mais il reste que certains personnages sont récurrents : le triton, au premier plan, qui nage avec un dauphin et, aussi, la figure restée dans l'ombre derrière Galatée et derrière Vénus que nous retrouvons, tel un lieu commun, dans une *Naissance de Vénus* de Noël-Nicolas Coypel (1690-1734) (fig.438).

Complétant la rangée du centre du plafond consacrée à la thématique de l'eau, la légende de *Diane et Actéon* est représentée dans une composition plutôt conventionnelle (fig.439). À droite, Diane, accompagnée de quatre nymphes, vient d'être surprise par Actéon ; son attitude posée contraste avec celle, plus agitée, de la nymphe qui cherche à la couvrir et de celles qui, dans l'eau, affichent une expression désespérée. L'attitude de la déesse semble inspirée d'un modèle de divinités féminines représentées dans l'eau, propre à la peinture française de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. En effet,

⁹⁹⁴ Grimal, *op.cit.*, 1979, p. 417.

⁹⁹⁵ Ovide, *op.cit.*, 1966, p. 338-339.

sans considérer qu'il s'agisse de modèles pour le panneau du Grand salon, nous ne pouvons passer sous silence la ressemblance entre la pose de Diane et celle que lui donne Louis Galloche (1670-1761) dans un tableau de 1732 illustrant le même sujet (fig.440). Le geste de Diane en direction du jeune homme évoque peut-être déjà le sort qu'elle lui jette ; à gauche, la métamorphose d'Actéon est amorcée alors qu'il cherche à fuir. Devant lui, un de ses chiens avance, montrant ses crocs, prêt à l'attaquer. Ce tableau est certainement l'un des plus curieux du Grand salon. D'abord, parce qu'alors qu'il s'agit d'une scène de baignade, les figures sont toutes vêtues, y compris celles qui se trouvent dans l'eau. Cela contredit le récit dans son essence même puisque Actéon a été puni pour avoir surpris Diane dénudée. Bien entendu, cette singularité tient au problème de la représentation du nu au Portugal, problème qui n'était pas entièrement résolu dans la mentalité dix-huitièmiste et même dans celle du début du XIX^e siècle. Dans le cas précis du palais Abrantes, le nu n'est pas complètement absent des tableaux ; il est, toutefois, fort discret : à peine distingue-t-on les poitrines de Vénus et de Junon dans les deux grands médaillons du Salon de musique. Déjà, dans les représentations de l'*Amérique* et de l'*Afrique*, les poitrines sont clairement montrées, ce qui nous semble davantage une allusion à l'absence de civilisation de ces continents qu'à une volonté de figurer une certaine sensualité. Cela dit, il existe, ailleurs qu'au palais Abrantes, des représentations du nu, tel au palais Fronteira, nous l'avons vu, ou sur les panneaux du carrosse de Maria Francisca Benedita, ce qui nous porte à croire que la pudeur exprimée ici tient au marquis d'Abrantes, commanditaire de la décoration.

Par ailleurs, la singularité de ce tableau tient aussi à son style, passablement différent des autres peintures. En effet, nous sommes forcée de constater que cette œuvre possède quelque chose, dans le tracé un peu raide des figures, mais aussi dans la robe et la ceinture de Diane, des modèles néoclassiques qui commençaient alors à pénétrer le milieu artistique lisboète. La reprise des voyages de formation des artistes, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, avait favorisé un contact plus direct avec l'art français, anglais, italien et même espagnol de cette période. Dans le cas du tableau du Grand salon, l'influence du néoclassicisme pourrait s'expliquer par le fait qu'il n'est pas du pinceau d'Alexandrino, mais très certainement d'un disciple qui, tout en ayant conservé

certain aspects de l'art du maître (la rondeur du visage et des yeux), a introduit dans sa peinture des éléments néoclassiques, tel le profil aquilin de Diane.

Le médaillon qui clôt l'ensemble lié à l'eau illustre *Neptune et Amphitrite* dans une composition chargée et agitée (fig.441). Inspirée des modèles de triomphes répandus depuis le baroque jusqu'au rococo, le tableau d'Alexandrino présente Neptune et Amphitrite, divinités de la mer, portés sur un coquillage tiré par deux chevaux marins que guide un triton. Au premier plan, un groupe de sirènes, dont l'une s'appuie sur un dauphin, ouvrent le passage, tandis que deux tritons, l'un tout jeune et l'autre adulte, soufflent dans leurs conques comme pour annoncer le cortège. Jouant un rôle semblable, un autre triton, derrière les chevaux, souffle dans une trompette, allusion à la Renommée. En haut, trois génies déploient un voile rose qui met en évidence le couple divin ; ce motif est une constante dans la représentation de triomphes marins ou, plus simplement, de divinités marines, comme en témoignent le *Triomphe d'Amphitrite* de Charles-Joseph Natoire (fig.442) ou, encore, la *Toilette de Vénus* de Nicolas Delobel (fig.443). Enfin, au fond, à l'extrême droite, une figure féminine est portée par un dauphin et accompagnée d'un personnage non identifiable (un triton peut-être ?). Ce motif constitue peut-être une allusion à l'histoire d'Amphitrite, fille de Nérée et de Doris (sœur de Galathée) qui, alors qu'elle dansait avec ses sœurs sur l'île de Naxos, fut enlevée par Neptune (Poséidon). Pierre Grimal raconte que «Poséidon l'aimait depuis longtemps, mais que, par pudeur, la jeune fille se refusa à lui et se cacha dans les profondeurs de l'Océan (...). Retrouvée par les Dauphins, elle fut ramenée par eux, en grand cortège, à Poséidon qui l'épousa».⁹⁹⁶

Situé sur le côté court du plafond, en face de l'entrée du Grand salon, le médaillon de *Neptune et Amphitrite* constitue le pendant de celui de l'*Allégorie de la Terre* qui lui fait face. D'une part, ce sont les deux seules peintures rondes de l'ensemble. D'autre part, leur schéma de composition est, de façon générale, pratiquement le même, à la différence qu'il est inversé de sorte que les deux épisodes, placés l'un devant l'autre, se renvoient leur image comme dans un miroir. En effet, dans l'*Allégorie de la Terre*, le groupe principal trouve son point culminant à gauche avec Cybèle et, suivant une ligne descendante, il se termine à droite avec le Fleuve au premier

⁹⁹⁶ Grimal, *op.cit.*, 1979, p. 33.

plan. Dans le cas de *Neptune et Amphitrite*, c'est l'opposé : les divinités marines, plus élevées que les autres figures, sont situées à droite, amenant le regard du spectateur à descendre vers la gauche, suivant un axe légèrement, moins accentué que celui de l'image précédente, où sont réunis les figures secondaires. Cette correspondance formelle trouve écho dans le contenu des deux épisodes : c'est dans leur symbole que résident les deux thématiques qui ont déterminé le choix des épisodes du Grand salon. En effet, comme le laisse entendre Alexandrino,⁹⁹⁷ nous nous trouvons ici devant deux des quatre éléments, soit la Terre et l'Eau. Dans une série peinte par Lagrenée vers 1774, c'est précisément *Neptune et Amphitrite* qui symbolisent l'Eau (fig.444), tandis que la Terre est illustrée par *Cérès et Triptolème* (fig.445). Cette variation n'est peut-être pas de grande importance dans la mesure où Cérès et la Terre sont souvent associées. Ceci dit, ce qui nous intéresse davantage dans la série de Lagrenée, c'est que le Feu et l'Air sont représentés, respectivement, par *Vulcain présentant à Vénus les armes forgées pour Énée* (fig.446) et par *Éole déchaînant la tempête sur la flotte d'Énée* (fig.447), thèmes qui, en dépit d'être intitulés différemment, correspondent aux deux principaux épisodes du Salon de musique. Aussi, il nous semble clair que la décoration des deux salons réunis forme la série des *Quatre Éléments*. Ainsi, les deux cycles de fresques possèdent une fonction décorative directement liée au type d'espace dans lequel elles se trouvent : l'Eau et la Terre sont représentées dans le Grand salon (ou salle de l'estrade), lieu par excellence du féminin, genre auquel ces éléments sont associés, tandis que l'Air et le Feu, éléments liés au masculin, décorent le Salon de musique (ou salle d'audience), espace privilégié des hommes.

4.1.3. La Salle à manger

Le dernier plafond à l'étude, celui de la Salle à manger, représente *Apollon et les muses* dans un grand panneau octogonal (fig.448).⁹⁹⁸ Au sommet de la composition, Apollon trône sur un feston de nuages en tenant sa lyre. Derrière lui, Pégase se cambre comme s'il allait s'envoler. Occupant la majeure partie de l'espace, les muses sont

⁹⁹⁷ Anonyme, *op.cit.*, 1918, p. 50.

⁹⁹⁸ Anonyme, *op.cit.*, 1918, p. 50, Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 25-26 et Carita, *op.cit.*, 1995, p. 51.

disposées en deux registres ; faute d'attribut, certaines d'entre-elles n'ont pu être identifiées de façon sûre. À gauche, la jeune femme couronnée de fleurs tenant une petite trompette (ou une flûte) et une partition enroulée représente peut-être Euterpe, muse dont la description lui correspond.⁹⁹⁹ À ses côtés, Thalie est reconnaissable au masque qu'elle brandit de la main droite, seul attribut qu'a conservé le peintre. Au même registre, mais à droite, Clio, couronnée de laurier, un livre et une trompette entre les mains, est accompagnée d'une figure que nous n'avons pu identifier avec certitude. En effet, dans le code allégorique, aucune muse n'apparaît avec une plume. Néanmoins, puisque Polymnie est considérée comme la muse de l'éloquence, il est possible qu'Alexandrino l'ait ici illustrée avec une plume, objet qui, associé à la poésie, pourrait avoir subi un transfert de sens et renvoyer à l'éloquence. Au plan inférieur, à partir de la gauche, Calliope est illustrée selon la tradition, avec des guirlandes de lauriers autour du bras et trois livres (*l'Odyssee*, *l'Iliade* et *l'Énéide*). Pour leur part, Terpsichore est couronnée de plumes multicolores, Uranie porte une couronne d'étoile et pose la main sur un globe, tandis qu'Erato tient une lyre entre ses mains. La dernière figure, à droite, illustre peut-être Melpomène, la seule que nous n'ayons pas nommée jusqu'à maintenant. Cependant, si tel est le cas, nous pouvons nous étonner qu'elle ne possède aucun des attributs qui lui sont normalement associés, soit les vêtements riches, le poignard, les couronnes et les sceptres.¹⁰⁰⁰

Le musée de Lisbonne conserve un dessin qui, depuis longtemps, est tenu comme l'esquisse préparatoire du plafond de la Salle à manger du palais Abrantes (fig.449).¹⁰⁰¹ Comme dans les cas précédemment signalés, Gomes Ferreira souligne la supériorité du dessin par rapport à la peinture¹⁰⁰² et ne s'encombre pas du fait qu'il soit conçu dans un format différent. Cependant, une étude attentive du dessin révèle que, bien que la composition soit semblable à celle du plafond de la Salle à manger, le sujet n'est pas le même. En effet, sur l'esquisse, Apollon est représenté avec Minerve et les Arts libéraux plutôt qu'avec les muses. Ce qui porte à confusion, à prime abord, c'est que plusieurs figures du plafond, à commencer par le dieu soleil lui-même, sont peintes

⁹⁹⁹ Bar, *op.cit.*, 2003, p. 40.

¹⁰⁰⁰ Bar, *op.cit.*, 2003, p. 68.

¹⁰⁰¹ M.N.A.A., inv. n°33.

¹⁰⁰² Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 37-38.

dans des postures presque identiques à celles que nous trouvons sur la feuille. Clio, par exemple, est tournée de la même façon que la figure qui, dans le dessin, illustre l'*Astronomie* ; elle se situe, de surcroît, à peu près au même endroit sur la droite de la composition. Terpsichore, pour sa part, a été peinte dans une position qui rappelle celle de la *Peinture*, debout à gauche sur la feuille. En outre, mentionnons que Calliope trouve également sa correspondante dans le dessin en la figure de gauche, assise entre la *Peinture* et la *Sculpture*, un livre ouvert entre les mains (l'*Architecture* ?). En réalité, la comparaison de ces deux œuvres permet de constater, une fois de plus, qu'Alexandrino n'hésitait pas à répéter ses schémas de composition même si les sujets à illustrer n'étaient pas exactement les mêmes. Aussi, la ressemblance entre le dessin du musée de Lisbonne et le plafond de la Salle à manger corrobore notre idée selon laquelle la différence radicale de format chez Alexandrino indique des œuvres conçues pour des commandes différentes.

4.2. Attribution et datation

Comme nous l'avons déjà souligné, l'attribution des peintures du palais Abrantes à Pedro Alexandrino a longtemps soulevé des doutes et ce, malgré l'existence du document laissé par l'artiste. Gomes Ferreira fut la première et la seule, jusqu'à maintenant, à étudier les œuvres en les comparant aux dessins du musée de Lisbonne. Suite à cette première démarche et suite à leur comparaison à d'autres toiles de l'artiste, l'auteure mit presque de côté l'hypothèse qu'elles fussent réellement de sa main. Son observation générale pour l'ensemble des panneaux en rapport avec les esquisses, reprend les idées qu'elle avait déjà exprimées au sujet du médaillon de *Junon et Éole* :

(...) conquanto pelo assunto, tres deles [les dessins] se aproximem nitidamente da obra pictural, (a composição sendo semelhante, não é igual) o facto é que o artista que desenhou uns não pode ter sido o mesmo que executou a outra. O traço do desenho, a forma das figuras, a distribuição das mesmas, etc. nos estudos, não se pode comparar, (...), às pesadas figuras e formas da obra pictural e ao empastado das pinturas nos painéis. A própria composição e técnica do traço e riqueza de pormenores dos primeiros, vão muito além da composição, da técnica e dos pormenores dos painéis.¹⁰⁰³

¹⁰⁰³ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 58.

Comme nous l'avions déjà remarqué, les artistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle au Portugal sont, de façon générale, plus talentueux en dessin qu'en peinture. Par conséquent, la différence de qualité entre le dessin préparatoire et l'œuvre finale ne constitue pas un argument de force pour rejeter l'attribution des plafonds du palais à Alexandrino. Gomes Ferreira suggère plutôt l'hypothèse qu'il a conçu les esquisses, mais que d'autres peintres ont réalisé toutes les peintures (ou presque toutes). C'est ce qui expliquerait la différence entre les ébauches et les œuvres finales.¹⁰⁰⁴

Pour sa part, Anne de Stoop se rallie à l'hypothèse de Gomes Ferreira et en retire deux idées principales : d'une part, «que le maître se serait peut être (sic) contenté de faire les ébauches, ne peignant que quelques panneaux comme Vénus et Vulcain, Junon et Eole, Apollon et les Muses (...)),¹⁰⁰⁵ c'est-à-dire les plus importants et les plus grands, desquels sont exclus ceux du Grand salon ; d'autre part, que Cyrillo et d'autres peintres aient pu exécuter le restant des tableaux. Ces «autres peintres» sont, suivant l'énumération de Gomes Ferreira: «Joaquim Rafael, Vieira Lusitano, Manuel da Fonseca, Oliveira Bernardes, etc».¹⁰⁰⁶ D'emblée, il faut écarter la participation de Lusitano et de Bernardes, car au moment de la décoration des salons du palais ils étaient déjà décédés, le premier en 1783 et le second en 1781. Quant à l'implication de Cyrillo, elle nous paraît peu probable, car, d'abord, il n'existe aucun document qui puisse la prouver et, ensuite, nous savons qu'il était alors occupé à l'une des œuvres les plus importantes de sa carrière: la décoration du palais royal de Mafra.

Par ailleurs, la datation des peintures a également posé quelques problèmes. Araújo considère qu'elles ont été effectuées au cours du XIX^e siècle.¹⁰⁰⁷ Gomes Ferreira croit qu'elles ont été exécutées un peu avant 1800 ; elle précise d'ailleurs qu'elles ont subi plusieurs repeintures et qu'elles sont en mauvais état de conservation.¹⁰⁰⁸ Quant à

¹⁰⁰⁴ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 58.

¹⁰⁰⁵ De Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 23.

¹⁰⁰⁶ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 62. Cf. aussi A. M. G., *op.cit.*, vol.V, T.III, 1988, p. 25 où l'auteur reprend presque littéralement le texte de Gomes Ferreira.

¹⁰⁰⁷ Araújo, *Inventário*, T.I, fasc.6, 1949, p. 26-27. Pour le Salon de musique, il écrit «milieu du XIX^e siècle»; pour la Salle à manger, il écrit «XIX^e», tandis qu'aucune date n'est fournie pour le Grand salon.

¹⁰⁰⁸ Gomes Ferreira, *op.cit.*, 1955, p. 29. Il existe encore des traces de repeinture, mais l'état de conservation est bon. Rappelons que Gomes Ferreira a vu les œuvres en 1955 et que de Stoop, qui les a étudiés en 1983, affirme qu'elles ont été restaurées en 1981.

Stoop, elle suit les pas de Gomes Ferreira en affirmant que les peintures d'Alexandrino datent de la fin du XVIII^e siècle.¹⁰⁰⁹ Carita, pour sa part, est le seul à proposer des dates tout à fait différentes et pour lesquelles il ne fournit aucune justification. Dans un premier temps, il affirme que des travaux d'amélioration furent exécutés autour de 1775 et que: «À la fin de cette période, Pedro Alexandrino – l'un des peintres portugais les plus importants de la seconde moitié du XVIII^e siècle – réalisa les peintures de la galerie de musique, du grand salon et de l'actuelle salle à manger».¹⁰¹⁰ Nous ne pouvons toutefois pas déterminer si l'expression «à la fin de cette période» renvoie à la fin des années 1770 ou à la fin du XVIII^e siècle. Nous ne savons pas non plus sur quelles sources l'auteur s'appuie pour situer les travaux à une date si reculée. Plus loin, au sujet d'un autre peintre ayant travaillé au palais Abrantes, Carita écrit: «Aux côtés de Pedro Alexandrino, entre les années 1761 et 1786, Francisco Paes travailla par intermittences, restaurant des tableaux, peignant des portraits de famille et réalisant toutes sortes d'interventions décoratives».¹⁰¹¹ En réalité, ce sont les archives du Fonds de la *Casa de Abrantes* qui fournissent de bonnes indications quant aux divers travaux menés au palais. Ainsi, nous y apprenons que Francisco Pais¹⁰¹² a plâtré le plafond de la Salle à manger en 1757,¹⁰¹³ soit peu de temps après le séisme, ce qui confirme l'idée que la catastrophe affecta surtout les toits et les plafonds de la résidence. Son nom réapparaît en 1775 dans une feuille de paiements relative à la peinture de fenêtres et de portes.¹⁰¹⁴ Puis, entre les années 1778 et 1780, Pais reçoit plusieurs montants qui impliquent le même type de travail: la peinture de châssis de fenêtre, de portes et même celle d'une grille.¹⁰¹⁵ En fait, c'est en 1777 que sont exécutés le plus grand nombre de travaux de réédification et d'amélioration du palais¹⁰¹⁶ et, au cours de ces années, aucune mention d'Alexandrino

¹⁰⁰⁹ De Stoop, *op.cit.*, 1983, p. 22.

¹⁰¹⁰ Carita, *op.cit.*, 1995, p. 72.

¹⁰¹¹ Carita, *op.cit.*, 1995, p. 75. Nous devons signaler que dans le texte français, le terme «intermittences» est employé comme la traduction de l'expression «sans interruption» employée dans le texte portugais.

¹⁰¹² Il n'existe pratiquement aucune information sur ce peintre. Le travail le plus important qui lui soit attribué est la peinture du plafond de l'église São Francisco de Paula, à Lisbonne. Cf. Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, vol.IV, 2000, p. 251.

¹⁰¹³ I.A.N./T.T., *Casa de Abrantes*, Livre n°104: *Santos. Obras. 1755-1774*, feuille sans numérotation.

¹⁰¹⁴ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°107: *Santos. Obras. 1775-1776*, feuille sans numérotation.

¹⁰¹⁵ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°108: *Santos. Obras. 1778-1780*, feuilles sans numérotation.

¹⁰¹⁶ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°107: *Santos. Obras. 1775-1776*.

n'est faite. Bien entendu, cette absence de mention ne nous permet pas d'affirmer en toute certitude qu'Alexandrino n'a pas travaillé pour le marquis d'Abrantes dès les années 1770, mais il reste que ces documents font état d'une phase de travaux où le palais n'était pas encore prêt à recevoir des peintures décoratives. Aussi, il nous semble peu probable que l'artiste y ait travaillé si tôt.

Toutes ces conjectures quant à l'attribution et à la datation des œuvres ont été proposées sans compter avec l'existence d'une série de paiements effectués à Pedro Alexandrino et à l'un de ses disciples, entre les années 1804 et 1805, dont les preuves documentaires sont conservées dans le Fonds d'archives de la *Casa de Abrantes* aux Archives Nationales du Portugal.¹⁰¹⁷ Les documents révèlent deux phases de travaux de peinture. La première concerne le disciple d'Alexandrino, Felisberto António Botelho (1760- ?), qui reçut, entre la dernière semaine de juillet¹⁰¹⁸ et l'avant-dernière d'octobre 1804,¹⁰¹⁹ plusieurs paiements relatifs à la peinture du palais (doc.38). Les archives ne précisent pas à quels espaces étaient destinés ces travaux, mais nous avons de bonnes raisons de croire que Botelho a participé aux décors du Salon de musique et du Grand salon. Formé dans l'atelier d'Alexandrino, il a peint à l'huile, à la tempera et à la fresque, pour les «cabinets», les théâtres et les églises.¹⁰²⁰ Comme son maître, Botelho était un peintre de figures, en témoigne un *Calvaire* peint en 1790 pour l'infante Maria Ana dont il ne nous reste que la preuve documentaire.¹⁰²¹ De plus, sa présence au palais Abrantes en 1804 peut s'expliquer, en partie du moins, par le fait qu'au même moment, Alexandrino travaillait encore au plafond de l'église du *Santíssimo Sacramento*. À cela, il faut ajouter que le maître avait alors soixante-quinze ans ; il est peu probable qu'il ait assumé, seul, deux commandes d'envergure, celle de l'église du *Sacramento* et celle du palais Abrantes. Aussi, la présence d'un disciple déjà formé et indépendant trouve ici tout son sens. D'ailleurs, les documents montrent que Botelho a assuré le rôle de peintre en chef, sous la direction duquel travaillait une équipe de peintres ; c'est lui qui rédigeait

¹⁰¹⁷ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, et Livre n°112: *Santos. Obras. 1803-1806*.

¹⁰¹⁸ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.66.

¹⁰¹⁹ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.78.

¹⁰²⁰ Cyrillo, *op.cit.*, 1922, p. 110.

¹⁰²¹ I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°243 (1787-1805), fol.49v. Ce paiement s'insère dans les dépenses effectuées pour le Palais royal de Lisbonne. La localisation actuelle de cette œuvre est inconnue.

les feuilles de dépenses comprenant le salaire et le nombre de jours de travail de chacun ainsi que le matériel acheté pour l'exécution des travaux. L'importance de son rôle est non seulement traduite par le fait que les paiements ont été effectués à son nom, mais aussi par le montant de son salaire qui équivalait au double de celui des autres peintres.¹⁰²² Toutes ces raisons mises ensemble nous amènent à penser qu'au moins une partie de son intervention a impliqué l'exécution de certains tableaux, comme ceux des *Quatre Continents*, par exemple, ou ceux du Grand salon dont la facture est inférieure à celle du maître. En outre, nous n'excluons pas la possibilité qu'il ait complété quelques scènes ou qu'il ait peint quelques figures dans des panneaux exécutés par Alexandrino, comme celui-ci l'avait d'ailleurs fait à ses débuts pour d'autres peintres.

La deuxième phase de travaux concerne uniquement Alexandrino et elle commence à peine deux semaines après la dernière intervention de Botelho, c'est-à-dire en 1804. La première série de paiements s'échelonne sur les mois de novembre et de décembre de l'année 1804. Dans la semaine du 3 novembre, un premier montant de 19 200 réis lui est accordé pour l'exécution d'un panneau de la «Caza p.^a o docel», soit du Salon de musique, paiement qu'il a ajusté avec Francesco Saverio Fabri (1761-1807) (doc.39).¹⁰²³ Celui-ci, un architecte génois arrivé au Portugal vers 1790, a d'abord travaillé en Algarve. À Lisbonne, il a dirigé plusieurs travaux de (re)construction dont celui du palais Foz et du palais royal d'Ajuda.¹⁰²⁴ Les 10, 17 et 24 novembre, Alexandrino reçoit trois sommes de 25 600 réis «pour la peinture», sans plus de précision (doc.40).¹⁰²⁵ Puis, dans la semaine terminant le 1^{er} décembre, 26 000 réis lui sont payés pour le «reste des peintures» (doc.41).¹⁰²⁶ Nous croyons que ces paiements concernent les œuvres du Salon de musique, car le 29 décembre, Alexandrino reçut 19 200 réis pour les «figures qu'il a faites dans les coins de la *Caza do Docel*, et dans

¹⁰²² Pour une journée de travail, un peintre moyen recevait 2400 réis, tandis que Botelho en gagnait 4800. Une catégorie inférieure de peintre devait cependant se contenter d'un salaire qui fluctuait entre 800 et 2000 réis. L'absence d'étude sur les salaires de peintres, selon leurs fonctions, rend difficile l'évaluation de leur statut. Aussi, nos observations sont le résultat de l'analyse et de la comparaison des données que nous avons trouvées dans les différents fonds d'archives consultés.

¹⁰²³ I.A.N./T.T., *Casa de Abrantes*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.80.

¹⁰²⁴ José Manuel Pedreira, *Dicionário dos arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*, 1994, p. 105.

¹⁰²⁵ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fols. 81-83.

¹⁰²⁶ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.84.

l'autre immédiate» (doc.42).¹⁰²⁷ Ces figures correspondent aux *Quatre Saisons*. Quant à la salle «immédiate», nous ne savons s'il s'agit du Grand salon ou de la Salle à manger puisque toutes deux possèdent une porte de communication directe avec le Salon de musique. Nous sommes toutefois tentées de croire que l'ensemble de ces paiements, qui totalisent 141 200 réis, était destiné aux travaux que l'artiste a réalisés dans le Salon de musique et dans la Salle à manger. Nous posons cette hypothèse en fonction de la deuxième série de paiements qui a cours en 1805 et qui implique une plus forte somme. Le nom d'Alexandrino réapparaît dans les archives le 16 mars 1805 ; une somme de 25 600 réis lui est octroyée «pour la peinture»,¹⁰²⁸ sans plus de détail. Au courant des semaines du 23 et du 30 mars, puis du 6 et du 13 avril, on lui verse quatre montants de 38 400 réis toujours sans préciser quelle peinture est concernée.¹⁰²⁹ Le 20 avril, il reçoit à nouveau une somme de 25 600 réis¹⁰³⁰ et, enfin, un dernier paiement de 16 000 réis pour «le reste de toutes les peintures» (doc.43).¹⁰³¹ C'est le total de la somme, qui s'élève à 220 800 réis, qui nous amène à penser que cette deuxième période de travail a trait au Grand salon. En effet, les huit panneaux comportent tous des scènes historiées, ce qui impliquait un plus grand effort de conception et d'exécution que les seize peintures du Salon de musique où seule la composition des deux principaux médaillons est plus élaborée.

En résumé, nous pouvons déterminer que les peintures du palais Abrantes ont été exécutées entre 1804 et 1805 par Alexandrino et son disciple Felisberto António Botelho. Il s'agit de la dernière commande d'envergure réalisée par l'artiste.

5. Le Palais Ferreira Pinto

Situé au centre même de l'actuel Largo do Chiado, le palais Ferreira Pinto fut édifié en 1791 par Francisco Higinio Dias Pereira, un marchand de Lisbonne qui y établit sa résidence jusqu'à son décès en 1801. La veuve de Dias Pereira en fut l'héritière, mais

¹⁰²⁷ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.88.

¹⁰²⁸ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°112: *Santos. Obras. 1803-1806*, fol.99.

¹⁰²⁹ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°112: *Santos. Obras. 1803-1806*, fols.100, 101, 102 et 103.

¹⁰³⁰ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°112: *Santos. Obras. 1803-1806*, fol.104.

¹⁰³¹ I.A.N./T.T., *ibid.*, Livre n°112: *Santos. Obras. 1803-1806*, fol.105.

l'échec de son deuxième mariage la poussa à quitter le palais en 1805 pour se recueillir au couvent de Chelas. Habité par de multiples locataires, le palais devint la propriété de José Ferreira Pinto Basto, un important industriel et commerçant, en 1830.¹⁰³² Pinto Basto effectua de nombreux travaux qui contribuèrent à transformer le palais original en l'édifice plutôt décaractérisé qu'il est aujourd'hui devenu.

Le palais est étroitement lié à l'histoire politique de Lisbonne. En effet, du temps même de la veuve Dias Pereira, plus précisément en 1802-1803, il fut habité par l'ambassadeur français Jean Lannes. Puis, le Général Junot et sa femme, la duchesse d'Abrantes, s'y installèrent en 1805. En 1808, on y trouve l'État Majeur français et, de 1809 à 1816, le Commissariat britannique. Au courant de la deuxième moitié du XIX^e siècle, plusieurs locataires, parmi lesquels des banques et des hôtels, se succédèrent au palais.¹⁰³³ À partir de 1913, l'étage noble de l'édifice fut occupé par la compagnie d'assurances *A Mundial* qui, en 1978, devint la *Mundial-Confiança*. C'est au cours des années 1948-1950 que furent réalisées d'importantes œuvres de transformation et d'adaptation qui n'épargnèrent à peine que la façade, achevant ainsi de «décaractériser» l'intérieur de l'immeuble. Aussi, de la décoration primitive, exécutée à la fin du XVIII^e siècle, il ne reste que le plafond du Salon noble, peint par Alexandrino.

5.1. Le Salon noble

Des quatre plafonds peints qui subsistent au palais Ferreira Pinto, celui du Salon noble est le seul qui soit de la main d'Alexandrino ; les autres, de moins bonne qualité, sont des productions du milieu du XIX^e siècle même si, de toute évidence, ils ont été conçus dans un esprit encore très proche des œuvres de la fin du XVIII^e siècle. Jusqu'à maintenant, la seule référence au travail d'Alexandrino que nous ayons trouvée est celle d'Araújo qui écrit que le plafond du Salon noble lui a été attribué par certains (il ne précise pas qui). Cependant, Araújo n'en parle que pour exprimer ses réserves ; à son avis, cette attribution ne repose sur aucun fondement, puisqu'Alexandrino était déjà

¹⁰³² Gustavo de Matos Sequeira, *O Carmo e a Trindade*, vol.III, 1941, p. 472. Cf. aussi Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.9, 1952, p. 49-51 et Júlio de Castilho, *Lisboa Antiga*, vol.II, 2^e éd., 1902, p. 137.

¹⁰³³ Pour la liste détaillée, voir Matos Sequeira, *op.cit.*, vol.III, 1941, p. 472-473 et Castilho, *op.cit.*, vol.II, 2^e éd., 1902, p. 138.

décédé au moment de la réédification du palais. Il évoque néanmoins la possibilité que Ferreira Pinto ait conservé les décorations antérieures aux réformes de 1830, mais il ajoute que si c'était le cas, il faudrait plutôt envisager Cyrillo comme l'auteur des peintures.¹⁰³⁴

En réalité, Araújo ne considère pas la possibilité qu'Alexandrino ait décoré le Salon noble dans la dernière décennie du XVIII^e siècle, alors que le palais récemment construit par Dias Pereira était encore habité par son fondateur. C'est pourtant la seule hypothèse possible. En effet, il nous apparaît tout à fait naturel que Dias Pereira ait souhaité voir dans son palais une œuvre d'Alexandrino, l'artiste le plus en vogue de l'époque ; c'était faire appel à un peintre également sollicité par la cour et la noblesse lisboète, ce qui avait certainement son poids pour un membre de cette classe émergente qu'était la bourgeoisie.

Des quatre plafonds peints qui subsistent au palais, seul celui du Salon noble est de la main d'Alexandrino. Restauré en 1948 par Albino Cunha,¹⁰³⁵ le grand panneau rectangulaire, encadré d'une superbe moulure en bois massif, représente *Junon demandant à Éole de lever les vents contre Énée* (fig.450), thème que nous avons vu au palais Abrantes (fig.409). D'ailleurs, en dépit de leur différence de format et de composition, le dessin préparatoire de l'une a longtemps été associé à l'autre.¹⁰³⁶ En effet, l'esquisse, conservée au musée de Lisbonne,¹⁰³⁷ correspond, à peu de chose près, au plafond Ferreira Pinto (fig.410) et se distingue donc entièrement du médaillon Abrantes. Dans l'un comme dans l'autre, Junon se trouve tout en haut de la composition, légèrement décentrée vers la gauche, tandis qu'Éole, agenouillé à droite, semble entendre les ordres de la déesse. Déjà, les trois vents que nous voyons, en bas à gauche, déchainent leur souffle violent ; comme dans le tableau du palais Abrantes, la flotte d'Énée n'est pas encore visible. La composition simple et équilibrée, où les jaunes et les ocres prédominent, possède les caractéristiques de la peinture d'Alexandrino des années 1790. La main de l'artiste, plus assurée que dans les tableaux peints entre 1775 et 1785, n'a toutefois pas encore acquis la maturité que nous pouvons observer dans les œuvres

¹⁰³⁴ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.9, 1952, p. 50-51.

¹⁰³⁵ Araújo, *Inventário*, T.II, fasc.9, 1952, p. 50.

¹⁰³⁶ Voir plus haut, même chap.

¹⁰³⁷ M.N.A.A., inv. n°35.

des années 1800 ; les formes, ici moins chétives que celles du palais Fronteira, ne sont pas encore aussi rondes et pleines qu'au palais Abrantes.

Tout autour du panneau central, quatre médaillons représentent les *Arts libéraux*, comme nous les avons vus non seulement au palais Abrantes, mais aussi à l'Académie des sciences de Lisbonne. Les petits tableaux du palais Ferreira Pinto, où des couples de *putti* symbolisent l'*Astronomie* (fig.451), la *Musique* (fig.452), la *Peinture* (fig.453) et la *Poésie* (fig.454), ont visiblement été repeints et, par conséquent, ils ont perdu toute parenté stylistique avec le panneau central. Ceci dit, à défaut de document et de renseignement précis quant au travail de peinture des années 1790, toutes les hypothèses sont permises. Ainsi, il est possible qu'Alexandrino soit l'auteur de l'ensemble des peintures du plafond et que les petits médaillons aient été retouchés lors d'une restauration malheureuse. Il se peut aussi que l'artiste ait, dès le départ, travaillé avec un disciple.

V- CONCLUSION

Le but premier de notre thèse a été de «reconstituer» la figure oubliée de Pedro Alexandrino de Carvalho. Notre premier chapitre a servi à présenter notre sujet, notre méthodologie ainsi qu'à fournir un bref aperçu du contexte historique du XVIII^e siècle à Lisbonne. Notre second chapitre, qui constitue, en quelque sorte, le cœur de notre thèse, avait pour objectif de dresser le portrait de l'homme et de l'artiste ainsi que d'offrir un survol de son œuvre. Aussi, après avoir présenté la fortune critique d'Alexandrino (Chap.II, 1), nous avons écrit sa biographie à la lumière des textes sources dont nous disposions et des documents d'archives que nous avons trouvés (Chap.II, 2). Ce portrait de l'homme, bien qu'incomplet, nous a permis de découvrir qu'Alexandrino était affable, discret, et très apprécié de ses collègues même si, par ailleurs, il constituait un rival de taille. Grâce à son testament et à son inventaire après décès, nous avons également pu connaître les membres de sa famille proche ainsi que ses biens matériels, qu'il s'agisse de sa bibliothèque, des œuvres de son atelier ou de son domaine, à Póvoa de Santo Adrião, dans les environs de Lisbonne. Nous avons ensuite évoqué son art en cherchant à dégager les différentes influences artistiques qu'il a reçues (Chap.II, 3). Par ailleurs, nous avons aussi mentionné les principaux disciples formés dans son atelier ainsi que ses proches collaborateurs, tels Felisberto António Botelho et José António Narciso. Suite à la présentation de l'homme et de son art, nous avons abordé son œuvre, gigantesque, en le répartissant selon les différents genres qu'il a pratiqués (l'art éphémère, les portraits, mais surtout la peinture religieuse) (Chap.II, 4.1-4.4). Cela nous a amenée à distinguer les différents commanditaires qui l'ont sollicité (les confréries religieuses, la cour, surtout sous Maria I^{ère}, et la noblesse) (Chap.II, 4.4). Nous avons ainsi pu déterminer que ses premières collaborations ont eu lieu dans les années 1750-1760 et que, par la suite, il s'est appliqué au genre décoratif et éphémère, que ce soit pour les théâtres ou pour des célébrations officielles telle l'acclamation de Maria I^{ère} en 1777. C'est au cours de ces mêmes années qu'il a réalisé quelques portraits dont la miniature de la reine ainsi que son autoportrait conservé au musée national d'art ancien de Lisbonne. Puis, nous avons vu qu'à partir de 1778, Alexandrino a connu un succès sans précédent, succès qui lui a assuré la majeure partie des commandes religieuses et des commandes royales. Sa popularité est attribuable à la qualité de sa peinture,

supérieure à celle de ses contemporains, mais aussi à sa capacité de peindre rapidement. Dans le contexte de la reconstruction de Lisbonne, qui devait se faire vite et à moindre coût, Alexandrino possédait donc tous les atouts pour surpasser ses collègues et rivaux.

Sans étudier de façon détaillée tout son œuvre, nous avons néanmoins tenté de recenser, de photographier et de classer le plus de tableaux possible en visitant les monuments et les musées à Lisbonne comme dans le reste du Portugal (Chap.II, 4.5). Nous avons aussi mentionné ses œuvres qui se trouvent hors des frontières lusitaniennes, comme celles que l'on peut voir à Belém, au Brésil (Chap.II, 4.6). Par souci d'exhaustivité, nous y avons inclus les œuvres qui ont disparues (Chap.II, 4.7) ; certaines d'entre elles continuaient à être citées par plusieurs auteurs (Araújo, Pamplona, Calado) comme si elles existaient encore, tandis que d'autres nous ont été révélées par les documents d'archives, telles celles du palais royal de *Ajuda* ou celle du Trésor Public. À l'issue de cette recension, qui s'est voulue la plus complète possible, nous avons pu évaluer l'importance du travail de l'artiste pour la couronne portugaise. De fait, son activité picturale pour la cour prouve qu'il fut l'artiste le plus prolifique pour la royauté ; il n'a pourtant jamais reçu le titre de peintre du Roi et, malheureusement, nous n'avons pas pu découvrir pourquoi. Aussi, l'étendue de son œuvre fait de lui un fidèle successeur de Bento Coelho et d'André Gonçalves. Dans le souci de présenter une monographie autant que possible complète, nous n'avons pu omettre les dessins conservés dans la collection du musée national d'art ancien de Lisbonne (Chap.II, 4.8). La variété des sujets prouve qu'Alexandrino pouvait toucher à tout et leur qualité montre qu'il possédait un réel talent d'invention.

Dans notre troisième chapitre, nous avons fait l'étude de six programmes décoratifs exécutés par Alexandrino pour des églises paroissiales de Lisbonne (Chap.III, 2) ainsi que pour deux couvents (Chap.III, 3). D'une part, nous avons choisi ces programmes parce qu'ils n'avaient encore jamais été étudiés et, d'autre part, parce qu'ils constituent tous des cas significatifs du travail d'Alexandrino. Leur étude a permis de démontrer les différentes facettes du travail de l'artiste, capable de créer des tableaux de sa propre invention, réutilisant fréquemment ses propres modèles, mais sachant également s'adapter aux différents type de commandes ; au couvent de *Estrela*, nous avons vu l'emploi qu'il a fait des gravures de Collaert et de Galle. Nos analyses ont été

l'occasion de voir aussi le travail de son atelier qui, lors de grandes commandes, contribuait à l'exécution des tableaux. Nous avons pu montrer qu'Alexandrino a eu le soin de ne pas copier intégralement les gravures ou les modèles dont il disposait. En fait, il a eu la capacité et l'intelligence d'assimiler les modèles et d'en tirer un art, une facture qui lui sont propres. Cette observation nous semble essentielle dans la mesure où, comme nous l'avons vu (Chap.II, 4.1 et 4.4.3), la copie intégrale était fréquente au Portugal et ce, tout au long du XVIII^e siècle. En cela, Alexandrino semble être l'un des artistes les plus inventifs de son temps ; nous posons l'hypothèse qu'il a fait preuve d'une très grande originalité et qu'il s'est distingué de ses contemporains en se libérant des modèles gravés. Cela dit, pour confirmer notre hypothèse il faudrait que les connaissances sur la peinture de la deuxième moitié du XVIII^e siècle soient plus approfondies.

En ce qui a trait à sa peinture, l'étude des ensembles a permis de constater qu'Alexandrino associe à la fois les traditions picturales issues de la Renaissance, acquises par le biais de la formation d'atelier, et celles, plus récentes, du baroque, du baroque tardif (surtout) dont les exemples étaient multiples en territoire portugais, sans parler du rococo. Ce mouvement d'aller-retour entre la tradition et le nouveau est représentatif de la situation culturelle du Portugal, partagé entre les anciens idéaux conservateurs et les nouvelles idées progressistes mises de l'avant par le courant des Lumières. En effet, rappelons qu'Alexandrino a compté parmi ses commanditaires des confréries, soit des corporations tributaires d'une mentalité médiévale et certainement plus accrochées aux traditions picturales et, par ailleurs, des érudits familiers avec les nouvelles idées, tels le Frère Manuel do Cenáculo (couvent de *Jesus*) (Chap.III, 3.1) et le Frère Inácio de São Caetano (*Estrela*) (Chap.III, 3.2).

Dans un autre ordre d'idées, les ensembles que nous avons étudiés au quatrième chapitre ont fourni l'occasion de voir que la peinture mythologique, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, était fort prisée et ce, tant chez les nobles que chez les bourgeois, classe qui se développait rapidement à cette époque. Le nu, question centrale dans la représentation de sujets mythologiques et profanes, a été traité de façon différente dans deux des trois ensembles que nous avons analysés. Au palais Fronteira, dont la décoration date des années 1780, les figures féminines sont dénudées,

témoignant ainsi d'une certaine ouverture d'esprit du commanditaire. Au contraire, dans les décors du palais Abrantes, pourtant exécutés au début du XIX^e siècle, les figures, même celles des épisodes maritimes, sont entièrement couvertes. Ces différences suggèrent, elles aussi, que dans les mêmes classes sociales, le niveau d'érudition et d'ouverture pouvait varier de façon significative.

Nous aurions souhaité aller plus loin, tant dans la collecte de données relatives à l'œuvre d'Alexandrino que dans l'analyse de celle-ci. Force a été de reconnaître que la taille de sa production dépasse de loin l'objectif d'une thèse de doctorat. Aussi, nous avons pensé notre travail comme un point de départ, une base (nécessaire) depuis laquelle de futures études pourront progresser. Nous avons donc tenté de mettre en lumière les différents aspects touchant à l'art d'Alexandrino et, par le fait même, à la peinture portugaise de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, aspects qui gagneraient à être étudiés. L'un d'eux, qui nous paraît à la fois important (et très intéressant), concerne le travail d'atelier. Dans le cas d'Alexandrino, nous avons pu donner un aperçu du travail que fournissait son atelier, mais au-delà de la question de la collaboration, l'atelier révèle souvent d'autres artistes, restés dans l'ombre d'un maître, qui mériteraient eux aussi l'attention des historiens de l'art. C'est le cas, par exemple, de Felisberto António Botelho, qui a collaboré avec Alexandrino au palais Abrantes ou encore celui de José Inácio Sampaio qui peut être considéré comme un suiveur d'Alexandrino.

Dans le même ordre d'idées, notre étude a mis quelques collaborateurs d'Alexandrino en relief, dont les plus importants sont José António Narciso et Jerónimo Gomes Teixeira. Tous deux possèdent un parcours qui leur est propre, indépendamment de celui qu'ils ont partagés avec d'autres peintres. Dans le cas de Narciso, en particulier, il existe suffisamment d'œuvres et de documents attestant son travail pour envisager une étude monographique.

Un autre point qui mérite d'être développé est celui de la peinture mythologique au Portugal. Nous en donnons un aperçu restreint, mais il faudrait parcourir les divers palais de Lisbonne, voire du pays (souvent convertis, quand ils existent encore, en édifices administratifs) pour connaître les décors mythologiques qui s'y trouvent peut-être encore. En fait, nous sommes convaincue qu'il existe plusieurs plafonds ornés

d'histoires profanes qui gagneraient à être étudiés ; ils permettraient, d'abord et avant tout, de réfléchir sur la peinture mythologique au XVIII^e siècle au Portugal puisqu'elle n'a jamais été étudiée.

Liée à la question de la peinture mythologique au Portugal, celle de l'influence de la peinture française nous paraît fondamentale. Les modes venues de France ont surtout été mises en rapport avec les arts décoratifs. Or, nous sommes persuadée, comme nous l'avons montré dans notre dernier chapitre, que la peinture française du XVIII^e siècle a eu un impact significatif sur la peinture portugaise qui lui fut contemporaine. Une étude plus approfondie de cette question permettrait sans doute de mieux comprendre les liens qui ont été tissés entre les artistes français et les peintres portugais.

Enfin, notre recherche nous a permis de constater que, contrairement aux préjugés véhiculés par les historiens portugais traditionnels (José-Augusto França, en particulier), la peinture d'Alexandrino est en contemporanéité avec celle qui fut produite dans le reste de l'Europe, que ce soit en France ou en Italie. Même si c'est de façon plus timide, elle suit le mouvement général des Lumières et même si le Portugal affiche un retard économique, par rapport à l'industrialisation, l'art qui y est produit trouve ses équivalents en France comme en Italie. En cela, Alexandrino est, à notre sens, l'artiste le plus représentatif de son époque, à la fois attaché aux traditions et innovateur dans sa façon de la réinterpréter.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES MANUSCRITES

Archives de l'église de *Nossa Senhora do Loreto*, Dossier de 1777-1781.

Archives de la basilique de *Nossa Senhora dos Mártires*, Livre n°56, *Livro, em que se ha de lançar a Receita e Despeza da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguezia de Nossa Senhora dos Martires principiando em ... de Agosto de 1781.*

Archives de la basilique de *Nossa Senhora dos Mártires*, *Documentos avulsos da Irmandade do Santíssimo Sacramento – séc. XVIII, 1789-1790.*

Archives de la BACL, ms. 791, *Série Azul*.

Archives de l'église de *Nossa Senhora da Pena*, *Livro dos Acórdãos (1811).*

Archives de l'église de *Nossa Senhora da Pena*, *Livro de Registo de Obras e Edificações (1774-1793).*

Archives de l'église du *Santíssimo Sacramento*, Livre n°388, Maço 19, *Contas da Despeza que foi p.^a o Juizo da Collecta – 1784 a 182(...), Caderno N°255 – Recibos.*

Archives de l'église du *Santíssimo Sacramento*, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.^a do Santíssimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.^e de Lisboa, 1798.*

Archives privées de la *Casa de José Joaquim de Castro*.

A.T.C., *Erário Régio*, Livre n°4312.

A.T.C, *Erário Régio*, Livre n°4314, *Livro de registo das Portarias que sobem à assinatura respeitantes à Casa de Pagamentos de Obras Públicas e Donativos dos 4%.*

I.A.N./T.T., *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia dos Anjos, Baptizados*. Livre 6.

I.A.N./T.T., *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia de S. José, Óbitos*. Livre 9.

I.A.N./T.T., *Casa de Abrantes*, Livre n°104: *Santos. Obras. 1755-1774.*

I.A.N./T.T., *Casa de Abrantes*, Livre n°107: *Santos. Obras. 1775-1776.*

I.A.N./T.T., *Casa de Abrantes*, Livre n°108: *Santos. Obras. 1778-1780.*

I.A.N./T.T., *Casa de Abrantes*, Livre n°111: *Santos. Obras. 1803-1804.*

I.A.N./T.T., *Casa de Abrantes*, Livre n°112: *Santos. Obras. 1803-1806.*

I.A.N./T.T., *Casa Fronteira*, Partie III, nº252, *Correspondência dos 2 Marquesses de Fronteira*.

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1777, caixas 3102, 3103.

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1777, caixa 3105.

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1778, caixa 3107.

I.A.N./T.T. *Casa Real*, 1779, caixa 3111.

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1783, caixa 3130.

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1787, caixa 3145.

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1788, caixas 3150, 3151.

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1789, caixas 3153, 3154, 3155.

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1790, caixas 3157, 3158, 3159.

I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº241 (1764-1771).

I.A.N./T.T. *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº242 (1783-1804).

I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº243 (1787-1805).

I.A.N./T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, caixa 3245.

I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.70r-71v.

SOURCES IMPRIMÉES

ANJOS, Fr. Luís dos. *Jardim de Portugal*. Édition de Maria de Lurdes Correia Fernandes, Porto, Campo das Letras, coll. «Obras Clássicas da Literatura Portuguesa – Século XVII», nº41, 1999.

ANONYME, «Um documento do pintor Pedro Alexandrino», *Terra Portuguesa*, nº27-28, 1918, p. 50.

AZEVEDO FORTES, Manuel de. *Representação feyta a S. Magestade sobre a forma e direcçam que devem ter os Engenheyros*. Lisbonne, Of. Mathias Pereyra da Silva, 1720.

BARBOSA, Inácio de Vilhena. *Monumentos de Portugal*. Lisbonne, Castro Irmão, 1886.

BECKFORD, William. *Journal intime au Portugal et en Espagne, 1787-1788*. Traduit par Roger Kann, s.l., Librairie José Corti, 1986.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *Rainhas de Portugal. Estudo Histórico*. T.II, Lisbonne, Typographia Castro, 1879.

BLONDEL, Jacques-François. *Cours d'architecture, ou, Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*. Paris, Desaint, 1771-1777.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português e latino*. T.VI (1720), Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.

BOSSUET, Jacques Bénigne. *Œuvres oratoires*. 7vols. Paris, Desclée, 1890-1897.

CARDOSO, Jorge. *Agiológico Lusitano*. T.III, (1666) édition fac-similé, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002.

CARTAGENA, Juan de. *Homiliae Catholicae in Universa Christianae Religionis arcana*. S.l., Sumptibus B. Gualteri, 1618 ou 1628.

Gazeta de Lisboa, n°19, «22 de Janeiro de 1814».

Gazeta de Lisboa, n°32, «Terça feira 6 de Fevereiro de 1810 – Avisos».

Gazeta de Lisboa, n°220, «Quinta feira 13 de Setembro de 1810 – Avisos».

Gazeta de Lisboa, n°294, «Sàbbado 8 de Dezembro de 1810 – Avisos».

Ho Flos Sanctorum em Lingoagê : os Santos Extravagantes. Édition de Maria Clara de Almeida Lucas, Lisbonne, Instituto Nacional de Investigação Científica, coll. «Textos Medievais Portugeses – 2», 1988.

MERVEILLEUX, Charles Frédéric. *Mémoires instructifs pour un voyageur dans les divers États de l'Europe, avec des remarques sur le commerce et sur l'histoire naturelle*. 2 vols. Amsterdam, chez Sauzet, 1738.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

RACZYNSKI, Athanase. *Les Arts en Portugal*. Paris, Jules Renouard et Cie, 1846.

RACZYNSKI, Athanase. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*. Paris, Jules Renouard et Cie, 1847.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid, Akal, (1613), 2002.

RESENDE, Marques de, «Descrição e recordações históricas do Paço e Quinta de Queluz», *O Panorama*, vol.XIV, 1857, p. 1-8.

TABORDA, José da Cunha. *Regras da arte da pintura com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas : vidas e quadros dos seus mais célebres professores : escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

VIRGILE. *L'Énéide*. T.I, Paris, Garnier, 1947.

VIRGILE. *Les Géorgiques*. Chant III, (études et explications de texte de Pierre Grimal), Paris, Centre de documentation universitaire, 1962.

VOLKMAR MACHADO, Cyrillo. *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

VORAGINE, Jacques de. *La Légende dorée*. Édition publiée sous la direction d'Alain Boureau, avec Monique Goulet et la collaboration de Pascal Collomb, Laurence Moulinier et Stefano Mula, préface de Jacques Le Goff, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2004.

BIBLIOGRAPHIE

A Arte em Portugal no século XVIII. Actes du Congrès, Braga, Câmara Municipal de Braga, 1973.

ALMEIDA, Fernando de, «Sé», *Monumentos e Edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.I, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1973, p. 47-48.

ALMEIDA, José António Ferreira de. *Tesouros Artísticos de Portugal*. Lisbonne, Selecções do Reader's Digest, 1976.

ANDRADE, Ernesto de Campos de, «O Palacio dos Marquezes de Fronteira e os seus manuscritos», *Revista de História*, vol. 12, nos 45-48, 1923, p. 241-268.

ANDRADE, Manuel Vaz Ferreira de. *Do Convento de Nossa Senhora de Jesus*. Lisbonne, Editorial Império, 1946.

ANDRADE, Sérgio Guimarães, «Presépios», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 384.

ANONYME, «Alexandrino, Pedro», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.1, Lisbonne et Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Limitada, 1935, p. 885-886.

ANONYME, «Alexandrino», dans *Nova Enciclopédia Larousse*, s.l., Círculo de Leitores, 1997, p. 262.

ANONYME, «Igreja de Santo Adrião», *Monumentos e Edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, T.III, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1967, p. 66-67.

ANONYME, «Loreto», dans *Guia de Portugal*, vol.I, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 216.

ANONYME, «Pintura», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.24, Lisbonne et Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada, 1935, p.138.

ANONYME, «Quitéria (santa)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.21, Lisbonne et Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada, 1935,

ANONYME, «Tectos», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.30, Lisbonne et Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada, 1935, p. 916-918.

ANONYME, «Tude (s.)», *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol.33, Lisbonne et Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Limitada, 1935, p. 149-151.

ARAÚJO, Agostinho. *Francisco Vieira, o Portuense : 1765-1805*. Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2001.

ARAÚJO, Ana Cristina. *A cultura das luzes em Portugal : temas e problemas*. Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

ARAÚJO, Norberto de. *Inventário de Lisboa*. 2 Tomes, Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa, 1944-1956.

ARAÚJO, Norberto de. *Peregrinações em Lisboa*. 3 volumes, Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, s.d.

ARRUDA, Luisa, «Alexandrino, Pedro», dans *The Dictionary of Art*, sous la dir. de Jane Turner, vol.1, New York et Londres, Macmillan Publishers, 1996, p. 903.

ARRUDA, Luisa. *Vieira Lusitano, 1699-1783, O Desenho*. Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000.

ATAIDE, Manuel Maia, «Igreja e Convento de Nossa Senhora da Graça», dans *Monumentos e Edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.I, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1973, p. 114-121.

ATAIDE, Manuel Maia, «Igreja de Nossa Senhora da Pena», *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.II, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1975, p. 121-128.

ATAIDE, Manuel Maia, «Capela Real do Paço da Bemposta», *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.II, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1975, p.143-148.

AVILA, sainte Thérèse. *Œuvres Complètes*. Traduction de Marcelle Auclair, Bruges, Desclée de Brouwer, 1964.

AZEVEDO, Carlos de. *Solares portuguesas*. Lisbonne, Livros Horizonte, 1969.

BAENA, Antônio Ladislau Monteiro. *Compêndio das Eras da Província do Pará*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1969 (1^o édition 1838).

BATORÉO, Manuel et SERRÃO, Vítor, «A Pintura Antiga na Sé de Lisboa. Inventário preliminar de espécimes. Séculos XVI-XVIII», dans *9^o Relatório do Progresso sobre o Programa de Estudos Integrados do Edifício da Sé de Lisboa*, Protocolo IPPAR-FLL-IST, 2000, p. 30-77.

BAR, Virginie et BRÊME, Dominique. *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*. Dijon, Faton, 1999.

BATTISTINI, Matilde. *Symbols and Allegories in Art*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005.

BEAUMONT, Maria Alice, «Notas sobre desenhos. O tecto da igreja do Loreto», *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol.V, n^o3-4, 1969, p. 7-10.

BEAUMONT, Maria Alice. *Domingos António de Sequeira : Desenhos*, Lisboa, Museu Nac. de Arte Antiga, 1975.

BEBIANO, Rui, «D. João V, Rei-Sol», *Revista de História das Iseias*, vol.8, T.I, *O Sagrado e o Profano*, 1986, p. 111-121.

BEBIANO, Rui. *D. João V : Poder e Espectáculo*. Aveiro, Livraria Estante Editora, 1987.

BEIRÃO, Caetano, *D. Maria I, 1777-1792. Subsídio para a revisão da historia do seu reinado*. Lisbonne, Empresa Nacional de Publicidade, 1944.

BERNARDO, Luís Manuel. *O Projecto cultural de Manuel de Azevedo Fortes : um caso de recepção do cartesianismo na ilustração portuguesa*. Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BESSONE, Silvana, «Les transports de la monarchie. Le musée national des Carrosses à Lisbonne», *Le Portugal. Monuments historiques*, n^o194, nov. 1994, p. 73-75.

Boletim da Academia Nacional de Belas Artes, Documentos. Vol.II, Lisbonne, Academia Nacional de Belas Artes, 1936.

- BORGES, Nelson Correia. *Do barroco ao rococó*. Vol.9 de *História da Arte em Portugal*. Lisbonne, Alfa, 1986.
- BOTTO, J. M. Pereira. *Promptuario Analytico dos carros nobres nobres da Casa Real Portuguesa e das carruagens de gala*. 2 Tomes, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1909.
- BRAGA, Paulo Drumond, «Igreja, Igrejas e Culto», dans *Nova História de Portugal*, sous la direction de Joel Serrão et de A. H. de Oliveira Marques, vol.VII, *Portugal. Da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil*, coordination de Avelino Freitas de Meneses, 2001, p. 90-129.
- BRIGOLA, João Carlos Pires. *Colecções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BRITO, J. J. Gomes de. *Ruas de Lisboa. Notas para a história das vias públicas lisbonenses*. vol.3 (T a Z), Lisbonne, Sá de Costa, 1935.
- BROWN, Jonathan. *A Palace for a King : The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- BROWN, Jonathan. *La Sala de Batallas de El Escorial : la obra de arte como artefacto cultural*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1998.
- BURNET, Éliane et Régis. *Pour décoder un tableau religieux. Nouveau Testament*, Paris, Cerf, Montréal, Fides, 2006.
- CABESTAN, Jean-François, «Infortunes de l'art de la distribution.» dans *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, sous la direction de Thomas W. Gaehtgens, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 79-99.
- CAETANO, Joaquim Oliveira. *Pintura. Colecção de pintura da Misericórdia de Lisboa. Século XVI ao século XX*. T.II, Lisbonne, Santa Casa da Misericórdia, 1998.
- CAETANO, Joaquim Oliveira et CARVALHO, José Alberto Seabra. *Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel*. Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990.
- CALADO, Margarida, «Alexandrino, Pedro (P. A. de Carvalho)», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 23-25.
- CALADO, Margarida, «Desenho», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 146-148.
- CALADO, Margarida, «José António Narciso», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 305.

CALADO, Margarida, «Tectos», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 475-478.

CALDEIRA PIRES. *História do Palácio Nacional de Queluz*. 2 volumes, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924-1926.

CAMÔES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisbonne, Instituto de Alta Cultura, 1972.

CARITA, Helder. *Le Palais de Santos. L'Ambassade de France à Lisbonne*. Paris, Éditions Chandeigne/Quetzal, 1995.

CARVALHO, Aires de. *D. João V e a arte do seu tempo*. 2 vols. Lisbonne, s.n., 1962.

CARVALHO, Ayres de. *Catálogo da colecção de Desenhos. Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1977.

CARVALHO, Ayres de. *A Basílica da Estrela no segundo centenário da sua fundação*. Lisbonne, s.n., 1979.

CARVALHO, Ayres de. *Os três Arquitectos da Ajuda do «Rocaille» ao Neoclássico : Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1747-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817)*. Lisbonne, Academia Nacional de Belas Artes, 1979.

CARVALHO, Rómulo de. *Apontamentos sobre Martinho de Mendonça de Pina e de Proença : 1693-1743*. Lisbonne, s.n., 1963.

CASSIANO NEVES, José. *The palace and gardens of Fronteira: seventeenth & eighteenth century Portuguese style*. 3^e édition, New York, Quetzal editores, M.T. Train/Scala Books, Wappinger's Falls, New York, Woodbridge, England, distributed by Antique Collector's Club, 1995.

CASSIANO NEVES, Pedro Mascarenhas, «Intervenções no séc. XX», *Monumentos*, nº7, septembre 1997, p. 15-17.

CASTEL-BRANCO, Cristina. *Fronteira : An Analysis and Restoration Proposal for a Seventeenth Century Garden*. Massachussets, s.n., 1989.

CASTELO BRANCO, Fernando, «Igreja da Memória», *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.III, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1988, p. 162.

CASTILHO, Júlio de. *A Ribeira de Lisboa*. Vol.V, 2^e édition, Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa, 1944.

CASTILHO, Júlio de. *Lisboa Antiga*. Vols.I et II, 2^e édition, Lisbonne, Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1902.

CASTILHO, Júlio de. *Lisboa Antiga. O Bairro Alto*. Vol.III, 3^e édition, Lisbonne, Oficinas Gráficas da Câmara Municipal de Lisboa, 1956.

Catálogo do VIII Centenário da Trasladação das Relíquias de São Vicente (1173-1973). Catalogue de l'exposition tenue à la Cathédrale de Lisbonne (Sé).

CLARK, Anthony Morris. *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*. Washington, Decatur House Press, 1981.

CORREIA, Vergílio. *Artistas italianos em Portugal, séc. XVIII – 1^a metade*. Coimbra, Coimbra Editora, 1932.

COSTA, Luís Xavier. *As Belas Artes em Portugal no século XVIII*. Lisbonne, J. Rodrigues, 1934.

COSTA, Tiago. *Igreja de Nossa Senhora da Oliveira*. Feuillet publié par la Câmara Municipal de Lisboa/Direcção Municipal de Conservação e Reabilitação Urbana, juin 2004.

COXITO, Amândio. *Estudos sobre filosofia em Portugal na Época do Iluminismo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

CUNHA, Luís Xavier da. *O Concílio dos Deuses descripto por Luiz de Camões e pintado por Cyrillo*. Lisbonne, s.n., 1903.

D. João VI e o seu tempo. Catalogue d'exposition, Lisbonne, Palácio Nacional da Ajuda, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

CUTLER, Anthony. *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*. University Park, Pennsylvania State University, 1975.

DIAS BARBOSA, David Sampaio, «Santa Sé e Portugal», *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol.4, sous la direction de Carlos Moreira Azevedo, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p. 155-164.

Dom Pedro d'Alcântara de Bragança, 1798-1834, Imperador do Brasil, Rei de Portugal: uma vida, dois mundos, uma história. Catalogue d'exposition, Palácio Nacional de Queluz et Rio de Janeiro, Paço Imperial, 2^e édition, Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, Lisbonne, Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1987.

DORNELLAS, Affonso de, «Presépios notáveis», *Elucidário Nobiliarchico: Revista de História da Arte*, vol.II, Lisbonne, s.n., 1929, p. 149-172.

ÉMOND, Cécile. *L'Iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*. 2 vols, Bruxelles, Palais des Académies, 1961.

FARIA, Ana Maria Homem Leal de. *Duarte Ribeiro de Macedo. Um Diplomata Moderno (1618-1680)*. Lisbonne, Biblioteca Diplomática do Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2005.

FARIA, Miguel Figueira de. *O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia*. Lisbonne, Universidade Autónoma de Lisboa, 2000, p. 95-139. Separata de *Anais: Série História*, vol.V/VI, 2000-2001.

FARIA, Miguel Figueira de. *A imagem impressa: produção, comércio e consumo de gravura no final do Antigo Regime*. Thèse de Doctorat, Universidade do Porto, 2005.

FERRÃO, Julieta. *Vieira Lusitano (1699-1783)*. Lisbonne, Artis, 1956.

FERRÃO, Julieta, «A Pintura no século XVIII», dans *Arte Portuguesa*, sous la dir. de João Barreiro, vol.II, Lisbonne, Edições Excelsior, c.1950, p. 321-340.

FERREIRA DA MOTA, Isabel Maria Henriques. *A Academia Real da História. Os intelectuais, o poder cultural e o poder monárquico no séc. XVIII*. Coimbra, Minerver, 2003.

FERREIRA, Jorge Rodrigues, «Fronteira (Palácio dos Marqueses de)», *Dicionário da História de Lisboa*, sous la dir. de Francisco Santana et Eduardo Sucena, Lisbonne, s.n., 1994, p. 421-422.

FERRO, Maria Inês. *Queluz. O Palácio e os Jardins*. Lisbonne, IPPAR, Londres, Scala Books, 1997.

FIGUEIREDO, Ana Paula, «A Capela mor da Sé de Lisboa», dans *8º Relatório do progresso sobre o Programa de Estudos Integrados do edifício da Sé de Lisboa*, Protocolo IPPAR-FLL-IST, Lisbonne, octobre 1999, p. 25-49.

FIGUEIREDO, Paula, «As capelas do transepto», dans *9º Relatório do Progresso sobre o Programa de Estudos Integrados do Edifício da Sé de Lisboa*, Protocolo IPPAR-FLL-IST, janvier 2000 p. 6-27.

FIOCCO, Giuseppe. *Pitture de settecento italiano in Portogallo*. Rome, Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1940.

FISHER, H. E. S. *De Methuen a Pombal (O Comércio Anglo-Português de 1700 a 1770)*, Lisbonne, Gradiva, 1984.

FONSECA, Anne-Louise G., «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): pintura portuguesa em Belém do Pará», Actes du Colloque *Landi e o Século XVIII na Amazônia*, Belém, 17-21 nov. 2003.

FONSECA, Anne-Louise G., «Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e as pinturas da igreja de São Sebastião de Setúbal: uma nova contribuição», *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, coordination de Sónia Gomes Pereira et de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Rio de Janeiro, CBHA, PUC-Rio, UERJ, UFRJ, 2004, vol. 1, pp. 85-98.

FONSECA, Quirino da, «Museu de Artilharia», *Guia de Portugal*, vol.1, Lisbonne, 1988, Fondation Calouste Gulbenkian, p. 312.

FRANÇA, José-Augusto, «Alexandrino, Pedro (P. A. de Carvalho)», *Dicionário da pintura portuguesa*, Lisbonne, Editorial Estúdio Cor, 1973, p. 23-24.

FRANÇA, José-Augusto. *Une ville des Lumières. La Lisbonne de Pombal*. 3^e édition, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre culturel portugais, 1988.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XIX*. 3^e édition, Lisbonne, Bertrand, 1990.

FRANÇA, José-Augusto. *Museu Militar. Pintura e Escultura*. Lisbonne, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1996.

FREIRE, Luciano, «Museu dos Coches», *Guia de Portugal*, vol.1, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 395.

FREITA DE MENESES, Avelino de, «A Contextura Económica», dans *Nova História de Portugal*, sous la direction de Joel Serrão et de A. H. de Oliveira Marques, vol.VII, *Portugal, da Paz da Restauração ao Ouro do Brasil*, coordination de A. de Freitas de Meneses, 2001, p. 213-214.

GAGO DA CÂMARA, Maria Alexandra Trindade, «Abrantes (Palácio dos Marqueses de)», *Dicionário da História de Lisboa*, sous la dir. de Francisco Santana et Eduardo Sucena, Lisbonne, s.n., 1994, p. 4-5.

GARCEZ TEIXEIRA, Francisco Augusto. *A Irmandade de São Lucas. Estudo do seu arquivo*. Lisbonne, Empresa Beleza, 1931.

GIL, Júlio. *Os mais belos palácios de Portugal*. Lisbonne, Verbo, 1992.

GOMES, Ana Cristina Cardoso da Costa, «Alianças, poder e festa. Os casamentos de D. Afonso VI e de D. Pedro II», dans *Arte Efêmera em Portugal*, sous la coordination de João Castel-Branco Pereira, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian, 2000, p. 50-99.

GOMES FERREIRA, Maria Teresa de Andrade e Sousa. *O Palácio do Marquês de Abrantes*. Thèse de Licence, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 1955.

GOMES MACHADO, José Alberto. *André Gonçalves. Pintura do Barroco Português*, Lisbonne, Editorial Estampa, 1995.

GOMES MACHADO, José Alberto. *Um colecionador português do século das Luzes : D. Frei Manuel do Cenáculo Vila-Boas, Arcebispo de Évora*. Évora, Publicações Ciência e Vida, 1987.

GONÇALVES, António Manuel, «Igreja de Nossa Senhora do Loreto», dans *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.II, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1975, p. 26-27.

GONÇALVES, António Manuel, «Palácio Abrantes», dans *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.III, Lisbonne, Assembleia Distrital de Lisboa, 1988, p. 22-25.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. *A Pintura de cavalete em Portugal no tempo de D. João V (1706-1750). André Gonçalves e outros pintores de Lisboa no caminho da internacionalização*. 2 vols., Mémoire de Maîtrise, Art, patrimoine et restauration, Lisbonne, Universidade de Lisboa, 2002.

GONZAGA PEREIRA, Luís. *Monumentos Sacros em Lisboa em 1833*. Lisbonne, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1927.

GOUVEIA, António Camões, «O enquadramento pós-tridentino e as vivências do religioso», dans *História de Portugal*, sous la direction de José Mattoso, vol.4, *O Antigo Regime*, coordination de António Manuel Hespanha, Lisbonne, Editorial Presença, 1998, p. 259-265.

GUEDES, Natália Brito Correia. *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz*. Lisbonne, Livros Horizontes, 1971.

Guia de Portugal, vol.1, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

História de Portugal. Vol IV. *O Antigo Regime (1620-1807)*. Sous la direction de José Mattoso, Lisbonne, Editorial Estampa, 1998.

História religiosa de Portugal. Sous la direction de Carlos Moreira Azevedo, Lisbonne, Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Círculo de Leitores, c.2000-2002.

HYDE, James H., «L'Iconographie des Quatre Parties du Monde dans les tapisseries», *Gazette des Beaux-Arts*, vol.65, (66^e année, T.10, no 751, II^e semestre), 1924, p. 253-272.

James Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art, introduction de Kenneth Clark, Londres, John Murray, 1992.

JERÓNIMO, Carlos Manuel et CARVALHO, Ana Patrícia, «Intervenções da DGEMN», *Monumentos*, n^o16, Mars 2002, p. 81-88.

JESUS, Júlio de. *Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha: Pintores dos séculos XVIII e XIX: Subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*. Lisbonne, O Instituto, 1932.

Joanni V Magnífico. A pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750. Sous la direction de Nuno Saldanha, Lisbonne, IPPAR, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1994.

JORGE, Maria Júlia, «Graça (Bairro da)», dans *Dicionário da História de Lisboa*, sous la direction de Francisco Santana et Eduardo Sucena, Sacavém, Carlos Quintas e Associados, Lisbonne, s.n., 1994, p. 431.

Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco. Sous la coordination de Vítor Serrão, Lisbonne, Instituto Português do Património Cultural, TLP, 1991.

KUBLER, George. *A arquitectura portuguesa chã entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706*. Lisbonne, Vega, 1988.

KUBLER, George et SORIA, Martin. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*. Harmondsworth, Penguin Books, 1969.

L'Art du XVII^e siècle dans les carmels de France. Catalogue édité par Yves Rocher, Paris, Musée du Petit Palais, 17 novembre 1982-15 février 1983.

LAVEDAN, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. 4^e édition, Paris, Hachette, 1964.

LE BLANC, Marianne, «Ordre social et architecture privée. Les stratégies de la représentation au palais Soubise (1704-1757)», dans *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, sous la direction de Thomas W. Gaehtgens, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 63-77.

LECOQ, Anne-Marie et GEORGEL, Pierre. *La Peinture dans la peinture*. Paris, Adam Biro, 1987.

LEITE, Ana Cristina, «Fronteira, Palácio», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 198-199.

Les Amours des Dieux. La Peinture mythologique de Watteau à David. Catalogue sous la dir. de Colin B. Bailey, Philippe Le Leyzour et Pierre Rosenberg, Paris et Fort Worth (Texas), 1991.

LINO, Raul. *Palácios Portugueses*. Vol.1, Lisbonne, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1972.

Lisbonne au temps du roi Jean V (1689-1750). Paris, Instituto Português de Museus/Réunion des musées nationaux, 1994.

LOPES, Maria Antónia. *Mulheres, Espaço e Sociabilidade : a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisbonne, Livros Horizonte, 1989.

LÓPEZ, José Fernández. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. 2^e édition, Séville, Secretariado de Publicaciones, 2002.

LÓPEZ TORRIJO, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.

LOURENÇO, Maria Paula Marçal, «Estados e Poderes. 3. A Dimensão simbólica do poder absoluto : A Prática cerimonial ou o «culto da imagem régia»», dans *Nova História de Portugal*, vol.VII, 2001, p. 35.

MACEDO, Jorge Borge de. *A Situação Económica no Tempo de Pombal (alguns aspectos)*. 3^e édition, Lisbonne, Gradiva, 1989.

MACEDO, Jorge Borges de. *O Marquês de Pombal. 1699-1782*, Lisbonne, Biblioteca Nacional, 1982.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. *Information artistique et mass-media au XVIII^e siècle: la diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal*. Braga, s.n., 1974.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, «Alexandrino de Carvalho (Pedro)», *Le Petit Larousse de la peinture*, Paris, Larousse, 1979, p. 26-27.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariette*. 3 volumes, Paris et Lisbonne, Centre culturel Calouste Gulbenkian, Bibliothèque Nationale de France, Fundação da Casa de Bragança, 1996-2003.

MARCADÉ, Jacques. *Frei Manuel do Cenáculo Vila-Boas, évêque de Beja, archevêque d'Évora (1770-1814)*. Paris, Centro Cultural Português, 1978.

MARTIN, John Rupert. *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*. 1968.

MASCARENHAS, Fernando, «Estuques ornamentais. Da organização dos espaços à descrição de uma moldura», *Monumentos*, n^o7, septembre 1997, p. 37-43.

MASSARA, Mónica F. *Santuário do Bom Jesus do Monte: fenómeno tardo-barroco em Portugal*. Braga, édition de la Confraria do Bom Jesus do Monte, 1988.

MATOS, José Sarmiento de, «Arquitectura civil», *Dicionário de arte barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 38-42.

MATOS SEQUEIRA, Gustavo de. *Depois do terremoto: subsidios para a história dos bairros de ocidentais de Lisboa*. 4 vols. Lisbonne, Academia das Ciências, 1916-1934.

- MATOS SEQUEIRA, Gustavo de. *O Carmo e a Trindade. Subsídios para a história de Lisboa*. 3 vols. Lisbonne, Câmara Municipal, 1939-1941.
- MATOS SEQUEIRA, Gustavo de, et NOGUEIRA DE BRITO, «Sé», *Guia de Portugal*, vol.1, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 281.
- MAXWELL, Kenneth. *Conflicts and Conspiracies : Brazil and Portugal, 1750-1808*. Cambridge, Cambridge University Press, 1973.
- MAXWELL, Kenneth. *Pombal. Paradox of the Enlightenment*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995,
- MECO, José, «A Azulejaria», *Monumentos*, n°7, septembre 1997, p. 55-59.
- MECO, José, «Tectos do Palácio de Belém», dans *Azulejos, estuques e tectos do palácio de Belém*, Lisbonne, Museu da Presidência da República, 2005, p. 72-120.
- MELLO, Magno Moraes. *A Pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisbonne, Editorial Estampa, 1998.
- MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum : As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII*. Thèse de doctorat, Département d'Histoire de l'art, Universidade Nova de Lisboa, 2002.
- MELLO JUNIOR, Donato, «Dom Pedro II ajuda a Dom Macedo Costa no altar mor da Catedral de Belém», *Mensário do Arquivo Nacional*, n°6, juin 1975, p. 4-13.
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho, «Os Desenhos de António José Landi», Actes du Colloque *Landi e o Século XVIII na Amazônia*, Belém, 17-21 nov. 2003.
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho. *António José Landi, 1713-1791: um artista entre dois continentes*. (Thèse de doctorat, Université de Porto) Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian et Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2003.
- MESQUITA, Marieta Dá. *História e Arquitectura, uma proposta de investigação. O Palácio dos Marqueses de Fronteira como situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*. Thèse de doctorat, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisbonne, 1992.
- MESQUITA, Marieta Dá, «Palácio Fronteira, um percurso arquitectónico», *Monumentos*, n°7, septembre 1997, p. 9-13.
- MICHEL, Christian. *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École Française de Rome, 1993.

- MICHELE, Olivier, «Pietro Bianchi (Roma, 1694-1740)», dans *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750*, Lisbonne, IPPAR, 1994, p. 372.
- MILLEN, Ronald. *Heroic Deeds and Mystic Figures : a New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici*, Princeton, University Press, 1989.
- MILLER, Samuel J. *Portugal and Rome c. 1748-1830. An Aspect of the Catholic Enlightenment*, Rome, Università Gregoriana, 1978.
- MOITA, Luís. *A Bemposta. O «Paço da Rainha»*. Lisbonne, Livros Horizonte, coll. «Amigos de Lisboa», 2005.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo, «Notas Sobre Nobreza, Fidalguia e Titulares nos Finais do Antigo Regime», sep. de *Ler História*, nº10, 1987, p. 15-51.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, «Barroco», dans *Summa Artis. Historia General del Arte - Arte Portugués*, vol. 30, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, p. 365-398.
- Museu dos Coches. Guia*, Lisbonne, Museu Nacional dos Coches, 2002.
- Nova História de Portugal. Vol.VII. Portugal da paz da Restauração ao ouro do Brasil*. Sous la direction de Joel Serrão et de A. H. de Oliveira Marques, Lisbonne, Presença, 2001.
- OSÓRIO, Mafalda, «Mural paintings at the Palace of Fronteira», dans Neves, *The Palace and Gardens of Fronteira. Seventeenth & Eighteenth Century Portuguese Style*, Quetzal et Scala Books, 1995, p. 133-136.
- PAIS, Alexandre Nobre. *Presépios portugueses monumentais do século XVIII em terracota*. 2 vols., Mémoire de Maîtrise, Département d'Histoire de l'art, Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, 1998.
- PAIS, Alexandre Nobre. *Presépios. O passado presente*. Catalogue de l'exposition, Edifício Central do Município, 28 novembre 2006-31 janvier 2007.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique, «Igreja de Santo António da Sé», *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.I, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1973, p. 48-50.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique, «Sé», *Monumentos e edifícios notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.I, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1973, p. 38-47.
- PAMPLONA, Fernando de, «Pedro Alexandrino», *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*, vol.III, Lisbonne, s.n., 1957, p.189-191.

PEDREIRINHO, José Manuel. *Dicionário dos arquitectos activos em Portugal do século I à actualidade*. Porto, Afrontamento, 1994.

PEREIRA, Gabriel. *Pelos suburbios e vizinhanças de Lisboa*. Lisbonne, Livraria Clássica Editora, 1910.

PEREIRA, João Castel-Branco. *Viaturas de aparato em Portugal. Coches, Berlindas, Carruagens*. Lisbonne, Bertrand, 1987.

PEREIRA, João Castel-Branco, «Arte Efémera», *Dicionário de arte barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 48.

PEREIRA, João Castel-Branco, «Os teatros para a Aclamação Real», dans *Arte Efémera em Portugal*, sous la coordination de João Castel-Branco Pereira, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian, 2000, p. 280-299.

PEREIRA, José Esteves, «Manuel de Azevedo Fortes – Ética, Estética e Técnica», dans Actes du Congrès international *Portugal no século XVIII. De D. João V à Revolução Francesa*, Lisbonne, Sociedade Portuguesa de estudos do século XVIII/Universitária Editora, 1991, p. 485-489.

PEREIRA, José Fernandes. *Arquitectura Barroca em Portugal*. Lisbonne, Ministério da Educação e Cultura, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.

PEREIRA, José Fernandes, «A pintura», dans *História da Arte em Portugal*, sous la dir. de José Fernandes Pereira, vol.III, Lisbonne, Temas e Debates, 1995, p. 133-147.

PEREIRA, José Fernandes, «Fortes, Manuel de Azevedo (1660-1749)», *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 195-197.

PEREIRA, José Fernandes, «Teoria do Desenho Português. O Modelo Clássico», dans Luisa Arruda, *Vieira Lusitano, 1699-1783. O Desenho*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p. 9-33.

PINTO, Virgílio Noya. *O Ouro Brasileiro e o Comércio Anglo-Português*, 2^e édition, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1979.

PIRES, Maria Carmen. *Pedro Alexandrino*. Thèse de Licence, Faculté des Lettres, Universidade de Lisboa, Lisbonne, 1961.

Pombal revisitado. Actes du colloque international *Pombal revisitado*, sous la coordination de Maria Helena Carvalho dos Santos, 2 vols, 1984.

PROENÇA, Raúl, «Casa dos marqueses de Fronteira», *Guia de Portugal*, vol.1, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 436-439.

QUIETO, Pier Paolo, «Agostino Masucci (Roma, 1692-1758)», dans *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750*, Lisbonne, IPPAR, 1994, p. 351.

RAGGI, Giuseppina. *Arquitectura do engano : a longa conjuntura da ilusão : a influência emiliana na pintura de quadratura luso-brasileira do século XVIII*. 2 vols. Thèse de doctorat, Département d'Histoire de l'art, Faculté de Lettres, Universidade de Lisboa, Lisbonne, 2004.

REBELO CORREIA, Ana Paula, «Azulejos do século XVIII no palácio de Belém», dans *Azulejos, estuques e tectos do palácio de Belém*, Lisbonne, Museu da Presidência da República, 2005, p. 12-45.

REIS, Vítor, «De Baixo para Cima: O Tecto da Capela do Palácio de Queluz», *Sintra Regional*, n°1, Maio 2004, p. 40-42.

REIS, Vítor dos. *O Rapto do Observador. Invenção, Representação e Percepção do Espaço Celestial na Pintura de Tectos em Portugal no Século XVIII*. Thèse de doctorat, Faculté des Beaux-Arts, Universidade de Lisboa, 2007.

REIS-SANTOS, Luís. *Estudos de pintura antiga*. Lisbonne, Luis Reis-Santos, 1943.

RENAULT, Emmanuel. *Sainte Thérèse d'Avila et l'Expérience mystique*. Paris, Seuil, coll. «Sagesses», 2007.

RIBEIRO, Mário de Sampayo. *A Igreja e o Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa*. Lisbonne, separata de n°s 5, 6 et 7 de *Olisipo*, 1939.

RIBEIRO DE OLIVEIRA, Myriam Andrade. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedente europeus*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003,

RIOBOM, Maria de Lourdes. *A obra de Domingos António de Sequeira : 1781-1823*. Mémoire de maîtrise, Universidade Nova de Lisboa, Lisbonne, 1998.

RIO-CARVALHO, Manuel, «Edifício do Museu Militar», *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, vol.V, T.I, Lisbonne, Junta Distrital de Lisboa, 1973, p. 76-79.

ROCCA, Sandra Vasco et Gabriele Borghini. *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos Edizioni, 1995.

RODRIGUES, Ana Margarida Neto Aurélio Duarte. *A Escultura de vulto figurativa do Laboratório de Joaquim Machado de Castro (1731-1822) : produção, morfologia, iconografia, fontes e significado*. Mémoire de maîtrise, Universidade Nova de Lisboa, 2004.

SALDANHA, Nuno, «André Gonçalves – Pintor Ingénuo Ulissiponense (1685-1762)», *Vértice*, IIª série, nº 8, 1988.

SALDANHA, Nuno. *A Pintura da Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa : séculos XVII a XIX: Iconografia, função da imagem e seu controlo*. Lisbonne, s.n., 1989, p.1-29. Sep. du *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, s.3, nº90 (1984-1988).

SALDANHA, Nuno, «Entre o ludico e o solene, vectores da pintura em Portugal do barroco ao neo-classicismo: Andre Gonçalves, pintor e mestre da época classica (1685-1762)», *Artes plásticas*, A.1, nº 6, décembre 1990, p. 36-41.

SALDANHA, Nuno, «A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V», dans *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V*, Lisbonne, IPPAR, 1994, p. 21-43.

SALDANHA, Nuno, «Pierre-Antoine Quillard (Paris, c.1704-Lisboa, 1733)», dans *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750*, Lisbonne, IPPAR, 1994, p. 276.

SALDANHA, Nuno. *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*. Lisbonne, Livros Horizonte, 1995.

SALES, Padre Ernesto. *Nosso Senhor dos Passos da Graça de Lisboa. Estudo histórico da sua irmandade com o titulo de Santa Cruz e Passos*. Lisbonne, ES, 1925.

SAMPAYO RIBEIRO, Mário de. *A Igreja e o Convento de Nossa Senhora da Graça de Lisboa*. Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa, 1939.

SANTOS, Reynaldo dos, «A Pintura dos tectos no século XVIII em Portugal», *Belas-Artes*, 2ª série, nº18, 1962, p. 13-22.

SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SARAIVA, António José Saraiva et LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*, 11ª édition, Porto, Porto Editora, Coimbra, Livraria Arnado et Lisbonne, Emp. Lit. Fluminense, 1979.

SAVIGNAC, Monique de. *Peintures d'églises à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy, 2002.

SCHIEDER, Martin. *Jenseits der Aufklärung, Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien Régime*. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1997.

Sebastiano Conca (1680-1764). Catalogue d'exposition, Gaeta, Palazzo de Vio, juil.-oct. 1981.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos e BRITO, Nogueira de, «Sé», *Guia de Portugal*, vol.1, Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, p. 280-281.

SERRÃO, Vítor, «A vida artística», dans *Nova História de Portugal*, vol.VII, *Portugal da paz da restauração ao ouro do Brasil*, Lisbonne, Presença, 2001, p. 566-621.

SERRÃO, Vítor, «Alexandrino, Pedro», *Dicionário da História de Lisboa*, sous la dir. de Francisco Santana et de Eduardo Sucena, Lisbonne, s.n., 1994, p. 217-218.

SERRÃO, Vítor, «Berardo (ou Bernardo) Pereira Pegado», dans *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750*, Lisbonne, IPPAR, 1994, p. 165.

SERRÃO, Vítor et MELLO, Magno Moraes, «A pintura de tectos em perspectiva arquitectónica no Portugal joanino, 1706-1750», dans *Joanni Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750*. Lisbonne, IPPAR, 1994, p. 83-95.

SERRÃO, José Vicente, «O Quadro Económico», dans *História de Portugal*, sous la direction de José Mattoso, vol.4, *O Antigo Regime*, coordination de António Manuel Hespanha, 1998, p.

SOBRAL, Luís, «André Gonçalves», *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 207.

SOBRAL, Luís de Moura, «Josefa d'Óbidos», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 328.

SOBRAL, Luís de Moura, «Pintura», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisbonne, Editorial Presença, 1989, p. 356-363.

SOBRAL, Luís de Moura, «Os ciclos de São Bento e São Bernardo na capela-mor de Santa Maria de Bouro: sentido e narratividade», separata des Actes du Colloque *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII*, 23-27 novembre 1994, Mosteiro de Alcobaça, p. 233.

SOBRAL, Luís de Moura, «Non mai abbastanza : Desenho, Pintura e Prática Académica na Época do Magnânimo», dans *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. João V*, Lisbonne, IPPAR, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, 1994, p. 109-115.

SOBRAL, Luís de Moura, «Portugal, III. Painting and graphic arts», *The Dictionary of Art*, sous la dir. de Jane Turner, vol.25, New York et Londres, Macmillan Publishers, 1996, p. 295-300.

SOBRAL, Luís de Moura, «Bento Coelho da Silveira e a pintura hispânica e hispano-americana», dans *Do Sentido das imagens*, Lisbonne, Editorial Estampa, coll. «Teoria da Arte», 1996, p. 57-65.

SOBRAL, Luís de Moura, «Teologia e propaganda política numa gravura de Lucas Vorsterman II: A Imaculada Conceição e a Restauração de 1640», dans *Do Sentido das Imagens*, Lisbonne, Editorial Presença, 1996, p. 145-158.

SOBRAL, Luís de Moura, «Da mentira da pintura. A Restauração, Lisboa, Madrid e alguns santos», dans *A História: Entre Memória e Invenção*, sous la direction de Pedro Cardim, Lisbonne, Europa-América, 1998.

SOBRAL, Luís de Moura. *Bento Coelho (1620-1708) e a cultura do seu tempo*. Lisbonne, IPPAR, 1998.

SOBRAL, Luís de Moura, «Heroínas, santas e pecadoras na Companhia de Jesus», dans *Actes du V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. A Arte no mundo português nos séculos XVI-XVII-XVIII*, Faro, Universidade do Algarve, 2001, p. 423-439.

SOUZA, Evergton Sales. *Jansénisme et réforme de l'église dans l'empire portugais : 1640 à 1790*, Paris, Centre culturel calouste Gulbenkian, 2004.

STOOP, Anne de, «Le palais de Santos. Ambassade de France à Lisbonne», *Mundo da Arte*, n°13, mars 1983, p. 18-30.

STRINATI, Claudio, «Corrado Giaquinto (Molfetta, 1703-Nápoles, 1756), dans *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750*, Lisbonne, IPPAR, 1994, p. 383.

SUTTON, Peter C. *The Age of Rubens*, Boston, Museum of Fine Arts, 1993.

TAMAGNINI, M. P. F., «O Palácio do Correio-Mor em Loures», in *Separata de Belas-Artes*, 31, 1977, p.101-122.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *Le baroque*. Paris, Presses universitaires de France, 2002.

TERVARENT, Guy de. *Attributs et symboles dans l'art profane*. Genève, Droz, 1997.

THUILLIER, Jacques. *Rubens' Life of Marie de' Medici*. New York, Harry N. Abrams, 1967.

TOCANTINS, Leandro. *Santa Maria de Belém do Grão-Pará, instantes e invocações da cidade*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1963.

TRINQUE, France. *Marie Madeleine et Maffeo Barberini. Le goût d'un pontife*. Mémoire de maîtrise, Département d'histoire de l'art, Université de Montréal, polycopié, 1993.

VALE, Teresa Leonor M., «O Ninfeu de Mignard», *Monumentos*, n°7, septembre 1997, p. 25-29.

VARELA GOMES, Paulo. *Vieira Portuense e a arte do seu tempo*. Mémoire de maîtrise, Universidade Nova de Lisboa, 1987.

VARELA GOMES, Paulo. *Vieira Portuense, 1765-1805 – Pintura.*, Lisbonne, Edições Inapa, 2001.

VASCONCELOS, Flório de, «Tectos», *Dicionário de pintura portuguesa*, sous la dir. de José-Augusto França, Lisbonne, Editorial Estúdio Cor, 1973, p. 399-400.

VASCONCELOS, Flório de, «Alexandrino (Pedro)», *Verbo. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol.I, Lisbonne et São Paulo, Verbo, 1998, p. 1345.

Verney e o Iluminismo em Portugal. Actes du colloque *Verney e a cultura do seu tempo*, 1995.

SITES WEB

Alexandre Pais, <http://presepios.cm-lisboa.pt/index.php?id=1453>

ANONYME. Texte sur http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=2280.

VICTORINO, Paulo. Texte sur <http://www.pitoresco.com.br/laudelino/henri-silva.htm>
<http://presepios.cm-lisboa.pt>
http://www.ambafrance-pt.org/visite/palais_pt.htm

ANNEXES I

Doc.1. Extrait de baptême de Pedro Alexandrino de Carvalho

I.A.N./T.T., *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia dos Anjos, Baptizados*. Livre 6, fol.42v.

«Aos onze de Dezembro de mil e sette centos e vinte e nove baptizei Pedro f.º de Lazaro de Carvalho natural da freg.ª de S. Rumani (?) Conselho de Carnas... (?) Bispado de Lamego, e de sua ml.ª Antonia Maria baptizada na Igr.ª de N. Sr.ª da Penna, e nessa recebidos ..., e nasceo aos vinte e sette de Novembro pasado, Padr.º António de Araújo Lima, Madr.ª D. Maria Magdalena da Silva por procuração à Pedro Nolasco da Silva de Oliveira.

O Coadjutor Raphael Da Costa e Souza»



Doc.2. Paiement à Berardo Pereira Pegado

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livro nº241 (1764-1771), fol.67v.

1765

«Generos diversos q. se comprão p.^a esta Obra do Arcenal Real, e outras Despezas» (fol.66r).

Junho

«Pg. A Berardo Pereira Pegado pela pintura do Painei que fez p.^a o Oratorio das Mulheres da Caza da Correccão ouvirem missa.....12\$800» (fol.67v).

Doc.3. Paiement à Felisberto António Botelho

I.A.N./T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livro nº243 (1787-1805)

1788

«Real Paço de Lisboa» (fol.46r).

1790

«Ao Pintor Felisberto Antonio Botelho, 8 d.º

1 Painei q. pintou, q. contém o Paço do Calvario, p.ª o quarto da S^m Infanta D. Maria Anna.....40\$000» (fol.49v).

Doc.4. Testament de Pedro Alexandrino de Carvalho

I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*, Livre 362, fol.70r-71v.

«27 de Janeiro de

1810

Testam.^{to} de Pedro Alexandrino de Carvalho – Testr.^{os} o R.^{do} P.^e Antonio Luis de Carvalho Director do Seminario dos Meninos Orfãos da Rua de S. B.^{to} e Manoel Frãncisco Nogueira Confeiteiro.

Em Nome da S.^{ma} Trind.^e Padre, Filho, Espirito S.^{to} tres Pessoas Destinctas, e hum so D.^s Verdadr.^o em q.^m Eu Pedro Alexandrino de Carvalho firmem.^{te} creyo em cuja Fé tenho vivido espero morrer, e Salvar a m.^a Alma não pelos meus Merecim.^{tos}, mas sim pelos da morte e paixão de meu S.^r Jezu Christo p.^a o q. tomo por intercessora e Advogada a Virgem M.^a Sr.^a N., Anjo da m.^a guarda, Sancto do meu Nome, e todos os mais Santos da Corte Celestial p.^a q. m.^a Alma qd.^o deste mundo partir vá gozar da Bemaventurança Eterna amen. Declaro q. sou natural desta Cid.^e, e baptizado na Freg.^a de N. Sr.^a dos Anjos de idade de oitenta annos, filho legitimo de Lazaro de Carvalho, e de Antonia Maria de Mattos ja defunctos e ao prez.^{te} veuvo de Thereza Roza de Jezu de q.^m não tive filhos por ser quinquaginaria qd.^o nos recebemos, sendo ja veuva de Joze Ambrozio. Deicho doze mil e oito centos reis de Offerta ao Parrocho da m.^a Freg.^a aonde serei conduzido pelas m.^{as} Irmand.^{es} e na m.^{ma} Freg.^a se mandara d.^{izer} os tres dias seg.^{es} Missas de Corpo prez.^{te} de esmola de duzentos e quar.^{ta} reis cada hua, e aos Congregados da Congregação da Missão de *Riafolles* (Rilhafolles) se mandarão dizer os tres dias Missas tambem de Corpo prez.^{te} de esmola de trezentos reis cada huma, e se mandarã a m.^a carta de *Pay* (?) de Frades a S. Pedro de Alcantara com 6\$400 rs de esmola, e as m.^{as} Irmand.^{es} me mandarão dizer as Missas, huma vez q. mostrem ter Eu pago os meus Annuaes, as quaes Irmand.^{es} são a do S.^{mo} de S. Jozé, do S.^{mo} Coração de Jezu, a de N. Sr.^a dos Martires, e as duas da Via Sacra de S. Jozé, e a do S.^r Jezu da Salvação, e Paz. Deicho a m.^a Sobrinha D. Anna Maria de Lara duzentos mil reis por hua vez so. Deicho a m.^a Sobrinha D. Maria Camila duzentos mil reis por hua só vez. Deicho a m.^a Enteeda D. Marianna Barbara duzentos mil reis por hua só vez. Deicho a meu Compadre Joaquim Jozé de S. Payo duzentos mil rs por hua so vez. Deicho a meu Affilhado Nicolau Joze quatro centos mil reis pagos em dinheiro de metal por hua só vez. Deicho a meu Irmão Francisco Xavier cincoenta mil reis por huã so vez. Deicho a todos os q. vão aqui abacho nomeados q. vem a ser minha Cunhada D. Joanna minha Prima Genoveva Violante, e meus Sobrinhos o P.^e Joze Ignacio, e Fr. João *Libores* (?) e Joze Cyprianno, Joaquim Gerardo, a Cap.^m Fransisco *Elziario* (?) a q.^{ua} de 24\$000 rs a cada hu~ q. servirão p.^a hum sumo, cuja q.^{ua} emporta em cento sessenta e oito mil reis q. será paga por huã só vez, e podendo ser será paga em dinheiro de metal. Deicho a Joze Joaquim Gomes 19\$200 rs por hua só vez, e podendo ser todos em dinheiro de metal. Deixo a Fransisco João 19\$200 rs por huã só vez, podendo ser todo em metal. Deicho á Notta de m.^a Mulher filha de Jozé Maria quatro mil, q. com 16\$000 rs, q. ficou do Inven- (fol.70r) Inventario q.

ficou de sua *May* (?) os quaes deichou o Juiz, como em depozito na sua mao, q. faz tudo 20\$000 rs q. se *lhe* (?) entregarão. Deicho a meu Affilhado digo a meu Enteadado João Joze *Libomo* (?) 12\$800 rs por huã só vez pagos em metal podendo ser. Deicho a m.^a Criada Claudina cinco moedas por hua só vez. Deicho a m.^a Criada Jozefa Roza oito moedas de oiro por hua só vez e se *lhe* pagarão os Ordenados q. *lhes* devo q. *ellas* dirão. Deicho á Pessoas necessitadas pelo amor d. D.^s as quaes vem a ser D. Archangela, a Comadres q. são Bazilia Roza, Joanna Thereza, a filha da Bazilia, a m.^a Affilhada duas moedas a cada huma a meu Affilhado Joze Maria filho de Joanna Thereza, e a segunda filha da Bazilia seis mil, e quatro centos rs a cada huma, e tudo por hua só vez, e tudo pago em metal podendo ser. Deicho ao Seminario dos Orphãos do R.^{do} P.^e Antonio Luis 19\$200 rs por hua só vez, e em dinheiro de metal visto poder ser. Declaro q. os quatro centos mil reis q. a suma deicho a meu Affilhado Nicolau Joze não se *lhe* entregarão na mão por não ser sufficiente intelig.^{to} p.^a os poder governar: Os Senhores Testamentr.^{os} poderão po los a juro e *ver se dão* (?) seis percento ou mais pois *passado* (?) quar.^{ta} annos, e por Morte de Me ficará extincta a mezada p.^a quem emprestou o dinheiro acabado por morte d'elle, mas em vida q. fique seguro q. será bom emprestar a algum com o dito juro, ou q.^m tenha seguras Hypothecas para *lhe* não faltar todos os mezes com a sua mezada. Declaro q. ha seis annos tinha feito nos eu digo feito outro Testam.^{to} no qual deixava maiores quantias mas depois q. os Francezes vierão faltarão me as obras varias molestias q. tenho tido vime obrigado a hir extinguindo varios Bens para o meu *passadiço* (?) assim não os poderão procuralos senão os q. estivessem *empenhados* (?), mas dos q. existem deicho a minha Sobrinha D. Anna, o faqueiro de *duzia* (?) como talher *grande irmão* (?), e se *lhe* faltar alguma, se *lhe* mandara fazer; A minha Enteadada D. Marianna *lhe* deixo a Salva mayor, e as colherinhas de xá: A minha Sobrinha D. Maria Camilla *lhe* deixo os castiçaes de prata, e os mais fragmentos de prata os deicho ás minhas criadas, que vem a ser, a colher grande *cuva* (?), a salva pequena, _____ (?) faca de Matto, e fivelas etc. Deicho ao filho da Claudina o meu Capote melhor. Deicho ao meu Affilhado Nicolau Joze hum colção, e dois lençoes, e a coberta, trez camizas, huma cazaca, e xapeo, e a meu Sobrinho Joaquim *lhe* deicho o meu leito. Deicho a Joze Maria de Lara o meu Sancto Christo grande de marfim, e dois paineis q. elle quizer escolher. Como sempre em materia de Heranças ha descontentes julgando sem razão as rezoluções do Testador; p.^a q. a ambição não perturbe a boa ordem, e harmonia, que dezejo em todos, determino, q. se algum tiver semelhante intenção, pondo a por obra ficará para sempre excluido da parte q. *lhe* deixo, pois este Testam.^{to} foi feito não a ora da morte, não tendo dilirio *tresvalio* (?), ou demencia, mas sim, com saude vigorosa, e em perfeito Juizo, em _____ (?) reflexão. E como nos mais Bens, não tem parte herança de Parente, ou de outra qualq.^r (fol. 70v) qualquer Pessoa mais q. o trabalho produzido da m.^a arte, tenho toda a liberd.^e de os deichar a q.^m bem me parecer sem dar satisfação das desiguald.^{es} pois são dirigidas pela consciencia, e outras (*contras?*) voluntarias. Quero q. os meus Testamentr.^{os} mandem declarar na Gazeta a venda da m.^a quinta com todas as suas pertenças a qual a poderão vender a q.^m mais por ella der. Nomeio por meus Testamentr.^{os} para darem cumprimento a estas minhas Disposições em primeiro lugar a S.^r P.^e Antonio Luis, q. tem Seminario na Rua de S. Bento, em segundo ao S.^r Manoel Fransisco negociante morador na Rua das Pretas aos quaes peço queirão dar cumprim.^{to} a esta m.^a ultima vontade. E nesta forma *ei* (?) por acabado este meu Testam.^{to} que quero se cumpra como nelle se contem e peço as Justiças de S. A. R. q. *lhe* dem toda a valid.^e em juizo, e fora delle por

ser assim a m.^a ultima vontade: E por não poder fazer tanto excesso de escripta Roguei a Miguel Joze de Cabedo q. por mim o fizesse, e comigo a meu rogo o assignase o q. Eu fiz: Lix.^a 21 de Janeiro de 1810. A rogo do Testador – Miguel Joze de Cabedo – Pedro Alexandrino de Carvalho.

Declaração

Declaro Eu Pedro Alexandrino de Carvalho q. depois de ler o Testam.^{to} supra e *retro* (?), e achar, q. lhe faltava a Instituição de Herdeiro recomendada pela Ley a faço pela prez.^{te}, Instituinto por minha Universal Herdeira do Remanescente de meus Bens depois de cumpridos os legados declarados a minha Sobrinha D. Anna Maria de Lara: E por esta maneira heis por declarado o Testam.^{to} supra, quero se cumpra e guarde em tudo, como nelle se contem e a prezente sem embargo de não *ser por* (?) mim escripta e ____ (?), roguei ao S.^r Alvaro Dias de Lima q. por mim a escrevese, e depois de a ler, *certar* (?) como a tinha dictado lhe pedi q. igoalm.^{te} assignase. Lix.^a 26 de Janeiro de 1810. A rogo do Testador – Alvaro Dias de Lima – Pedro Alexandrino de Carvalho.

Aprovação

Saibão ____ (?) q. este Instrum.^{to} de aprovação de Testam.^{to} virem q. no ano do Nascim.^{to} de N. S.^r Jezu Christo de 1810 aos 26 de Janeiro na Cid.^o de Lix.^a Passadisso de S.^{ta} Marta Freg.^a de S. Joze e Cazas de morada de Pedro Alexandrino de Carvalho aonde Eu Tabelião vim ahi se achava o mesmo prez.^{te} doente de cama, mas em seu juizo prefeito segundo o parecer de mim Tabelião, e das test.^{as} abaixo assignadas perante as quaes das suas ás mãos de mim Tab.^{am} foi dado este papel escripto em nove laudas de papel, e na ultima das quaes principia o prez.^{te} Instrum.^{to} sem borrão, entrelinha ou coiza q. duvida faça dizendo ser seu Testam.^{to} Disposição de ultima vontade q. a seu rogo lhe escrevera Miguel Joze de Cabedo, e depois de o ouvir ler, certar, como o dictara lhe pedira q. igoalm.^{te} com elle Testador o assignase assim como a Declaração *retro* (?) escripta a rogo do Testador por elle assignada e por Alvaro Dias de Lima q. tudo aprova e ratifica por seu bom e verdadeiro Testam.^{to}, Cedula, Codicilo qual em ____ (?) melhor lugar haja, e por este derroga e annulla qualq.^r outro q. antecedentemente tenha feito, e so q.^r q. o prez.^{te} valha em juizo, e fora delle, e assim o pede as Justiças de S. A. R. q. o fação cumprir, e goardar, e fazendo lhe as perguntas recomendadas pela Ley, a ellas me respondeu. *Dise* (?) *sem* (?) sendo a tudo test.^{as} chamadas e rogadas por p.^{te} delle Tes- (fol.71r) Testador Sebastião Diogo Frr.^a Anapaz (negociante) mor. na Traveça Larga Freg.^a do S.^{mo} Coração de Jezu, Joaq.^m Joze de S. Payo Pintor figurista assistente aos Anjos, Nicolau Joze Alexandrino Mestre barbeiro assistente na Calçada do Duque, Silvestre Joze Mestre Çapateiro assistente neste sitio, Antonio Angelo mestre alfaiate assistente na Traveça das Parreiras, Alvaro Dias de Lima q. todos conhecemos ser o Testador o proprio q. assigna e test.^{as} depois de lida por Mim Antonio Joaquim de Torres Tabelião p.^r S. A. R. q. D.^s g.^e o fez subscrevy, e assignei em ____ *etc* (?) Lugar da *signal*

(?) Em test.^o de verd.^o – O Tabelião Antonio Joaq.^m de Torres – Pedro Alexandrino de Carvalho – Sebastião Diogo d'Anapaz digo Diogo Fr.^a d'Anapaz – Joaquim Joze de S. Payo – Nicolau Joze Alexandrino – Silvestre Joze – Antonio Angelo – Alvaro Dias de Lima.

Abertura

Certifico q. no dia 27 de Janeiro de 1810 me foi apresentado o Testam.^{to} com q. faleceu Pedro Alexandrino de Carvalho Veuvo de Thereza Roza de Jezu Mor.^{or} na Rua do Passadisso o qual vinha fechado, e lacrado com cinco pingos de lacre por banda escripto por Miguel Joze de Quevedo em onze laudas de papel entrando a aprov.^{am} do Tabelião Ant.^o Joaq.^m de Torres e não trazia entrelinha, borrão, notta ou coiza q. duvida fizesse. Lix.^{ba} era ut supra. O Prior Manoel Varella de Almeida. Não contem mais o dito Testam.^{to} Sua aprov.^{am}, e abertura q. aqui registei do proprio a q. me reporto e no qual não achei borrão, emenda entrelinha ou coiza q. duvida faça. Sendo o seu subscripto feito e assignado pelo mesmo Tabelião q. lavrou o Instrum.^{to} de sua aprovação, e me foi prezentado p.^r Manoel Fr.^{co} da Costa a q.^m o tornei a entregar, e assignou comigo de como o recebeu. Lix.^a 15 de Fevereiro de 1810. Joaquim Ignacio da Rocha Pr.^a e Mag.^{es} Escr.^{am} do Reg.^o g.^{al} dos Testam.^{tos} desta Cid.^e e seu Tr.^o p.^r S. A. R. o Principe Reg.^o e N. S.^r q. D.^s g.^e o escrevy, concertey, e assignei.

Concertado p.^o Mim Escr.^{am}

Manoel Fran.^{co}

Joaquim Ignacio da Rocha Pr.^a e Mag.^{es}

da Costa». (fol.71v)

Doc.5. Certificat de décès de Pedro Alexandrino de Carvalho

I.A.N./T.T., *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia de S. José, Óbitos*. Livre 9, fol.92v.

«Aos vinte e sete de Janeiro de mil e oito centos e des annos faleceo nesta freg.^a de S. Jozé na Rua do Pasadiço e com o Sacramento da Estrema Unção e com Testamento Pedro Alexandrino viuvo de Teresa Rosa de Jesus foi sepultado nesta Igreja de S. Jozé de q. foi este asento q. asinei.

O Coadjutor Joze Pinto da Corte».

Doc.6. Cotisation de Pedro Alexandrino à la confrérie du *Santíssimo Sacramento* de la basilique de *Nossa Senhora dos Mártires*

Archives de la basilique de *Nossa Senhora dos Mártires*, *Documentos avulsos Irmandade do Santíssimo Sacramento – século XVIII.*

«*Juiza perpetua A Rainha Nossa Senhora*

Pedro Alexandrino de Carv.^o _____ *Mordomo*

(...)

Irmãos q. tem feito seus ... e Pagar suas Joyas, dedicadas p.^a o Ornam. de Damazes de Ouro que se determinou fazer

Pedro Alexandrino de Carvalho _____ 6\$ 400

Pobres

\$ 960»

Doc.7. Inventaire des livres que possédait Pedro Alexandrino

I.A.N.T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx. 3245. *Inventario dos bens que ficarão por falecimento de Pedro Alexandrino de Carvalho ...*, fol.31v-32v.

(Fol.31v)

Livros

«Dous livros de perspectiva de folio encadernados em pergaminho he do Padre André Pozzo avaliados em quatro mil reis com que se sahe _____ 4\$000

Hum livro que comtem dous tomos encadernado em pergaminho avaliado em (fol.31v) Avaliado em quatro mil he oito centos reis com que se sahe ____ 4\$800

Hum livro de estampas encadernado em pergaminho de dous palmos de largo e hum palmo de alto que comtem quarenta paginas avaliado em dous mil he quatro centos reis _____ 2\$400

Hum caderno que comtem fabullas de Ovidio avaliado em dous mil he quatro centos reis com que se sahe _____ 2\$400

Hum livro de quarto Vazares (?) (fol.32r) Vazares (?) primeiro tomo avaliado em quatro centos he outenta reis _____ \$480 (fol.32v)

Doc.8. Inventaire de l'atelier de Pedro Alexandrino de Carvalho

I.A.N.T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx. 3245. *Inventario dos bens que ficarão por falecimento de Pedro Alexandrino de Carvalho ...*, fol.24v-29v.

«Termo de Juramento dado ao Professor de Pintura

Aos sete de Março de mil e oito centos e dez nesta Cidade de Lisboa e Rua do Passadisso e na Caza em que falleceo Pedro Alexandrino aonde Eu escrivão vim sendo aly prezente Cyrillo Volkmar Machado lhe deffery a Juramento dos Santos Evangelhos encarregando lhe que com boa e saa comciencia avaliasse as pinturas e dezenhos que lhe fossem mostrados para se descreverem neste inventario e sendo que elle aceyta o dito Juramento asim o prometeu fazer e heu Antonio Jose de Macedo

(signé) Cyrillo Volkmar Machado» (fol.15r)

«Dezenhos (fol.24v)

Quarenta he oito figuras tiradas pello Natural em regystos de meia folha em Lapis avaliadas a sessenta reis emportão em dois mil novecentos e oitenta reis com que se sahe

2\$980

Vinte he sinco ditas estampadas em meia folha de papel avaliadas a sessenta reis emportão em mil e quinhentos reis_____.

1\$500

Varias estampas misturadas que forão avaliadas em quatro mil reis com que se sahe,

4\$000 (fol.24v).

Imagem e Pinturas (fol.25r à 29v)

Huma Imagem de Sancto Christo de marfim de mais de dois palmos sem resplendor nem gracias (?) posto em cruz de pau (?) sancto (junto?) da mesma estimado na quantia de de noventa he seis mil reis com que se sahe _____

96\$000

N.B.: dans la marge de droite: *Legado do Herd.^o et N1*

Pinturas

Hum Painel de São Sebastiao pintura em pano que faz de alto seis palmos e meio moldura dourada estimado na quantia de quarenta he oito mil reis com que se sahe

48\$000

N.B.: dans la marge de droite: *Legado do Herd.^o et N1*

Hum Painel de Sao Pe (fol.25r) De Sao Pedro Prezo pintura em pano que faz de alto seis palmos e meio moldura dourada estimado na quantia de quarenta he oito mil reis com que se sahe

48\$000

N.B.: dans la marge de gauche: *Legado do Herd.^o et N2*

Des Paineis dos Apostollos que fazem de alto tres palmos pintura em pano seis com molduras douradas e quatro sem moldura estimados na quantia de sessenta e quatro mil reis

64\$000

N.B.: dans la marge de gauche: *N3*

Hum Painel da Senhora da Graca que faz de alto tres palmos pintura em (fol.25v) Pintura em pano moldura dourada estimado na quantia de oito mil reis _____

8\$000

N.B.: dans la marge de droite: *N4*

Hum Painel do Senhor Ecce Homo pintura em pano dois palmos he meio de alto moldurada (sic) dourada estimado na quantia de nove mil he seis centos reis _____

9\$600

N.B.: dans la marge de droite: N5

Hum Painel Madre de Deos pintura em pano que faz de alto quatro palmos moldura dourada estimado na quantia de nove mil he seis (fol.26r) Seis centos reis _____

9\$600

N.B.: dans la marge de droite: N6

Hum Painel de Nossa Senhora e o menino Jesus e hum Santo Bispo que faz de alto quatro palmos e dois e meio de largo com moldura dourada estimado na quantia de outo mil reis com que se sahe _____ 8\$000

N.B.: dans la marge de gauche: 7

Dous Painéis pintura em pano sem molduras hum da Cea do Senhor he outro da Vinda do Espirito Santo que fazem de alto tres palmos he meio he dous he meio de largo estimados ambos (fol.26v) Ambos em setenta he seis mil he outo centos reis _____ 76\$800

N.B.: dans la marge de gauche: 8

Hum Painel do dos antecedentes que nao hexiste nesta Caza e foi avaliado na quantia de trinta he outo mil he quatro centos reis _____

38\$400

N.B.: dans la marge de droite: 9

Hum Painel da Senhora da Conceção pintura em pano que faz de alto tres palmos he meio he dous e meio de largo moldura dourada estimado na quan (fol.27r) Na quantia de vinte he outo mil he outo centos reis _____ 28\$800

N.B.: dans la marge de droite: 10

Hum Painel pintura em pano do Senhor em Caza de Martta que faz de alto tres palmos moldura dourada estimado na quantia de vinte he outo mil he outo centos reis _____ 28\$800

N.B.: dans la marge de gauche: 11

Hum Painel de Sao Pedro pintura em pano que faz de alto tres palmos de alto he tres he meio de largo moldura dourada estimado na quantia de trinta he outo mil (fol.27v) Mil he quatro centos reis _____ 38\$400

N.B.: dans la marge de gauche: 12

Dous Paineis pintura em pano que fazem de alto quatro palmos he dous he meio de largo hum com moldura dourada he outro sem moldura hum de Sao Miguel he outro de Santa Luzia estimados em quarenta he tres mil duzentos reis _____ 43\$200

N.B.: dans la marge de droite: 13

Tres Paineis pintura em pano sem moldura que fazem de alto tres palmos he meio he dous he meio de largo hum de Santo Antonio outro (fol.28r) Outro de Santa Catherina he outro da Concepcao estimados na quantia de quatorze mil he quatro cento reis _____ 14\$400

N.B.: dans la marge de droite: 14

Sete Paineis pintura em pano de cabeças de Apostollos sem molduras de dous palmos de alto he palmo he meio de largo estimados na quantia de vinte he outo mil reis

28\$000

N.B.: dans la marge de gauche: 15

Dous Paineis sem moldura hum do Senhor prezo a coluna de tres palmos de alto he dous e meio de (fol.28v) E meio de largo he outro de huma cabeça de Senhora de palmo e meio de alto he o mesmo de largo estimados na quantia de mil he seis centos reis _____ 1\$600

N.B.: dans la marge de gauche: 16

Dous Paineis de flores pintura em pano moldura dourada que fazem de alto tres palmos he dous e meio de largo estimados na quantia de noventa he seis mil reis _____ 96\$000

N.B.: dans la marge de droite: 17

Quatro Paineis de pintura em pano molduras douradas que fazem de alto dous (fol.29r) Dous palmos he dous e meio de largo avaliados em vinte he cinco mil he seis centos reis _____ 25\$600

N.B.: dans la marge de droite: 18

Hum Painel do do Senhor pintura em pano moldura dourada que faz de alto dous palmos he palmo he meio de largo estimado na quantia de nove mil he seis centos reis _____ 9\$600

N.B.: dans la marge de gauche: 19

Hum Painel pintura em pano do Retrato de Pedro Alexandrino de cinco palmos de alto he quatro de largo avaliado na quantia de trinta he outo mil he quatro centos reis _____ 38\$400» (fol.29v)

N.B.: dans la marge de gauche: 20

Doc.9. Résumé des dépenses pour la Crèche de Belém

L.A.N.T.T., *Casa Real*, 1777, cx. 3105, fol. 1r.

«Despeza da Obra do Prezepio do Convento de belem feita por ordem de S. Mag.^e. que teve principio em 16 de Settembro de 1777 e os Documentos que a formalizão vão lançados nos Mezes seguintes das Despezas do Particular debaixo dos Numeros apontados.

Resumo geral

1777

Settembro.....N.20.....	56\$255
Outtubro.....N.30.....	84\$560
Novembro.....N.25.....	125\$420
Dezembro.....N.13.....	<u>563\$035</u>
	829\$270

1778

Janeiro.....N.26.....	283\$175
Fevereiro.....N.28.....	<u>138\$660</u>
	1: 251\$105» (fol.1r)

Doc.10. Paiement à Pedro Alexandrino pour la Crèche de Belém

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1777, cx. 3105, «*Despeza da Obra do Prezepio do Convento de belem feita por ordem de S. Mag.^e. que teve principio em 16 de Settembro de 1777 e os Documentos que a formalizão vão lançados nos Mezes seguintes das Despezas do Particular debaixo dos Numeros apontados*, fol.2v.

«*Relação da Despeza do Prezepio do Convento de Belem feita por ordem de S. Mag.^e.*

1778

Janeiro

D.º Por D.º [dita] paga ao Pintor Pedro Alexandrino de Carvalho da Obra que fez de Impreitada.....36\$000»

Doc.11. Description des figures peintes par Pedro Alexandrino pour la Crèche de Belém

I.A.N./T.T., *Casa Real*, 1778, cx. 3107, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas diversas – Janeiro a Junho*, doc. 26.

«26.. Pelo que neste Mez paguey pertencente à Despeza do Prezepio do Convento de Belem N.26 283\$175» (Índice)

«Janeiro 1778 N°26

Despeza com o Prezepio do Convento de Belem	
Ferias de Carpinteiros.....	54\$440
Pintor Pedro Alexandrino de Carvalho.....	36\$000
Joaquim Bernardes Escultor.....	6\$400
João Antonio Funileiro.....	22\$300
João da S. ^a de Almeyda Entalhador.....	7\$000
Paulino Joze da Silva...Pregueiro.....	55\$915
João Habram.....Serralheiro.....	93\$860
Despezas miudas.....	<u>7\$260</u>
	283\$175»

**Lettre
Recto**

«Sn.^r João Antonio Pinto da Silva

Vai o Escultor Joaquim Bernardes, o qual gastou seis dies nã composizam das figuras dos Reis, e outras do S.to Preseppio ao qual se lhe deve com o trabalho do seu offizial a quantia de 6400 reis.

Remeto tambem o Rol das figuras que fez o Pintor Pedro Alexandrino as quais sao sighthintes.

Dous Anjos maior do natural, mais outros dous menores. Duas sibilas nos dous paineis sobre as portas, e dezouto serafins, para os quais tem tido de trabalho entre dies, serois, e meios serois, 17 dies a 2400, como o tem pago no Passo lhe podrà dar a quantia de 36000.

Conforme a ordem que V. S. me deu aiustei a talha de que faltavão os andores em 6400; Mas o insaziavel P. Frã. Rapozo queria nos cantos dos andores hums Anjos com emblemas de N. S. e de S. Joze mas como, o Escultor Joaquim Bernardes pede 4000 reis cada hum em outo fazem 32000 reis V. S. determinerà o que *fur* (?) servido. e fico para servir a V. S. de quem sempre foi e sarò.

Bomsucesso 6 de Janeiro 1778

Jacomo Azzolini»

Verso (reçus)

«Recebi do Snr. João Antonio Pinto da Silva a quantia de trinta e seis mil reis, importancia da conta retro. Nossa Snr.^a da Ajuda 7 de Janeiro de 1778

36\$000

Pedro Alexandrino de Carvalho

Recebi do Snr. João Antonio Pinto da Silva seis mil e quatro centos reis, que me pertencem na conta retro. N. Snr.^a da Ajuda 7 de Janeiro de 1778

6\$400

Joaquim Bernardes»

Doc.12. Reçu de Pedro Alexandrino pour la Crèche de Joaquim José de Barros

Archives de la Maison de José Joaquim de Castro.

«Recebi do Snr Joze Joaquim de Castro, duzentos e Secenta mil reis, das figuras de hum Percepio que Revendi, tudo em dinheiro de metal, e como recebi a dita quantia pcei o precente recibo hoje 7 de Julho de 1805

Pedro Alexandrino de Carv.º».

Doc.13. Description des figures exécutées par Pedro Alexandrino pour la «Véranda» d'Acclamation de la reine Maria I^{ère}

I.A.N.T.T., *Casa Real*, 1777, cx. 3102, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas diversas – Janeiro a Junho*.

«1777 – Junho

Despeza q fis com a pintura das medalhas p.^a a Baranda da Aclamação de Suas Magestades Fedillissimas q D.^s g.^{de} ajustada com o Sn.^r Sargento Mor Matheus Vizente de Oliveyra, Architeto del Rey N. Sn.^r

23 Medalhas douradas, representando Heroes e Heroynas a <u>4000</u> rs cada huma, emportão.....	92\$000
19 pintadas cloridas, representando Figuras aluzivas a Magestade; E em outros dois genios com insignias Reaes a <u>3600</u> cada hum emportão.....	68\$400
2 Figuras pintadas a olio, representando Jupiter e Juno, q são entre os Deozes os primeiros, assim como suas Magestades os primeiros entre o seu povo as quaes figuras estas por sima do Portico da entrada da Baranda, a <u>4000</u> rs cada huma...	8\$000
1 Figura da fama para sima do tipano do arco da Rua Augusta.....	3\$200
Soma	171\$600

esta emportasia he do meu trabalho, e despesa de panos, prata, douradura, e tintas, e yornaes.

Pedro Alexandrino de Carvalho»

Reçus

«Resibi nesta Real Obra da Baranda da Aclamação de S. S. Magestades Fedilissimas as medalhas contiudas na rellação antecedente as coais se destribuirão na mesma Real Baranda Lix.^a 31 de Mayo de 1777

Simão Fran.^{co} Pardal

Recebi do S.^r Simao Francisco pardal, a quantia de 171\$600 de sento setenta e hum mil e seis sentos, porsedidos da pintura das medalhas q fis para a Baranda da Aclamasao de suas Magestades q D.^s g.^{de}, e como recebi a dita quantia pasey este, feito por mim e asinado hoye 19 de Junho de 1777.

Pedro Alexandrino de Carvalho»

N.B.: Le document ne possède pas de pagination; il est cousu à d'autres qui portent tous le numéro 31.

Doc.14. Paiement à Pedro Alexandrino pour la peinture de la Tribune commémorative

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº243 (1787-1805).

«Para a Tribuna que se construiu na Praça do Commercio, e de donde S.S.A.A. e a Corte assistirão às funções q. aly se celebrarão por occasião do feliz Nascimento do Serenissimo Principe da Beira.

1795

A Pedro Alexandrino de Carvalho	
Pelas pinturas de figuras q. fez na Tribuna	
de suas maos.....	57\$600
Tintas e trabalho de q. ^m as apromptou.....	9\$600
	67\$200» (fol.15r).

Doc.15. Description des dépenses pour les sept portraits royaux envoyés en Espagne

I.A.N.T.T., *Casa Real*, 1778, cx. 3107. *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas diversas – Janeiro a Junho*, doc. 26.

Documentos de despesa do Thezoureiro – Março 1778

«26.. A Domingos da Roza e outros pela Despeza com os sette Retratos que forão p.^a Espanha N.26 195\$200»

«Março 1778 N.º26

Despeza com os Retratos, que foram para Madrid

A Domingos da Roza em 4 de Janeiro.....	19\$200
Ao D.º em 8 de Fevereyro.....	12\$800
Ao D.º em 20 do d.º.....	12\$800
Ao D.º em 2 de Março p. ^a Pedro Alex. ^{no}	66\$000
A Joze Comrado Roza em 12 de Janeiro.....	16\$000
Ao D.º em 8 de Fevereço.....	15\$200
Ao D.º em 27 do mesmo.....	11\$200
A Joze Rodrigues em 26 do mesmo.....	3\$600
A Francisco Pays Dourador em 28 de Março.....	<u>38\$400</u>
	195\$200

Falta da conta acima, pagarse ao Entalhador Silvestre de Faria, as sette molduras que fez p.^a os Payneis, e as duas caixas em que forão metidos; cuja conta ainda não apresentou». (com os recibos)

Lettre de Rosa

«S.^{nr} João Antonio Pinto da Silva

Não vou pesoalmt.^{te} aos pes de V. S.^a por cauza de estar ocupado com os Retratos q. quero acabar até quarta feira de cinza, vou neste modo participar a V. S.^a q. Pedro Alexandrino me veyo dizer não aseitava o dinheiro por não ser a conta q. se tinha ajustado com ele q. emportava em 88000 reis de vinte e sete Dias e meyo, e q. eu he q. lhe devo pagar. Remeto a V. S.^a hú recibo da quantia q. lhe dava, a qual pode V. S.^a entregar ao portador p.^a eu lha levar, e lá me averei com ele.

Tambem devo emformar a V. S.^a do costume q. sempre ouve nos Princepes de Portugal a respeito da difrença q. tem os seos Retratos, dos das pesoas particulares.

Sempre se pagarão os meyo corpos a vinte moedas, e eu as tenho recebido dos q. se tem feito, como poso provar sendo preciso; de corpo inteiro os mais baratos q. se tem feito, são dois q. fis p.^a Villa Visoza de q. recebi setenta moedas ficando ainda com promessa de maior compensação do S.^{or} Rey D. Joze q. Deos tem; não digo o q. o S.^{or} Rey D. João quinto mandou dar pelo seu retrato a hú Ant.^o Machado, porq.^o se fará imquerivel. Faso este informe p.^a a imtiligencia de V. S.^a e saber este costume, e não com o fim de se me pagar, porq.^e eu não quero dinheiro pelo meu trabalho, e a querer Sua Mag.^{de} fazer me algú beneficio a V. S.^a direi o q. pertendo p.^a ver se niso me pode fazer algú bem. Deos G.^{de} a V. S.^a m. a. de caza 2 de Março de 1778.

De V. S.^a

o mais reverente criado

Domingos da Roza»

Sur une autre feuille

«Recebi do Senhor João Antonio Pinto da Silva sesenta e seis mil reis p.^a pagar a Pedro Alexandrino o tempo q.^o me ajudou a vestir os Retratos q. Sua Mag.^{de} me ordenou. L.^{xa} 2 de Março de 1778.

São 66\$000

Domingos da Roza»¹

¹ *Boletim da ANBA, Documentos, II, 1936, doc.LXXXII, p. 72.*

Doc.16. Reçus de Pedro Alexandrino pour le plafond de l'église de Nossa Senhora do Loreto

Archives de l'église de *Nossa Senhora do Loreto*, dossier de 1777-1781.

«Recebi do Sr. Antonio Murta a quantia de Sem mil reis, por conta do Paynel q fis no teto da Igreja de N. Snr.^a do loureto. hoije 2 de Dezembro de 1780.

São 100\$000 rs

Pedro Alexandrino de Carvalho»

«Recebi do Sr. Antonio Murta thezoureiro da Irmandade do Loureto noventa mil reis resto da importancia do Painel q pinteí no tecto da dita Igreja e como estou pago da dita Coantia pasei o prezente recibo hoije 3 de Março de 1781

São 90\$000 rs

Pedro Alexandrino de Carvalho»

Doc.17. Paiement à Pedro Alexandrino pour des œuvres dans l'église de Nossa Senhora da Pena

Archives de l'église de Nossa Senhora da Pena.

Livro de Registo de Obras e Edificações (1774- 1793).

«Semana que findou em 16 de Julho de 1791
ao pintor Pedro Alexandrino.....100\$000». (fol.98).

Doc.18. Note sur le contrat de peinture et de rénovation des tableaux de l'église de Nossa Senhora da Pena par Pedro Alexandrino

Archives de l'église de Nossa Senhora da Pena.

Livro dos Acórdãos (1811)

«Thermo da defenição e resolução que tomou o Juíz e mais irmãos com trinta dos irmãos juristas sobre a resposta que deu o herdeiro do falecido Pintor Pedro Alexandrino de Carvalho sobre o ajuste da obra de pintura e Renovação dos Paineis e thecto da igreja e composição que a irmandade pacteou com o dicto herdeiro». (fol.57v-58).

Doc.19. Note concernant l'acquittement de la dette de Pedro Alexandrino avec l'église de Nossa Senhora da Pena

I.A.N./T.T., Inventário Orfanológico, Maço 5, Letra P, cx. 3245, *Inventario dos bens que ficarão por falecimento de Pedro Alexandrino de Carvalho ...*, fol.97v-98.

«A folhas cento e trinta verso do Livro de Receita e Despeza, que serve nesta Irmandade do Santissimo Sacramento da Freguezia de Nossa Senhora da Pena desta Cidade com o nosso Irmão Tezoureiro Manoel Ribeiro de Oliveira, lhe ficão carregados em Receita, cento e sessenta mil reis que recebeo o nosso Irmão Tezoureiro do Senhor Joze Maria de Lara, por cabeça de sua mulher, como Erdeira e Testamenteira do *seu tio* (?) Pedro Alexandrino, por ser a quantia em que com esta Irmandade se consolidou por composição celebrada por termo no respectivo Livro donde se lanção os Acordaos a folhas cincoenta e sete verso, com assistencia dos Difinidores desta Irmandade, ficando o mesmo (fol.97r) o mesmo senhor Joze Maria de Lara com esta entrega, desonerado da construção e factura dos paineis, e mais obras, a que se tinha obrigado o dito Pedro Alexandrino, por Escrito datado de nove de Julho de mil sete centos noventa e hum, que fica de nenhum efeito, e como se feito não fora, pela relatada composição, e pelo motivo desta Irmandade se achar ja de posse dos paineis que estavam promptos, que entrarão na referida Convenção, e Composição, e de como o dito Tezoureiro recebeo a dita quantia se pasou este Conhecimento em forma, extraido da dita Receita, que asinou comigo Escrivão da Meza, Lisboa tres de Novembro de mil oito centos (fol.97v) centos e onze. O Primeiro Secretario que serve na falta do Escrivão,, Jeronimo Gonçalves Frois Calheiros,, O Tezoureiro Manoel Ribeiro de Oliveira.

Reconhecim.¹⁰

Reconheço os dois *sinais* (?) supra de Manoel Ribeiro de Oliveira, e Jeronimo Gonçalves Frois Calheiros Lisboa onze de Novembro, de mil oito centos e onze annos,, Lugar do sinal publico,, Em testemunho de verdade,, O Tabellião Proprietario Francisco de Assis Xavier Vieira Henriques.

E trasladado o concertei com o proprio que me foi apresentado a que me reporto, e o entreguei ao apresentante Joze Maria de Lara que (fol.98r) que o recebeo, Lisboa doze de Novembro de mil oito centos e onze annos. Eu Martiniano Joze Vicente Tab.^{am} o copiei sobscrevi e asinei em(?).

Martiniano Joze Vicente». (fol.98v)

Doc.20. Paiement à Pedro Alexandrino pour le tableau de l'église de Nossa Senhora do Livramento

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº242 (1783-1804), fol.176r.

1785
Julho
15

«Obra da R.¹ Cappella de N. S.^{ta} do Livram.^{to}, em Alcolena.

A Pedro Alexandrino de Carvalho, em Conta de 8 de Outubro.

Hum painel grd.^o q. pintou p.^a a Cappella Mór pg.....25\$000». (fol.176r).

Doc.21. Paiement à Pedro Alexandrino pour deux tableaux des Cœurs de Jésus et de Marie

I.A.N.T.T., *Casa Real*, 1779, cx. 3111, *Documentos de despesa do Thezoureiro – Contas gerais de Janeiro a Junho*, doc.29.

Documentos de despesa do Thezoureiro – Janeiro 1779

«1779

Janeiro

29.. Ao Pintor Pedro Alexandrino por dous Painelinhos do Coração de Jezus p.^a o Oratório do Palacio da Ajuda 29. 8\$000»

Doc. n.º29

«O m.^{te} João Antonio Pinto da Sylva

Ordena a Raynha Fidellissima nossa senhora; saptisfaça ao Pintor Pedro Alexandrino de Carv.^o Oito mil reis; pela Pintura de dois paynelinhos que pintou do Coração de Jesus, e Maria senhora nossa; os quaes se achão contados no Oratorio principal do Real Paço de N. Senhora da Ajuda: o que por cer verdade o afirmo em rezão do meu cargo: Lx.^a: 21: de Dezembro de: 1778:

O Sargento Mor Matheus Vicente de Olivr.^a

São – 8\$000»

«Por ordem do Sr Sargento Mor Matheus Vizente de Oliveira, pintei dois painelinhos piqenos, q representam os Corasoens Santissimos de Jezus e Maria, os quaes se colocarão no Oratorio do Paço da Aÿuda pelo preso de oito mil reis 8000 hoye 15 de Novembro de 1778

Pedro Alexandrino de Carvalho»

«Recebi do Snr João Antonio Pinto da Silva a quantia de oito mil reis 8000, de dois Paynelinhos q representam os Corasoens de Jezus, e Maria e como estou pago dadita quantia, pasei este hoje 27 de Dezenbro de 1778.

Pedro Alexandrino de Carvalho»

Doc.22. Paiement à Pedro Alexandrino pour la décoration du «pavillon pour le trône»

I.A.N.T.T., *Casa Real*, 1783, cx. 3130, *Despeza do Thezoureiro – Conta Geral*.

Despezas do Thezoureiro – Dezembro 1783.

«1783

Dezembro

N.º26...Ultima Despeza e Resto de 7:189 981rs, em que importou a obra e ornamento da nova Casa da Muzica.....N.26 996 270»

Doc. N.º26

«Dezembro 1783 - N.º26

Ultima Despeza pertencente à Obra da nova Casa da Muzica

A Pedro Alexandrino, do feitio do Pavilhão p.ª o Trono.....38 260

De Tintas e Ouro pago a Jacomo Azzolini.....35 880

...

A Petronio Marroni, e Jacomo Azzolino, de ajuda de custo.....192 000»

Doc.23. Paiement à Pedro Alexandrino pour un plafond peint au palais de Ajuda

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº242 (1783-1804), fol.27r.

1785

Janeiro//14

«A Pedro Alexandrino de Carvalho, p.^a o Paço d'Ajuda, em C.^{ta} de 3 de Dezembro.

Importancia de hum painel q. pintou em hum tecto dos q. se pintarão de novo.

.....19\$200».

Doc.24. Paiement à Pedro Alexandrino pour le plafond de l'oratoire et le plafond d'une salle au palais de Ajuda

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.146v.

1792

«A Pedro Alexandrino de Carv.º, 28 9br.º
P.ª pintar 4 paineis de figuras em huã Salla, e hum no tecto do Oratorio
.....90\$000».

Doc.25. Paiement à Pedro Alexandrino pour un tableau de Vénus et Cupidon au plafond d'une chambre du palais de Ajuda

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº243 (1787-1805), fol.238r-239r.

1792

«P.^a o R.¹ Paço de N. S.^{ra} d'Ajuda» (fol.238r).

1793

«A Pedro Alexandrino de Carv.^o, 15 Março
Por hum Painel q. pintou em hum Tecto dos quartos novos, representando Venus
e Cupido p.....19\$200» (fol.239r).

Doc.26. Paiement à Pedro Alexandrino pour un plafond du Forte da Estrela

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre n°242 (1783-1804), fol.2v.

1784

M.^{co} 8

«A Pedro Alexandrino de Carv.º 1. Conta do mez de Janeiro decorr.^{te} porcedida de hum painel grande estoriado de varias figuras e 8 d.^{os} pequenos q. fez no tecto de hua Salla no Forte da Estrella Pg.....80\$000».

Doc.27. Paiement à Pedro Alexandrino pour le plafond de la chapelle du Forte da Estrela

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº242 (1783-1804), fol.27r.

«1785

Janeiro//14

Ao Ditto, em Conta de d.^a datta, p.^a o R.¹ Forte da Estrella.

Importancia de 2 paineis, q. pintou no tecto da nova Irmida.....14\$400».

Doc.28. Paiement à Pedro Alexandrino pour trois plafonds de la Real Quintinha

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº242 (1783-1804), fol.27r.

«1785

Janeiro//14

Ao D.º p.º a R.º Quintinha em C.º de 14 d.º
Importancia de 3 paineis q. pintou no meyo das 3 Sallas novas maiores
.....75\$000».

Doc.29. Paiement à Pedro Alexandrino pour trois tableaux destinés au *Paço de Lisboa*

I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº242 (1783-1804), fol.164r.

«1785

Junho

«Obra do Paço de Lisboa

A Pedro Alexandrino de Carvalho, em Conta de 8 de Março.

Pela pintura de hum painel grd.^o na Salla do Paçadisso, hum d.^o pequeno da banda do Deposito Geral, e hum d.^o grd.^o reformado na Salla do Conselho da Fasenda, tudo pela occasião da Embaixada.....72\$000».

Doc.30. Paiement à Pedro Alexandrino pour une *Immaculée Conception*I.A.N.T.T., *Intendência das Obras Públicas*, Livre nº242 (1783-1804), fol.120r.

«Despesas pertencentes ao Real Erario, ao Pelourinho

1798

Ao Pintor Pedro Alexandrino de Carvalho, em 5 de Março.

1 Painei de N. S.^{ra} da Conceição q. fez p.^a a Contadoria Geral da Estremadura

.....43\$200

8 Livros d'Ouro q. comprou p.^a se dourar o Caixilho do d.^o painel.....250/ 6\$000

49\$200».

Doc.31. Paiement à Pedro Alexandrino pour les tableaux de la basilique de Nossa Senhora dos Mártires

Archives de la basilique de Nossa Senhora dos Mártires, Livre nº56, *Livro, ~e que se ha de lançar a Receita e Despeza da Irmandade do Santissimo Sacramento da Freguesia de Nossa Senhora dos Martires principiando em ... de Agosto de 1781*, sans pagination.

«1782 – *Cofre Geral da Irmandade do Santissimo Sacramento da Freguesia de N. Snr.ª dos Martires, de que hé Thezoureiro o Sr. Domingos Martins Chaves no presente anno de 1782 p. 1783.*

Agosto | 17 | Pelo que excedeo a Receita a Despeza da dita Irmandade no anno proximo passado A ser (?).

Em hum recibo de Pedro Alexandrino da pintura dos paineis da nova Igreja até se meter em folha esta despeza _____ 288\$000».

Doc. 32. Paiements à Pedro Alexandrino pour les tableaux de la nef de l'église du Santissimo Sacramento

Archives de l'église du Santissimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.^a do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.^e de Lisboa*, fol.31v-34r.

Fol.31v – 1798

«R.^{bo} de Pedro Alexandrino de Carvalho de 21 d'Agosto por conta dos Paineis q. está fazendo p.^a a N. Igreja-----//361// 100\$ 000»

Fol.32r – 1799

«Recibo de Pedro Alexandrino de Carvalho de 2 de Fev.^{to} de 1799 por conta dos Paineis q. está pintando-----//381// 48\$ 000

Fol.33r – 1799-1800

«Continuação da Despeza com o Edificio da nova Igreja do Santissimo Sacramento Sacramento (sic) da Freguezia da mesma Soberana Invocação de 5 de Janeiro de 1799 ate ___ de ___ de ___ procedida de Jornaes de Canteiros, Pedreiros, Trabalhadores, Aviamentos....a saber :

R.^o de Pedro Alexandrino de Carvalho por conta da Pintura dos Paineis para os Altares, na data de.....-----//19// 100\$ 000»

Fol.33v – 1800

«Recibo do Pintor Pedro Alexandrino por conta dos Paineis q. pinta p.^a a N. Igreja.

-----// 30\$ 000

R.^o de Pedro Alexandrino por conta dos Paineis p.^a a Igr.^a

-----// 20\$ 000

R.^o do mesmo mais por conta-----// 105\$ 000

R.^o do mesmo mais por conta-----// 50\$ 000»

Fol.34r – 1800

«R.^o de Pedro Alexandrino por conta dos Paineis q. pinta (?) p.^a a Igr.^a

-----// 20\$ 000

R.^o do m.^{mo}-----// 30\$ 000

R.^o do m.^{mo}-----// 50\$ 000

R.^o do m.^{mo}-----// 20\$ 000

R.^o do m.^{mo}-----// 30\$ 000

R.º de Pedro Alexandrino de Carv.º resto dos 7 Paineis q. pintou p.ª a Igr.ª
-----// 132\$ 000»

Doc.33. Paiement à José António Narciso pour la peinture des plafonds de la nef et de la chapelle majeure

Archives de l'église du Santíssimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.^a do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.^e de Lisboa*, fol.36v-38r.

Fol.36v – 1804

«Recibo de Joze Ant. ^o Narciso por conta da pintura do teto da Igr. ^a	
-----//	200\$ 000
R. ^o de Joze Ant. ^o Narciso por conta da pintura do teto da Igreja	
-----//	400\$ 000»

Fol.37r – 1804

«R. ^o de Joze Ant. ^o Narciso por conta da pintura do teto em 29 de Ag. ^{sto}	
-----//	400\$ 000
R. ^o do m. ^{mo} por d. ^a (?) em 18 de Out. ^{bro}	
-----//	400\$ 000»

Fol.37v – 1805

«A Joze Ant.^o Narciso por conta da pintura da Igreja-----500\$ 000»

Fol.38r – 1805

«A Joze Ant.^o Narciso por conta da pintura-----200\$ 000
A Joze Ant.^o Narciso resto da pintura dos tetos da Igr.^a-----250\$ 000

Doc.34. Paiement à José António Narciso pour divers travaux de peinture et de dorure dans l'église du Santíssimo Sacramento

Archives de l'église du Santíssimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.^a do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.^e de Lisboa*, fol.38r-43v.

Fol.38r – 1805

«A Joze Ant.^o Narciso por conta da pintura-----200\$ 000
 A Joze Ant.^o Narciso resto da pintura dos tetos da Igr.^a-----250\$ 000
 A Joze Antonio Narciso pela pintura de grade, Caixilho, Simalha, Alinare (?) e
 doiraduras tudo na Igr.^a-----171\$ 240»

Fol.38v – 1805

«A Joze Ant.^o Narciso pela pintura de Portas e ferros das Alampedas doiradas
 -----44\$ 800»

Fol.39r – 1805

«A Joze Ant.^o Narciso por conta da pintura das 2 sanchristias (sic), Tribuna, teto do Coro
 e Camarim, que ajustou por 840\$ 000-----100\$ 000
 Ao m.^{mo} mais p.^{or} conta-----200\$ 000
 Ao m.^{mo} mais p.^r conta-----100\$ 000
 Ao m.^{mo} mais p.^r conta-----240\$ 000»

Fol.39v – 1805

«A Joze Ant.^o Narciso p.^r conta das pinturas antec... (?)-----50\$ 000
 Ao m.^{mo} por conta mais-----100\$ 000
 Ao m.^{mo} mais por conta-----60\$ 000»

Fol.40r – 1806

«A Joze Antonio Narciso por conta da pintura-----50\$ 000
 Ao m.^{mo} resto da d.^a-----40\$ 000
 Ao m.^{mo} por indemnização de prejuizos q. se realizaram-----300\$ 000
 Ao mesmo o resto desta indemnização-----100\$ 000

Ao mesmo por conta do novo ajuste de 1: 100\$ 000 pela pintura e doirado do Trono, Maquinetta (ou esta?), Cofre, Piranhas, Varaido (?) Palio (?) todos os Castiçaes do Trono, Banquetas, 6 Tocheiras prateadas e todas as regoas (?) dos Paineis

-----	200\$ 000
Ao mesmo mais p. ^r conta-----	200\$ 000
Ao mesmo __pord. ^a (?)-----	100\$ 000
Ao mesmo pord. ^a -----	100\$ 000
Ao mesmo pord. ^a -----	100\$ 000
Ao mesmo pord. ^a -----	100\$ 000
Ao mesmo pord. ^a -----	100\$ 000
Ao mesmo por. ^{da} -----	100\$ 000
Ao mesmo por. ^{da} -----	100\$ 000»

Fol.42r – 1806

«A Joze Ant.^o Narcizo por contra da ultima empreitada de pintura e doirados

-----	100\$000
Ao m. ^{mo} ----d. ^o -----	100\$000
Ao m. ^{mo} ----d. ^o -----	200\$000-----200\$000
Ao m. ^{mo} resto de d. ^o -----	100\$000»

Fol.42v – 1806

«A Joze Antonio Narcizo por conta da pintura e doirados----	200\$000
Ao mesmo mais por conta-----	100\$000
Ao m. ^{mo} mais por conta-----	100\$000»

Fol.43r – 1806

«A Joze Ant. ^o Narcizo por conta da pintura da Igr. ^a -----	100\$000
Ao m. ^{mo} por conta mais-----	50\$000
Ao mesmo o resto da pintura-----	271\$360
Ao m. ^{mo} mais huma Folha de pinturas avulias (?) na Igr. ^a -----	232\$780
A Joze Ant. ^o Narcizo por mais desp. ^{as} com o d. Gallo-----	21\$340»

Fol.43v – 1807

«A Joze Ant.^o Narcizo pintura do Gallo e Escabellos 6-----4\$835».

Doc.35. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour le tableau du maître-autel de l'église du Santíssimo Sacramento

Archives de l'église du Santíssimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.^a do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.^e de Lisboa*, fol.34v.

Fol.34v – 1802

«R.º de Pedro Alexandrino pelo custo da pintura do Painel p. ^a a Capella Mor em 2 recibos	
-----//	100\$ 000
R.º do m. ^{mo} em 3... (?)-----//	74\$ 000
R.º do m. ^{mo} -----//	26\$ 000».

Doc.36. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour les huit toiles de la chapelle majeure

Archives de l'église du Santissimo Sacramento, Livre n°429, *Livro da Receita e Despeza da Obra da Igr.^a do Santissimo Sacramento. Freguezia da mesma Soberana Invocação desta Cid.^e de Lisboa*, fol.39r.

Fol.39r – 1805

«A Pedro Alexandrino de Carvalho pela pintura e custo de 8 Paineis p.^a a Capella Mor da Igr.^a-----115\$ 200».

Doc.37. Description, écrite par Pedro Alexandrino de Carvalho, des tableaux qu'il a peints pour le palais Abrantes

Publié par Anonyme, «Um documento do pintor Pedro Alexandrino», *Terra Portuguesa*, nº27-28, 1918, p. 50.

**UM DOCUMENTO DO PINTOR
PEDRO ALEXANDRINO**

Devido á amabilidade do nosso amigo, sr. D. Pedro de Lencastre e Tavora, um dos actuaes possuidores do valiosissimo cartorio da casa dos Marquezes de Abrantes, publicamos este interessante documento de Pedro Alexandrino de Carvalho — um dos mais notaveis pintores portuguezes da segunda metade do seculo xviii:

Relação dos Painéis de Figuras que Pintei nos tectos das Salas do Palacio do Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sr. Marquez de Abrantes.

Na primeira Salla, os dois Painéis grandes: O primeiro representa Venus pedindo a Vulcano as Armas para seu Filho Eneas, acompanhada das tres Graças, Euphrosyna, Thalia, e Aglaia Vulcano com os Cyclopes trabalhando na Forja.

O Segundo Painel consta de Juno pedindo a Eólo solte os Ventos contra a Armada de Eneas; estes Ventos são Filhos de Eólo, os quaes estão presos em Cavernas, e se chamavão: Euro, Austro e Favonio. Nos quatro Cantos, são os quatro tempos do anno. Nos meios os quatro partes do Mundo, e os Genios das Artes Liberaes.

Na Salla que fica a direita, he Apolo, e o Cavallo Pegazo com as nove Muzas, a saber: Elio, Melpomene, Thalia, Euterpe, Terpsicore, Erato, Calliope, Vrania, e Palymnia.

Na Salla da banda do Mar, os quatro Painéis da banda delle são Fabullas na Agoa, e os outros quatro na Terra.

Da parte da Terra, o primeiro he a Figura da mesma Terra assentada no Carro na parte superior, com hum Castello na Cabeça e huma Cornucopia de frutos no braço direito, e na mão esquerda hum Septro: As quatro Figuras que a acompanhão he, Flora com Flores, Pomona, com Frutos, Seres, com Espigas de Trigo, e Baccho com Folhas de Parra. O mais ornato do Painel he o Rio, os Satyros, a Ninfas.

O Painel virado sobre a direita, he Daphne Filha do Rio Penéo a qual por fugir a Apolo foi metamorfoseada em Louro.

O Painel que se segue he Venus nascendo das Espumas do Mar e Saturno que foi cruzo do seu Nascimento acompanhada de Tritois.

O que se segue da banda do Mar representa Neptuno, e Amphitrite Deozas do Mar sobre uma Conxa, e sua Cometeia se compoem de Seres, Tritoes, Golfinhos, Cavallos marinhos e Genios.

O que se segue para a parte esquerda he Diana no banho, no qual sendo vista por Acteon o converteo em Vazdo, e está acompanhada de Ninfas.

O que se segue he a mesma Diana vindo de Noite vizitar o Pastor Endymion.

Os dois Painéis no meio do tecto. O primeiro entrando na Salla he as tres Deozas, Palas, Venus e Juno, pedindo a Páris o Pomo de Ouro que elle prefere a Venus.

O outro he Galatea Nynfa do Mar Filha de Nereo e de Doris a qual foi em extremo amada de Polyfemo que ella desprezou perferindo Acis.

Tritois são meios Homens e meios Peixes. Satyros, são meios Homens e meios Cabras. Sereias meias mulheres, meias Peixes. Genios são Rapazes pequenos. Cavallos marinhos tem patas de Peixes. Ninfas, Filhas do Oceano e de Thethys, as Nereides habitvão no Mar; as Naides nos Rios, as Dryades nos Rosques; as Napeas nas Florestas. Cyclopes são Olheizes de Vulcano tem só hum Olho na Testa. São estas as Figuras de que se compoem os Painéis.

Pedro Alexandrino de Carvalho

N. da R. — A revisão é escrupulosa.

Doc.38. Paiement à Felisberto António Botelho pour la peinture du palais Abrantes

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre nº111, Santos. *Obras. 1803-1804*, fol.66-78.

Folha nº66 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 28 de Julho de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 11\$170»

«Folha da dispeza da pintura ____ 28 de Julho de 1804

broxas de ponta de varios tamenhos e pinseis-----	2930
tijelas pineiros e caretos (?)-----	1070
retalho e jeso-----	2070
	<u>6070</u>

Francisco João _____ 3 dias _____	2700
O meu trabalho _____ 1/2 dia _____	2400
	pg. 11170
	Filisberto Antonio Bott.º»

Folha nº67 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 4 de Agosto de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 36\$640»

«Folha da dispeza da pintura 4 de Agosto de 1804

huma aroba de geso-----	300
duas arobas e mei. ^a de geso mati-----	2400
Vinte e quatro arates de retalho-----	2680
Quatro broxas de arco de fero-----	560
oito arates de ocar claro ordinario-----	200
huma quarta de Vitrilio-----	60
tres arates de olio de linhasa-----	510
mei. ^a aroba de alvaiade-----	2240
Varias dispezas piquenas-----	1200
	<u>10150</u>

Antonio Diogo-----2 dias-----	1800
Francisco João-----6 dias-----	5400
Francisco Laje-----4 dias-----	3600
Jose Antonio-----2 dias- e 1/2-----	2250

Bernardino Joaq.^m----3 dias-----1440
 o meu trabalho-----2 dias- e 1/2-----12000
 pg. 36640
 Filisberto Antonio Bott.^o»

Folha n^o68 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 11 de Agosto de 1804

«Conta do Pintor Filisberto-----83\$670»

«Folha da dispeza da pintura 11 de Agosto de 1804

doze arates de alvaiade-----1680
 quatro arates de olio de linhasa-----640
 tintas para pintar-----5330
 bolo dois arates (?)-----120
 mei.^a aroba de alvaiade-----2240
 seis arates de olio de linhasa-----960
 quatro milheiros de prata-----5600
 mais algumas dispezas-----520
 17 090

Pedro Antonio-----5 dias-----12 000
 Andre Joze-----2 dias-----4 000
 Ant.^o Diogo-----3 dias-----2 700
 Joze Antonio-----6 dias-----5 400
 Francisco Laje-----6 dias-----5 400
 Joaq.^m-----6 dias-----5 400
 Francisco João-----4 dias-----3 600
 Bernardino-----6 dias-----2 880
 o meu trabalho-----5 dias-----24 000
 hum arate de doiradura-----1 200
 83 670

Filisberto Antonio Bott.^o»

Folha n^o69 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 18 de Agosto de 1804

«Conta do Pintor Filisberto_____86\$585»

«Folha da dispeza da pintura 18 de Agosto de 1804

mei.^a aroba de geso mati-----480
 seis arates de olio de linhasa-----960

alvaiade-----	740
mei.º arate de Vitralio-----	120
seis arates de ocar-----	150
bolo-----	60
mei.o arate de Verde metenha-----	275
mais humas tintas-----	570
dois milheiros de prata-----	2800
dois arates e seis onsas de doiradura-----	2850
mais dispezas-----	240
	<u>9245</u>

Pedro Antonio-----4 dias e 1/2 a 2400-----	10800
Andre Monteiro-----5 dias a 2000-----	10000
Feles Joze-----5 dias a 1600-----	8000
Antonio Diogo-----3 dias 900-----	2700
Joze Antonio-----5 dias 900-----	4500
Joaq. ^m Bauptista-----5 dias 900-----	4500
Francisco Laje-----5 dias 900-----	4500
Francisco João-----5 dias 900-----	4500
Bernardino Joaq. ^m -----5 dias 480-----	2400
O meu trabalho-----5 dias 4800-----	24000
	<u>85 145</u>

tres onsas de lacra-----1 440
pg. 86 585

Filisberto Antonio Bott.º»

Folha nº70 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 25 de Agosto de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 92\$970»

«Folha da Dispeza da pintura 25 de Agosto de 1804

quatro milheiros de prata-----	5600
oito arates de retalho-----	960
doze arates de geso mati-----	360
tintas para pintar-----	1940
dois arates de doiradura-----	2400
mais de dispezas-----	280
	<u>11 540</u>

Pedro Antonio-----6 dias-----14 400
Andre Monteiro-----6 dias-----12 000

Feles Joze-----4 dias-----	6 400
Antonio Diogo-----3 dias-----	2 700
Joze Antonio-----6 dias-----	5 400
Joaq. ^m Baupista-----6 dias-----	5 400
Francisco Laje-----6 dias-----	5 400
Bernardino-----1 dia-----	480
Francisco João-----1/2 dia-----	450
o meu trabalho-----6 dias-----	<u>28 800</u>

pg. 92 970

Filisberto Antonio Bott.^o»

Folha n^o71 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em o primeiro de Setembro de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 87\$400»

«Folha da dispeza da Pintura 1 de Setembro de 1804

tintas para a pintura-----	3600
treis milheiros de prata-----	4200
dois arates de doiradura-----	<u>2400</u>
	10 200

Pedro Antonio-----5 dias-----	12 000
Andre Monteiro-----5 dias-----	10 000
Feles Joze-----6 dias-----	9 600
Antonio Diogo-----4 dias-----	3 600
Joze Antonio-----6 dias-----	5 400
Joaq. ^m Baupista-----6 dias-----	5 400
Francisco Laje-----6 dias-----	5 400
o meu trabalho-----5 dias-----	<u>24 800</u>

86 400

Jeso q. vei.^o para o estuque-----1 000

pg=87 400

Filisberto Antonio Bott.^o»

Folha n^o72 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 8 de Setembro de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 90\$615»

«Folha da dispeza da pintura 7 de Setembro de 1804

Tintas e dispezas-----	46 950
dois milheiros de prata-----	2 800
tres livros de oiro-----	2 220
dois arates de doiradura-----	2 400
dois quintaes de jeso de fransa-----	4 000
	<u>16 115</u>

Pedro Antonio-----5 dias-----	12 000
Andre Monteiro-----4 dias-----	8 000
Feles Joze-----5 dias-----	8 000
Ant.º Diogo-----3 dias-----	2 700
Joze Ant.º-----4 dias-----	3 600
Joaq. ^m Bauptista-----5 dias-----	4 500
Francisco Laje-----5 dias-----	4 500
Quadratores---Manoel da Silva-----5 dias-----	6 000
Joaq. ^m Rodrigues-----5 dias-----	6 000
o meu trabalho-----4 dias-----	19 200
	<u>pg. 90 615</u>

Filisberto Antonio Bott.º»

Folha nº73 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 15 de Setembro de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 103\$230»

«Folha da dispeza da pintura 15 de Setembro de 1804

Mei. ^a aroba de retalho-----	1920
huma aroba de jeso-----	300
hum milheiro de prata-----	1400
quatro livro e mei.º de oiro-----	3330
mais oiro-----	200
hum arate de doiradura-----	1200
dois quintaes de jeso de fransa p. ^a o estuque-----	4000
mais algumas tintas-----	1780
	<u>14 130</u>

Pedro Ant.º-----5 dias-----	12 000
Andre Mon. ^{to} -----6 dias-----	12 000
Feles Joze-----6 dias-----	9 600
Joze Ant.º-----6 dias-----	5 400
Joaq. ^m Baupt. ^a -----6 dias-----	5 400
Francisco Laje-----6 dias-----	5 400
Francisco João-----1 dia-----	900
Quadratores---Joaq. ^m Rodrigues-----6 dias-----	7 200

Joze de Aguiar-----6 dias-----7 200
o meu trabalho-----5 dias-----24 000

pg. 103 230

Filisberto Antonio Bott.º»

Folha nº74 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 22 de Setembro de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 91\$ 910»

«Folha da dispeza da Pintura – 22 de Setembro de 1804

Dois quintaes de jeso de fransa p.^a o estuque-----4000
duas arobas de jeso mati-----1920
mei.^a aroba de retalho-----1920
mais algumas tintas e dispezas-----870
8 710

Pedro Antonio-----5 dias – e 1/2-----13 200
Andre Monteiro-----6 dias-----12 000
Feles Joze-----5 dias – e 1/2-----8 800
Joze Ant.º-----5 dias – e 1/2-----4 950
Joaq.^m Bauptista-----5 dias-----4 500
Francisco Laje-----5 dias – e 1/2-----4 950
Quadratores---Joze di aguiar-----6 dias-----7 200
Joaq.^m Rodrigues-----3 dias-----3 600
o meu trabalho-----5 dias-----24 000
pg 91 910

Filisberto Antonio Bott.º»

Folha nº75 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 29 de Setembro de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 87\$ 680»

«Folha da dispeza da pintura 29 de Setembro de 1804

Mei.^a aroba de jeso mati-----480
mei.^a aroba de retalho-----1920
dois milheiros de prata-----2800
hum quintal de jeso de fransa-----2000
tres arates e mei.º de olio de linhasa-----560
seis arates de alvaiade-----840

mais algumas tintas e dispezas-----	1880
hum arate de doiradura-----	<u>1200</u>
	11680

Pedro Ant. ^o -----6 dias-----	14400
Andre Monteiro-----6 dias-----	12000
Feles Joze-----1 dia-----	1600
Joze Ant. ^o -----4 dias-----	3600
Joaq. ^m Baupista-----6 dias-----	5400
Francisco Laje-----6 dias-----	5400
Quadrator-----Joze de Aguiar-----4 dias-----	4800
o meu trabalho-----6 dias-----	<u>28800</u>
	pg. 87680

Filisberto Antonio Bott.^o»

Folha n^o76 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 6 de Outubro de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 61\$ 280»

«Folha da dispeza da Pintura – 5 de Outubro de 1804

Dois milheiros de prata-----	2800
hum arate de doiradura-----	1200
seis arates de olio de linhasa-----	960
doze arates de alvaiade-----	1680
mei. ^o arate de fezes de oiro-----	30
mais algumas tintas e dispezas-----	<u>550</u>
	7220

Pedro Antonio-----	
Andre Mon. ^{to} -----5 dias-----	10000
Joze Ant. ^o -----5 dias-----	4500
Francisco Laje-----5 dias-----	4500
Joaq. ^m Baupista-----5 dias-----	4500
Quadrator-----Joze de Aguiar-----5 dias-----	6000
Bernardino-----2 dias-----	960
o meu trabalho-----4 dias e 1/2-----	21600
hum quintal de jeso de fransa-----	<u>2000</u>
	61280

Filisberto Antonio Bott.^o»

Folha n^o77 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 13 de Outubro de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 67\$ 870»

«Folha da despeza da Pintura 13 de Outubro de 1804

Vinte e quatro arates de alvaiade-----	3360
oito arates de olio di linhasa-----	1280
dois arates de Verdete-----	960
mais algumas tintas-----	<u>1720</u>
	7320
Pedro Antonio-----	3 dias – e 1/2-----8400
Andre Monteiro-----	5 dias-----10000
Joze Ant. ^o -----	1 dia – e 1/2-----1350
Joaq. ^m Bauptista-----	2 dias-----1800
Francisco Laje-----	6 dias-----5400
Bernardino-----	5 dias-----2400
Quadrator-----	Joze de aguiar-----6 dias-----7200
o meu trabalho-----	5 dias----- <u>24000</u>
	pg. 67870

Filisberto Antonio Bott.^o»

Folha n^o78 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 20 de Outubro de 1804

«Conta do Pintor Filisberto _____ 61\$ 360»

«Folha da despeza da Pintura 20 de Outubro de 1804

Tres quintaes de jeso de fransa-----	6000
dois alqueires de arei. ^a -----	640
mais algumas tintas-----	<u>320</u>
	6960
Pedro Antonio-----	6 dias-----14400
Andre Monteiro-----	5 dias e 1/2-----11000
Francisco Laje-----	6 dias-----5400
Joze de Aguiar-----	6 dias-----7200
o meu trabalho-----	3 dias----- <u>14400</u>
	59360
hum quintal de jeso de fransa-----	<u>2000</u>
	pg ~ 61360

Filisberto Antonio Bott.^o»

Doc.39. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour la peinture du Salon de musique du palais Abrantes

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre nº111: *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.80.

Folha nº80 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 3 de Novembro de 1804

«Para Pedro Alexandrino, por conta da Pintura do Pannel da Caza p.^a o docel, seg.^{do} diz q. a Justere [ajustara?] com Fabri²-----19\$ 200».

² Será Francisco Xavier Fabri, architecto ?? cujo projecto para o novo paço da Ajuda foi aceito ?

Doc.40. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour les peintures du palais Abrantes

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre nº111, Santos. Obras. 1803-1804, fols. 81-83.

Folha nº81 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 10 de Novembro de 1804

«A Pedro Alexandrino, por conta-----25\$ 600»

Folha nº82 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 17 de Novembro de 1804

«A Pedro Alexandrino, por conta-----25\$ 600»

Folha nº83 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 24 de 9^{bro} de 1804

«A Pedro Alexandrino, por conta-----25\$ 600».

**Doc.41. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour le «reste des peintures»
du palais Abrantes**

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre nº111,
Santos. Obras. 1803-1804, fol.84.

*Folha nº84 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em o p.^{to} de
Dezembro de 1804*

A Pedro Alexandrino, resto das Pinturas-----26 000».

Doc.42. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour les peintures du palais Abrantes

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, *Casa de Abrantes*, Livre nº111, *Santos. Obras. 1803-1804*, fol.88.

Folha nº88 : Despezas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 29 de Dezembro de 1804

«A Pedro Alexandrino, pelas figuras q. fez nos cantos da Caza do Docel, e na (?) outra emediata-----19\$ 200».

Doc.43. Paiement à Pedro Alexandrino de Carvalho pour les tableaux du Grand salon du palais Abrantes

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Livre nº112, Santos. Obras. 1803-1806, fol.99-105.

Despesas de obras várias no Palácio de Santos, em Lisboa, com carpinteiros, pedreiros, trabalhadores, pintores, etc.; despesas com obras nos telhados, com pedreiros, carpinteiros, trabalhadores e almocreves. 1805-1806

Folha nº99 : Despesas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 16 de Março de 1805

«Para Pedro Alexandrino, por conta da Pintura-----25\$ 600»

Folha nº100 : Despesas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 23 de Março de 1805

«Para Pedro Alexandrino, por conta-----38\$ 400»

Folha nº101 : Despesas da Obra do Palacio de Lisboa, da Semana finda em 30 de Março de 1805

«Para Pedro Alexandrino, por conta-----38\$ 400»

Folha nº102 : Despesas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 6 de Abril de 1805

«Para Pedro Alexandrino, por conta-----38\$ 400»

Folha nº103 : Despesas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 13 de Abril de 1805

«A Pedro Alexandrino por conta-----38\$ 400»

Folha nº104 : Despesas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 20 de Abril de 1805

«Para Pedro Alexandrino, por conta-----25\$ 600»

Folha nº105 : Despesas da Obra do Palacio de Lisboa, na Semana finda em 27 de Abril de 1805

«P.^a Pedro Alexandrino, resto de todas as Pinturas-----16\$ 000»

ANNEXES II

LISTE DES ŒUVRES DE PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO

I. PEINTURES

1 – 4. Cycle des Quatre Continents

1. Pedro Alexandrino de Carvalho et Berardo P. Pegado, *L'Afrique*, 1762, huile sur toile collée sur bois, plafond de l'escalier, Musée Militaire, Lisbonne.

2. Pedro Alexandrino de Carvalho et Berardo P. Pegado, *L'Amérique*, 1762, huile sur toile collée sur bois, plafond de l'escalier, Musée Militaire, Lisbonne.

3. Pedro Alexandrino de Carvalho et Berardo P. Pegado, *L'Asie*, 1762, huile sur toile collée sur bois, plafond de l'escalier, Musée Militaire, Lisbonne.

4. Pedro Alexandrino de Carvalho et Berardo P. Pegado, *L'Europe*, 1762, huile sur toile collée sur bois, plafond de l'escalier, Musée Militaire, Lisbonne.

5. Pedro Alexandrino de Carvalho et Roque Vicente, *L'Éducation de la Vierge*, 1764, huile sur toile, église Santa Isabel, Lisbonne.

6. Pedro Alexandrino de Carvalho et Roque Vicente, *Apparition de la Vierge et de L'Enfant à saint Antoine*, 1764, huile sur toile, église Santa Isabel, Lisbonne.

7 – 9. Décor du plafond, chapelle majeure, église das Mercês

7. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la propagation de la Foi*, c.1775-1780, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora das Mercês, Lisbonne.

8. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Annonciation*, c.1775-1780, huile sur stuc, voûte du transept droit, église Nossa Senhora das Mercês, Lisbonne.

9. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge*, c.1775-1780, huile sur stuc, voûte du transept gauche, église Nossa Senhora das Mercês, Lisbonne.

10. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Autoportrait*, c.1775, huile sur toile, 112 x 90,5cm, Salon noble, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisbonne.

11. Pedro Alexandrino de Carvalho (attr.), *Autoportrait*, c.1775, huile sur toile, 115 x 93cm, inv. n°355, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

12 – 24. Cycle de la vie d'Augustin

12. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Conversion de saint Augustin*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

13. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Baptême de saint Augustin*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

14. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vêtue de saint Augustin*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

15. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin rencontre l'Enfant Jésus*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

16. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin et le Christ pèlerin*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

17. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La mort de Monique*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

18. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin donne la Règle*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

19. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sacre d'Augustin*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

20. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Croisade contre les hérétiques*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, Église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

21. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Augustin entre le sang du Christ et le lait de la Vierge*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

22. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Conversion de saint Augustin*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

23. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'extase de saint Augustin*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

24. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La mort de saint Augustin*, c.1775-1780, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

25. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Sauveur du Monde*, 1778, huile sur toile, 65,5 x 54cm, inv. n°1816, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

26 – 27. Tableaux, église de Sant'Ana, Brésil

26. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vision de l'évêque d'Alexandrie*, signée et datée Pedro Alexandrino fes. 1778, huile sur toile, église de Sant'Ana, Belém, Brésil.

27. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au Purgatoire*, signée et datée Pedro Alexandrino fes. 1778, huile sur toile, église de Sant'Ana, Belém, Brésil.

28. Pedro Alexandrino de Carvalho (attr.), *Portrait de Maria I^{ère}*, c.1778, huile sur ivoire, inv. n°PNQ 225A, palais national de Queluz, Queluz.

29. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration du Très Saint Cœur de Jésus par des anges*, c.1778-1779, huile sur toile, chapelle du presbytère, couvent du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

30. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Saint Michel au Purgatoire*, c.1778-1780, huile sur toile, chapelle Saint-François (Tiers Ordre des Carmélites), Belém, Brésil.

31 – 34. Cycle de la vie de saint Vincent

31. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Vincent et saint Valère devant Dacien*, c.1778-1780, huile sur toile, 183 x 218cm, cathédrale de Lisbonne.

32. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Martyre de saint Vincent*, c.1778-1780, huile sur toile, 192 x 241cm, cathédrale de Lisbonne.

33. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Vincent en prison visité par les anges*, c.1778-1780, huile sur toile, 195 x 245cm, cathédrale de Lisbonne.

34. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Mort de saint Vincent*, c.1778-1780, huile sur toile, 183 x 218cm, cathédrale de Lisbonne.

35 – 42. Décor de la sacristie, Cathédrale de Lisbonne

35. Pedro Alexandrino de Carvalho (attr.), *Allégorie Au Sacré Cœur de Jésus*, c.1778-1780, huile sur toile, sacristie, cathédrale de Lisbonne.

36. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *Présentation de la vierge au temple*, c.1778-1780, huile sur toile, sacristie, cathédrale de Lisbonne.

37. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *L'Éducation de la Vierge*, c.1778-1780, huile sur toile, sacristie, cathédrale de Lisbonne.

38. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *Apparition de la Vierge et de l'Enfant à un saint*, c.1778-1780, huile sur toile, sacristie, cathédrale de Lisbonne.

39. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *La Charité*, c.1778-1780, huile sur stuc, plafond de la sacristie, cathédrale de Lisbonne.

40. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *La Foi*, c.1778-1780, huile sur stuc, plafond de la sacristie, cathédrale de Lisbonne.

41. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *L'Espérance*, c.1778-1780, huile sur stuc, plafond de la sacristie, cathédrale de Lisbonne.

42. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *La Fortitude*, c.1778-1780, huile sur stuc, plafond de la sacristie, cathédrale de Lisbonne.

43. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Sagesse*, c.1778-1782, huile sur stuc, Casa do Cabido, cathédrale de Lisbonne.

44. Pedro Alexandrino de Carvalho (?), *Plafond de la chapelle majeure*, c.1778-1782, huile sur stuc, cathédrale de Lisbonne.

45 – 57. Plafond de l'ancienne bibliothèque du couvent du Tiers Ordre de saint François

45. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Religion préside aux sciences et aux vertus*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

46. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Minerve*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

47. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et Mercure*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

48. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Poésie lyrique*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

49. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Éloquence*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

50. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Astronomie*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

51. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Peinture*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble, (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

52. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Sculpture*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

53. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Architecture*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

54. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Mécanique*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

55. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Poésie héroïque*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

56. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Musique*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

57. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Génie des Lettres*, c.1778-1782, huile sur stuc, plafond du salon noble, (ancienne bibliothèque du couvent), Académie des sciences, Lisbonne.

58. Plafond de l'église São Tiago, Lisbonne

58. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de la nef*, c.1778-1783, huile sur toile, église São Tiago, Lisbonne.

59. Plafond de la Casa da Rainha, couvent da Estrela, Lisbonne

59. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La reine Maria I^{ère} offrant la Basilique à sainte Thérèse*, c.1779-1781, huile sur stuc, plafond de la Casa da Rainha, couvent du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

60. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Dispute du Très Saint Sacrement*, 1780, signé P. Alex. inventit e pinx. 1780, huile sur toile, 320 x 265cm, transept, cathédrale de Lisbonne.

61. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, c.1780 (?), huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, cathédrale de Lisbonne.

62. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1780, signé PETRUS ALEX. FECIT, huile sur toile, escalier du musée, église de São Nicolau, Lisbonne.

63 – 74. Cycle du palais Fronteira

63. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Naissance de Vénus*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.

64. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vénus demande à Vulcain des armes pour Énée*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
65. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Mars et Vénus*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
66. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diane et Endymion*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
67. Pedro Alexandrino de Carvalho?, *Diane et Actéon*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
68. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diane et Pan*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
69. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Jugement de Pâris*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
70. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Enlèvement d'Hélène*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
71. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Angelots avec des roses*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
72. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et Daphné*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
73. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et Mercure*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.
74. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Angelots*, huile sur stuc, c.1780, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.

75 – 80. Plafond de l'église Santa Maria Madalena

75. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les douze Apôtres*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.
76. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Grâce de Dieu*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.
77. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Immortalité*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.
78. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Trinité*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.
79. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Divinité*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

80. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Justice divine*, c.1780-1783, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

81 – 84. Cycle de la vie de Madeleine

81. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Repas chez Simon le pharisien*, c.1780-1783, huile sur toile, chapelle majeure, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

82. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les Saintes femmes au tombeau*, c.1780-1783, huile sur toile, chapelle majeure, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

83. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Noli me tangere*, c.1780-1783, huile sur toile, chapelle majeure, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

84. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Madeleine pénitente*, c.1780-1783, huile sur toile, chapelle majeure, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

85. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition du Christ à saint Vincent*, 1781, signé P. ALEX. INV. E P. 1781, huile sur toile, chapelle de saint Vincent, cathédrale de Lisbonne.

86. Plafond de l'église Nossa Senhora do Loreto, Lisbonne

86. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Notre Dame de Lorette couronnée par la Trinité*, c.1781, huile sur toile, plafond de la nef, église Nossa Senhora do Loreto, Lisbonne.

87 – 90. Série du transept, église Santa Maria Madalena, Lisbonne

87. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Tude*, c.1783, huile sur toile, transept, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

88. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Présentation de l'Enfant au temple*, c.1783, huile sur toile, transept, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

89. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Éducation de la Vierge*, c.1783, huile sur toile, transept, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

90. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, c.1783, huile sur toile, transept, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

91. Plafond de la sacristie, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne

91. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge*, c.1783-1785, huile sur toile, plafond de la sacristie, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

92 – 93. Plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne

92. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Gloire de saint Augustin*, c.1783-1785, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

93. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les quatre Évangélistes*, 1783-1785, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora da Graça, Lisbonne.

94 – 102. Cycle de la vie de sainte Thérèse

94. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le mariage mystique de sainte Thérèse*, c.1783-1785, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

95. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *Sainte Thérèse entre saint Pierre et saint Paul*, c.1783-1785, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

96. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition du Christ à sainte Thérèse*, c.1783-1785, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

97. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *Thérèse guidée par les anges*, c.1783-1785, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

98. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *Fondation de la première maison des carmes déchaussés à Duruelo*, c.1783-1785, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

99. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Vierge remettant un collier à sainte Thérèse*, c.1783-1785, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

100. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Transverbération de sainte Thérèse*, c.1783-1785, huile sur stuc, plafond de la chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

101. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux angelots avec le cœur de sainte Thérèse*, c.1783-1785, huile sur stuc, plafond de la chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

102. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux angelots avec les attributs de sainte Thérèse Docteur*, c.1783-1785, huile sur stuc, plafond de la chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

103. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à l'attentat sur le roi José I^{er}*, 1785, huile sur toile, chapelle majeure, église da Memória, Lisbonne.

104. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Baptême du Christ*, c.1785, huile sur toile, baptistère, église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

105. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Baptême du Christ*, c.1785, signé P. Alex. inv. e pint., huile sur toile, baptistère, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

106 – 112. Cycle des martyrs

106. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Blaise*, c.1785, signé P. Alex. invent. e pint., huile sur toile, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

107. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de la Vierge et de l'Enfant à saint Antoine de Padoue*, 1785, signé P. Alex. invent. e pint. 1785, huile sur toile, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

108. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Cécile*, 1785, signé P. Alex. invent. e pint. 1785, huile sur toile, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

109. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Martyre de sainte Lucie*, c.1785, signé P. Alex. pint., huile sur toile, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

110. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Lamentation*, c.1785, signé P. Alex. invent. e pint. 1785, huile sur toile, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

111. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, c.1785, signé P. Alex. invent. e pint., huile sur toile, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

112. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Bon Pasteur*, c.1785, signé P. Alex. inv. e pint., huile sur toile, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

113 – 115. Plafond de la nef, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne

113. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Afonso Henriques offrant le temple des martyrs à la Vierge et à l'Enfant*, c.1785, huile sur toile, plafond de la nef, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

114. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les quatre Évangélistes et les quatre Docteurs*, c.1785, huile sur toile, plafond de la nef, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

115. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Saint-Esprit*, c.1785, huile sur toile, plafond de la nef, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

116 – 118. Plafond de la chapelle majeure, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne

116. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Trinité*, c.1785, huile sur toile, plafond de la chapelle majeure, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

117. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Vierge avec la Charité et la Fortitude*, c.1785, huile sur toile, plafond de la chapelle majeure, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

118. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie au Christ avec la Foi et l'Espérance*, c.1785, huile sur toile, plafond de la chapelle majeure, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

119. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, signée P. Alex., c.1785, huile sur toile, presbytère, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

120 – 126. Plafond de la chapelle majeure, église São Nicolau, Lisbonne

120. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Gloire de saint Nicolas*, c.1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église São Nicolau, Lisbonne.

121. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Pierre*, c.1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église São Nicolau, Lisbonne.

122. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Paul*, c.1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église São Nicolau, Lisbonne.

123. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Fortitude*, c.1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église São Nicolau, Lisbonne.

124. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Foi*, c.1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église São Nicolau, Lisbonne.

125. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Charité*, c.1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église São Nicolau, Lisbonne.

126. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Espérance*, c.1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église São Nicolau, Lisbonne.

127. Plafond de la sacristie de la confrérie, église São Nicolau, Lisbonne

127. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration du Très Saint Sacrement par des anges*, c.1785-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie de la confrérie de saint Nicolas, église São Nicolau, Lisbonne.

128. Plafond de la sacristie paroissiale, église São Nicolau, Lisbonne

128. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Papauté*, c.1785-1790, huile sur stuc, sacristie paroissiale, église São Nicolau, Lisbonne.

129 – 131. Plafond de la nef, église Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne

129. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge*, c. 1785-1790, huile sur toile, plafond de la nef, église Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne.

130. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Quatre Vertus*, c. 1785-1790, huile sur toile, plafond de la nef, église Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne.

131. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Quatre symboles de la Vierge*, c. 1785-1790, huile sur toile, plafond de la nef, église Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne.

132 – 134. Plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne

132. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Sainte Trinité*, c. 1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne.

133. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Médaille de la Vierge et anges*, c. 1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne.

134. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Médaille du Christ et anges*, c. 1785-1790, huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora da Oliveira, Lisbonne.

135. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nativité*, c.1787-1788, huile sur toile, 70 x 39,5cm, inv. n°1699, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

136. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte*, c.1787-1788, huile sur toile, 70 x 39,5cm, inv. n°1699A, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

137 – 141. Décor, église Santo António da Sé, Lisbonne

137. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1787-1788, huile sur toile, église Santo António da Sé, Lisbonne.

138. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nativité*, c.1787-1788, huile sur toile, église Santo António da Sé, Lisbonne.

139. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte*, c.1787-1788, huile sur toile, église Santo António da Sé, Lisbonne.

140. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Crucifixion*, c.1787-1788, huile sur toile, église Santo António da Sé, Lisbonne.

141. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Antoine prêchant aux poissons*, c.1787-1788, huile sur toile, chapelle majeure, église Santo António da Sé, Lisbonne.

142 – 145. Série des Quatre Docteurs, basilique du Sagrado Coração de Jesus (Estrela), Lisbonne

142. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle majeure, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

143. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Grégoire*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle majeure, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

144. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jérôme*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle majeure, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

145. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Ambroise*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle majeure, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

146 – 150. Décor, chapelle Nosso Senhor dos Passos (Estrela)

146. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte et huit vertus*, c.1787-1789, huile sur stuc, plafond de la chapelle Nosso Senhor dos Passos, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

147. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *Nativité*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle Nosso Senhor dos Passos, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

148. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *Naissance de la Vierge*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle Nosso Senhor dos Passos, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

149. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *Dormition de la Vierge*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle Nosso Senhor dos Passos, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

150. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *La Vierge de la miséricorde offrant sa protection aux saints de l'Ordre du Carmel*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle Nosso Senhor dos Passos, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

151. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de la Vierge à saint Antoine*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

152. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Extase d'un saint*, c.1787-1789, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora do Carmo, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

153 – 161. Plafond de la sacristie (*Estrela*)

153. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à l'Agneau mystique avec les quatre Évangélistes*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

154. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Ézéchiel*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

155. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Isaïe*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

156. Pedro Alexandrino de Carvalho, *David*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

157. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Jérémie*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

158. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Daniel*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

159. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Osée*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

160. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Symboles de l'Ancien Testament*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

161. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Symboles du Nouveau Testament*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la sacristie, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

162 – 168. Plafond de la Tribune do Órgão (*Estrela*)

162. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Magnanimité de la reine Maria I^{ère}*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la Tribune do Órgão, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

163. Pedro Alexandrino de Carvalho (et atelier ?), *La Géométrie*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la Tribune do Órgão, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

164. Pedro Alexandrino de Carvalho (et atelier ?), *La Mathématique*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la Tribune do Órgão, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

165. Pedro Alexandrino de Carvalho (et atelier ?), *La Mécanique*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la Tribune do Órgão, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

166. Pedro Alexandrino de Carvalho (et atelier), *La Peinture*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la Tribune do Órgão, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

167. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *La Sculpture*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la Tribune do Órgão, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

168. Pedro Alexandrino de Carvalho (atelier de), *L'Architecture*, c.1787-1790, huile sur stuc, plafond de la Tribune do Órgão, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

169. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Immaculée Conception avec saint Joseph, saint Antoine et saint Hyacinthe*, c.1790, signée P. Alex., salle de Santa Teresa, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

170 – 179. Décor, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne

170. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Couronnement de la Vierge par la Sainte Trinité*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

171. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

172. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration des bergers*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

173. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration des mages*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

174. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

175. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Mathieu*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

176. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Marc*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

177. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Luc*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

178. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vierge des Douleurs*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

179. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean Évangéliste*, c.1790-1791, huile sur toile, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

180. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nativité*, c.1790-1791, huile sur toile, 47 x 80cm, inv. n°131, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

181. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration des rois*, c.1790-1791, huile sur toile, 47 x 80cm, inv. n°132, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

182. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Jésus parmi les Docteurs*, c.1790-1791, huile sur toile, 47 x 80cm, inv. n°133, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

183. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le songe de Joseph*, c.1790-1791, huile sur toile, 47 x 80cm, inv. n°797, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

184 – 187. Décor de la chapelle du palais de Queluz

184. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1791, huile sur toile, chapelle, palais national de Queluz, Queluz.

185. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint François de Paule*, 1791, huile sur toile, chapelle, palais national de Queluz, Queluz.

186. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Pierre et saint Paul en prison*, c.1791, huile sur toile, chapelle, palais national de Queluz, Queluz.

187. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie au Saint Nom de Marie*, c.1791, huile sur toile, plafond de la chapelle, palais national de Queluz, Queluz.

188. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel archange*, c.1791, huile sur toile, chapelle majeure, cathédrale, Castelo Branco.

189. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, 1791, signée, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, cathédrale, Castelo Branco.

190. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, c.1791-1793, huile sur toile, église Nossa Senhora da Visitação, Belver (Crato).

191 – 194. Série de l'église São Paulo, Lisbonne

191. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Baptême du Christ*, c.1793, signé P. Alex., huile sur toile, église São Paulo, Lisbonne.

192. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La prédication de saint Jean-Baptiste*, c.1793, signé P. Alex., huile sur toile, église São Paulo, Lisbonne.

193. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, c.1793, signé P. Alex., huile sur toile, église São Paulo, Lisbonne.

194. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Lamentation*, 1793, signé P. Alex. 1793, huile sur toile, église São Paulo, Lisbonne.

195 – 199. Plafond de l'église São Paulo, Lisbonne

195. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Glorification de saint Paul*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église São Paulo, Lisbonne.

196. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Conversion de saint Paul*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église São Paulo, Lisbonne.

197. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Baptême de saint Paul*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église São Paulo, Lisbonne.

198. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Guérison d'un impotent*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église São Paulo, Lisbonne.

199. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le miracle de Mytilène*, c.1793, huile sur toile, plafond de la nef, église São Paulo, Lisbonne.

200. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte*, 1793, signé P. Alex., huile sur toile, 450 x 294cm, église da Misericórdia, Santarém.

201. Plafond de la nef, Bemposta, Lisbonne

201. Pedro Alexandrino de Carvalho, José António Narciso et Manuel Macário, *Allégorie à l'Immaculée Conception*, c.1793-1795, huile sur stuc, plafond de la nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne.

202. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Prêche de saint Jean-Baptiste*, c.1793-1795, signé P. Alex., huile sur toile, nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne.

203. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Stigmatisation de saint François d'Assise*, c.1793-1795, signé P. Alex., huile sur toile, nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne.

204. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Remise des clés à saint Pierre*, c.1793-1795, signé P. Alex., huile sur toile, nef, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne.

205. Plafond de la chapelle majeure, Bemposta, Lisbonne

205. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1793-1795 huile sur stuc, plafond de la chapelle majeure, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne.

206. Plafond de la chapelle du Très Saint Sacrement, Bemposta, Lisbonne

206. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Transfiguration*, c.1793-1795, huile sur toile, plafond de la chapelle du Très Saint Sacrement, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne.

207. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, c.1793-1795, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne.

208. Plafond de la sacristie, Bemposta, Lisbonne

208. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Papauté*, c.1793-1795, huile sur stuc, plafond de la sacristie, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne.

209. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Famille*, c.1793-1795, huile sur toile, sacristie, chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne.

210. Plafond du salon noble, palais Ferreira Pinto, Lisbonne

210. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Junon demandant à Éole de lever les vents contre Énée*, huile sur toile, c.1795, Salon noble, palais Ferreira Pinto, Lisbonne.

211. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1795-1800, huile sur toile, salle à manger du presbytère, couvent du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

212. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Crucifixion*, signé P.A., c.1795-1800, huile sur toile, Salle à manger du presbytère, couvent du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

213 – 219. Série de l'église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne

213. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Mariage mystique de sainte Catherine*, c.1798-1800, signé P. Alex., huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

214. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Stigmatisation de saint François*, c.1798-1800, signé P. Alex., huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

215. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

216. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pieta*, c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

217. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de la Vierge et de l'Enfant à saint Antoine*, signé P. Alex., c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

218. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

219. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Famille*, signé P. Alex., c.1798-1800, huile sur toile, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

220. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, signé P. Alex.^{no}, 1802, huile sur toile, maître-autel, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

221 – 225. Décor, chapelle majeure, église principale, Póvoa de Santo Adrião

221. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, signé P. Alex., 1802, huile sur toile, chapelle majeure, église principale, Póvoa de Santo Adrião.

222. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin*, c.1802, huile sur toile, chapelle majeure, église principale, Póvoa de Santo Adrião.

223. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Ambroise*, c.1802, huile sur toile, chapelle majeure, église principale, Póvoa de Santo Adrião.

224. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jérôme*, c.1802, huile sur toile, chapelle majeure, église principale, Póvoa de Santo Adrião.

225. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Grégoire*, c.1802, huile sur toile, chapelle majeure, église principale, Póvoa de Santo Adrião.

226. Décor, plafond de l'église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne

226. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à l'Agneau mystique*, c.1804, huile sur toile, plafond de la nef, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

227 – 242. Plafond du Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne

227. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Junon demandant à Éole de lever les vents contre Énée*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

228. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vénus demandant des armes à Vulcain pour son fils Énée*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

229. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Hiver*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

230. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Printemps*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

231. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Été*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

232. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Automne*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

233. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Musique*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

234. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Astronomie*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

235. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Poésie*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

236. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Architecture*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

237. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Sculpture*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

238. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Peinture*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

239. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Afrique*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

240. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Amérique*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

241. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Asie*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

242. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Europe*, huile sur stuc, 1804-1805, Salon de musique, palais Abrantes, Lisbonne.

243 – 250. Plafond du Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne

243. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Terre*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne.

244. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et Daphné*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne.

245. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Jugement de Pâris*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne.

246. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diane et Endymion*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne.

247. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Naissance de Vénus*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne.

248. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Polyphème et Galathée*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne.

249. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Diane et Actéon*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne.

250. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Neptune et Amphitrite*, huile sur stuc, 1804-1805, Grand salon, palais Abrantes, Lisbonne.

251. Plafond de la Salle à manger, palais Abrantes, Lisbonne

251. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon et les Muses*, huile sur stuc, 1804-1805, Salle à manger, Palais Abrantes, Lisbonne.

252 – 260. Décor de la chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne

252. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Luc*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

253. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Marc*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

254. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

255. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Ambroise*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

256. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

257. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Matthieu*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

258. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jérôme*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

259. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Grégoire*, c.1805, huile sur toile, chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

260. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Sainte Trinité*, c.1805, huile sur toile, plafond de la chapelle majeure, église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

261. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte*, 1807, signée P.^o Alex.^{no}, huile sur toile, maître-autel, Église Santa Maria Madalena, Lisbonne.

262. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vierge du Rosaire*, huile sur toile, 349 x 160cm, inv. n^o1681, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

263. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Glorification de sainte Thérèse*, huile sur toile, 370 x 224cm, inv. n^o1204, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

264. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Eucharistie*, huile sur toile, 223 x 218cm, inv. n^o1337, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

265. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge en présence des religieux de l'Ordre du Carmel*, huile sur toile, 92 x 50cm, inv. n°144, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne.

266. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Prêche de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, église São Pedro de Alcântara, Lisbonne.

267. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, huile sur toile, église Santos-o-Velho, Lisbonne.

268 – 281. Série d'Apôtres et Christ en buste

268. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Christ*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

269. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint André*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

270. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jacques Majeur*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

271. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jacques Mineur*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

272. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Thomas*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

273. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Simon*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

274. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Pierre*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

275. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Paul*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

276. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Mathias*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

277. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Matthieu*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

278. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Philippe*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

279. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Bartholomé*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

280. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

281. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jude Thaddée*, huile sur toile, sacristie, basilique Nossa Senhora dos Mártires, Lisbonne.

282 – 289. Plafond de la salle de la Crèche (*Estrela*)

282. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Papauté*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

283. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Charité*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

284. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Fortitude*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

285. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Foi*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

286. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Espérance*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

287. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Angelots avec des vêtements liturgiques*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

288. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Angelots avec des objets liturgiques*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

289. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Angelots avec deux cierges*, huile sur stuc, plafond de la salle de la crèche, basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

290. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Dominique*, huile sur toile, Tribune royale, Basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

291. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Ignace de Loyola*, huile sur toile, Tribune royale, Basilique du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

292. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert*, signé P.A., huile sur toile, 195 x 154cm, escalier du presbytère, Couvent du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

293. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le martyr de saint Sébastien*, signé P.A., huile sur toile, salle à manger du presbytère, Couvent du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

294. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Pierre libéré de prison*, huile sur toile, Salle à manger du presbytère, Couvent du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

295. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sujet non identifié*, huile sur toile, Salle à manger du presbytère, Couvent du Sagrado Coração de Jesus (*Estrela*), Lisbonne.

296. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Portrait d'André Gonçalves*, huile sur toile, Collection privée, Lisbonne.

297. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Thérèse donnant la Règle*, huile sur toile, 250 x 178cm, inv. n°256, Museu São Roque, Lisbonne.

298 – 302. Série de la nef, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne

298. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Baptême du Christ*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

299. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Sébastien*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

300. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Michel au purgatoire*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

301. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Lucie*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

302. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de la Vierge à saint Antoine*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

303 – 307. Série de la chapelle du Très Saint Sacrement, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne

303. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

304. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin*, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

305. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Ambroise*, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

306. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jérôme*, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

307. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Grégoire*, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

308. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Famille (Trinité sur terre)*, signé P. A., huile sur toile, sacristie, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

309. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux angelots*, huile sur toile, plafond bas du jubé, église Nossa Senhora do Amparo, Lisbonne.

310 – 314. Plafond, église São Pedro (Alcântara), Lisbonne

310. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur stuc, plafond de la nef, église São Pedro (Alcântara), Lisbonne.

311. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux angelots avec vigne*, huile sur stuc, plafond de la nef, église São Pedro (Alcântara), Lisbonne.

312. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux angelots avec cèdre*, huile sur stuc, plafond de la nef, église São Pedro (Alcântara), Lisbonne.

313. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux angelots avec palmier*, huile sur stuc, plafond de la nef, église São Pedro (Alcântara), Lisbonne.

314. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux angelots avec olivier*, huile sur stuc, plafond de la nef, église São Pedro (Alcântara), Lisbonne.

315 – 317. Série de la chapelle majeure, église du Campo Grande, Lisbonne

315. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nativité*, huile sur toile, chapelle majeure, église du Campo Grande, Lisbonne.

316. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration des Mages*, huile sur toile, chapelle majeure, église du Campo Grande, Lisbonne.

317. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Circoncision*, huile sur toile, chapelle majeure, église du Campo Grande, Lisbonne.

318 – 321. Série de l'église Église Nossa Senhora da Boa Hora (Ajuda), Lisbonne

318. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jérôme*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Boa Hora (Ajuda), Lisbonne.

319. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Ambroise*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Boa Hora (Ajuda), Lisbonne.

320. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Augustin*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Boa Hora (Ajuda), Lisbonne.

321. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Grégoire*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Boa Hora (Ajuda), Lisbonne.

322. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vierge et Enfant couronnés*, plafond, chapelle de Monserrate, Lisbonne.

323. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Joseph et l'Enfant*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Vitória, Lisbonne.

324 – 326. Décor du transept, église, Santa Quitéria, Meca

324. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, huile sur toile, bras gauche du transept, église Santa Quitéria, Meca.

325. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Prédication de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, bras droit du transept, église Santa Quitéria, Meca.

326. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les quatre Évangélistes*, huile sur toile, plafond du transept, église Santa Quitéria, Meca.

327. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de l'image de sainte Quitéria*, huile sur toile, église Santa Quitéria, Meca.

328. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Transfert de la statue de sainte Quitéria*, huile sur toile, église Santa Quitéria, Meca.

329 – 332. Plafond de la nef, église Santa Quitéria, Meca

329. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Visite de l'ange*, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Quitéria, Meca.

330. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Santa Quitéria au mont Columbario*, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Quitéria, Meca.

331. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La conversion des gardes de la prison*, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Quitéria, Meca.

332. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Martyre de sainte Quitéria*, huile sur toile, plafond de la nef, église Santa Quitéria, Meca.

333. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, sacristie, église Santa Quitéria, Meca.

334. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception avec trois saints*, huile sur toile, chapelle palatine Saint Antoine, palais royal de Vendas Novas, Vendas Novas.

335. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, 153 x 89,3cm, inv. n°3623, palais national de Sintra, Sintra.

336. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Couronnement de la Vierge*, huile sur toile, chapelle dos Corvos, couvent du Christ, Tomar.

337. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jean-Baptiste devant Hérode*, huile sur toile, palais Anadia, Mangualde.

338 – 343. Décor de l'église São Sebastião, Setúbal

338. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Christ en colère contre le Monde*, détrempe, plafond de la nef, église São Sebastião, Setúbal.

339. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Annonciation*, huile sur toile, église São Sebastião, Setúbal.

340. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Visitation*, huile sur toile, église São Sebastião, Setúbal.

341. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Nativité*, huile sur toile, église São Sebastião, Setúbal.

342. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Présentation au temple*, huile sur toile, église São Sebastião, Setúbal.

343. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Jésus parmi les Docteurs*, huile sur toile, église São Sebastião, Setúbal.

344. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Intercession de la Vierge pour Saint Julien et sainte Basillise*, huile sur toile, chapelle majeure, église São Julião, Setúbal.

345. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Visitation*, huile sur toile, 420 x 198cm, inv. n°45, Museu de Lamego, Lamego.

346 – 349. Sanctuaire du Bom Jesus, Braga

346. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Résurrection du fils de Naïm*, huile sur toile, nef, sanctuaire du Bom Jesus, Braga.

347. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Jésus et la Samaritaine*, huile sur toile, nef, sanctuaire du Bom Jesus, Braga.

348. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Repas chez Simon le pharisien*, huile sur toile, nef, sanctuaire du Bom Jesus, Braga.

349. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Cure du lépreux*, huile sur toile, nef, sanctuaire du Bom Jesus, Braga.

350 – 353. Musée de la Confrérie, sanctuaire du Bom Jesus, Braga

350. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Pierre marchant sur les eaux*, signé P. A., huile sur toile, musée de la Confrérie, sanctuaire du Bom Jesus, Braga.

351. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Remise des clés à saint Pierre*, signé P. A., huile sur toile, musée de la Confrérie, sanctuaire du Bom Jesus, Braga.

352. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Cure de l'aveugle*, signé P. A., huile sur toile, musée de la Confrérie, sanctuaire du Bom Jesus, Braga.

353. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Parabole de l'adultère*, signé P. A., huile sur toile, musée de la Confrérie, sanctuaire du Bom Jesus, Braga.

354. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Transverbération de sainte Thérèse*, huile sur toile, 144 x 97cm, Sala do Estrado, inv. n°773 MB, Museu dos Biscainhos, Braga.

355. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, signé P. A., huile sur toile, 145 x 292cm, inv. n°846, Museu Nogueira da Silva, Braga.

356. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, signé P. Alex., huile sur toile, chapelle majeure, église São Domingos de Gusmão, São Domingos de Rana.

357. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, église São Domingos de Gusmão, São Domingos de Rana.

358. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, église São Domingos de Gusmão, São Domingos de Rana.

359. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Baptême du Christ*, huile sur toile, 150 x 112,5cm, inv. n°P72/1791, Museu Machado de Castro, Coimbra.

360. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, huile sur toile, église São Pedro, Barcarena.

361 – 367. Cernache do Bomjardim

361. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, huile sur toile, église du Collège des Missions Ultramarines, Cernache do Bomjardim.

362. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La prédication de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, église du Collège des Missions Ultramarines, Cernache do Bomjardim.

363. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de la Vierge et de l'Enfant à un pape*, huile sur toile, église du Collège des Missions Ultramarines, Cernache do Bomjardim.

364. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vierge des Douleurs*, huile sur toile, église du Collège des Missions Ultramarines, Cernache do Bomjardim.

365. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint prêchant*, huile sur toile, église du Collège des Missions Ultramarines, Cernache do Bomjardim.

366. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Visitation*, huile sur toile, Église du Collège des Missions Ultramarines, Cernache do Bomjardim.

367. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Christ aux limbes*, huile sur toile, église du Collège des Missions Ultramarines, Cernache do Bomjardim.

368. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, huile sur toile, église Santa Maria do Castelo, Tavira.

369. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, huile sur toile, 91 x 55cm, inv. n° ME 1407, Museu Regional de Évora, Évora.

370. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Crucifixion*, huile sur toile, 89 x 52cm, inv. n° ME 1398, Museu Regional de Évora, Évora.

371. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste*, signée, huile sur toile, 198 x 119cm, inv. n°PINT.312, Museu Soares dos Reis, Porto.

372. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Senhora da Boa Morte*, signé PETRUS ALEXANDRINUS PINXT, inscription : S. DA BOA MORTE, huile sur toile, 291 x 173,5cm, collection António Pessanha, Porto.

373 – 375. Trois Saisons

373. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Printemps. Zéphyr et Flore*, huile sur toile, signée Pedro Alexandrino inv. e pintou, collection privée, Belgique.

374. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Automne. Bacchus et Ariane*, huile sur toile, signée Pedro Alexandrino inv. e pintou, collection privée, Belgique.

375. Pedro Alexandrino de Carvalho, *L'Hiver*, huile sur toile, signée P.º Alexandrino p. e inv., collection privée, Belgique.

II. DESSINS

D1. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie au mariage de la princesse Maria*, c.1760, plume et lavis à l'encre de chine, 336 x 438mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°36, Lisbonne.

D2. Église Nossa Senhora das Mercês, Lisbonne

D2. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la propagation de la Foi*, c.1775-1780, pinceau à l'encre bistre et lavis à l'encre de Chine, 482 x 304mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°29, Lisbonne.

D3 – D4. Cathédrale, Lisbonne

D3. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge*, c.1778, pinceau et encre de chine, 478 x 244mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°22, Lisbonne.

D4. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Sagesse*, plume et lavis à l'encre de chine, 292 x 204mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°40, Lisbonne.

D5. Basilique du Sagrado Coração de Jesus (Estrela)

D5. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration du Très Saint Cœur de Jésus par des anges*, c.1778-1779, pinceau et lavis à l'encre de chine, 371 x 261mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°25, Lisbonne.

D6. Pedro Alexandrino de Carvalho (attr.), *La Renommée*, pinceau et lavis à l'encre de chine, 210mm de diamètre, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°15, Lisbonne.

D7. Académie des Sciences (ancien couvent du Tiers Ordre de saint François), Lisbonne

D7. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Religion préside aux sciences et aux vertus*, c.1778-1782, pinceau à l'encre bistre et lavis à l'encre de chine, 468 x 246mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°24, Lisbonne.

D8. Palais Fronteira, Lisbonne

D8. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Phaéton foudroyé par Jupiter*, c.1780, charbon, pinceau à l'encre bistre et lavis à l'encre de chine, 392 x 285 mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°37, Lisbonne.

D9. Plafond, église Nossa Senhora do Loreto, Lisbonne

D9. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Notre Dame de Lorette couronnée par la Trinité*, 1780-1781, pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine, 600 x 370mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°31, Lisbonne.

D10. Plafond, église Nossa Senhora dos Mártires

D10. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Afonso Henriques offrant le temple des martyrs à la Vierge et à l'Enfant*, c.1782-1785, pinceau et lavis à l'encre bistre et à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°992, Lisbonne.

D11 – D13. Chapelle royale de la Bemposta, Lisbonne

D11. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, c.1793-1795, plume et pinceau à l'encre sépia et lavis à l'encre de chine, 448 x 274mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°19, Lisbonne.

D12. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Transfiguration*, c.1793-1795, plume, encre sépia et lavis à l'encre de chine, 326 x 102mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1, Lisbonne.

D13. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de la chapelle du Très Saint Sacrement de la chapelle royale de la Bemposta*, c.1793-1795, plume et pinceau, lavis à l'encre de chine, 703 x 405mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°19, Lisbonne.

D14. Palais Ferreira Pinto, Lisbonne

D14. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Junon demandant à Éole de lever les vents contre Énée*, c.1795, pinceau et lavis à l'encre de chine, 474 x 269mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°35, Lisbonne.

D15 – D18. Église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne

D15. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Mariage mystique de sainte Catherine*, c.1798-1800, plume et lavis à l'encre de chine, 268 x 140mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°17, Lisbonne.

D16. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Stigmatisation de saint François*, c.1798-1800, charbon sur papier avec préparation bleu gris, 492 x 243mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°10, Lisbonne.

D17. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cène*, c.1802, plume et lavis à l'encre de chine, 332 x 165mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°30, Lisbonne.

D18. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à l'Agneau mystique*, c.1804, pinceau à l'encre sépia et lavis à l'encre de chine, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°32, Lisbonne.

D19 – D20. Palais Abrantes, Lisbonne

D19. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Terre*, 1804-1805, plume et lavis à l'encre de chine, 202 x 300mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°3, Lisbonne.

D20. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie de la Terre ?*, plume, verso, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°41, Lisbonne.

D21 – D22. Crèche de José Joaquim de Castro

D21. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Crèche*, signé P.º Alexandrino, c.1805, crayon et encre de chine, 263 x 220mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°2710, Lisbonne.

D22. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Groupe champêtre*, c.1805, pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 204 x 205mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°39, Lisbonne.

D23. Couvent du Christ, Tomar

D23. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Couronnement de la Vierge*, plume et pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine, 450 x 232mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°12, Lisbonne.

D24. Plafond (détruit) de l'église São Domingos de Gusmão, São Domingos de Rana

D24. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Vierge et l'Enfant remettant le rosaire à saint Dominique*, pinceau et lavis à l'encre de chine, plume à l'encre sépia, 480 x 279mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°28, Lisbonne.

D25. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie aux Saints Cœurs de Jésus et de Marie*, pinceau à l'encre sépia et lavis à l'encre de chine, 453 x 246mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°26, Lisbonne.

D26. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Glorification de l'Eucharistie*, plume et pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 432 x 289mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°23, Lisbonne.

D27. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Couronnement de la Vierge*, lavis à l'encre de chine, 364 x 240mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°2, Lisbonne.

D28. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les Quatre Docteurs et les quatre Évangélistes*, pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine, 450 x 267mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°11, Lisbonne.

D29. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Concile des dieux*, plume à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 311 x 218mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°41, Lisbonne.

D30. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Jupiter, Junon et Mercure*, plume à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 319 x 217mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°38, Lisbonne.

D31. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie au duc de Lafões*, plume et pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine, 366mm de diamètre, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°34, Lisbonne.

D32. Museu São Roque, Lisbonne

D32. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Thérèse donnant la Règle*, pinceau et encre de chine, 388 x 267mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°20, Lisbonne.

D33. Église du Campo Grande, Lisbonne

D33. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Adoration des mages*, plume et pinceau, lavis à l'encre de chine, 441 x 248mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°27, Lisbonne.

D34. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, plume et pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine rehaussé de gouache blanche, 465 x 247mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°21, Lisbonne.

D35. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apôtre*, charbon rehaussé de craie blanche, 521 x 336mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°6, Lisbonne.

D36. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apôtre*, charbon rehaussé de craie blanche, 501 x 332mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°7, Lisbonne.

D37. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jacques le Mineur*, charbon rehaussé de craie blanche, 543 x 335mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°8, Lisbonne.

- D38.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apôtre*, charbon, 495 x 314mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°9, Lisbonne.
- D39.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Mathias*, plume à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 201 x 116mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1204, Lisbonne.
- D40.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Thomas*, plume et pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 200 x 112mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1205, Lisbonne.
- D41.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint André*, pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 215 x 126mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1206, Lisbonne.
- D42.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jacques*, plume à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 203 x 121mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1207, Lisbonne.
- D43.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Paul*, pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 201 x 120mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1215, Lisbonne.
- D44.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Bartholomé*, pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 199 x 130mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1217, Lisbonne.
- D45.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Pierre*, pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 206 x 113mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1224, Lisbonne.
- D46.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Thomas*, plume et lavis à l'encre sépia, 215 x 132mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1225, Lisbonne.
- D47.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Jacques Mineur*, plume à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 209 x 115mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1226, Lisbonne.
- D48.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Philippe*, plume à l'encre sépia, lavis à l'encre de chine, 218 x 103mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1227, Lisbonne.
- D49.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Étude de nus*, signé P. Alex., charbon rehaussé de craie blanche, 364 x 510mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1904, Lisbonne.
- D50.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apollon, Minerve et les Arts libéraux*, pinceau à l'encre bistre, plume et lavis à l'encre de chine, 275 x 353mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°33, Lisbonne.
- D51.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux angelots avec des attributs de la Passion*, plume et lavis à l'encre noire et sépia, 84 x 184mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°4, Lisbonne.
- D52.** Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux angelots avec des attributs de la Passion*, plume et lavis à l'encre noire et sépia, 84 x 184mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°5, Lisbonne.

D53. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux anges avec des attributs de la Passion*, pinceau et lavis à l'encre sépia et à l'encre de chine, 187 x 329mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°13, Lisbonne.

D54. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux anges avec des attributs de la Passion*, pinceau et lavis à l'encre sépia et à l'encre de chine, 198 x 286mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°14, Lisbonne.

D55. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cinq angelots avec le saint Suaire*, pinceau à l'encre sépia, lavis à l'encre sépia et à l'encre de chine, 123 x 290mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°16, Lisbonne.

D56. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vierge du Rosaire*, pinceau, plume et lavis à l'encre sépia, 186 x 224mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°1990, Lisbonne.

D57. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Six anges avec des attributs de la Passion*, pinceau à l'encre bistre, lavis à l'encre de chine, 323 x 340mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°18, Lisbonne.

D58. Bibliothèque Nationale du Portugal

D58. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Étude de nu*, inscription «Xb.^{ro} 89 2^a Pose Alex.^o» crayon rehaussé de blanc, lavis gris, 292 x 404mm, inv. n°D.36A, Biblioteca Nacional de Portugal, Lisbonne.

D59. Collection privée

D59. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Étude d'homme*, signé P. Alex., charbon rehaussé de craie blanche sur papier bleu, collection privée, Lisbonne.

III. ŒUVRES DÉTRUITES

OD1. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Quarante-cinq médaillons peints*, 1777, véranda d'acclamation de la reine Maria I^{ère}, Lisbonne.

OD2. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sacré Cœur de Jésus*, 1778, huile sur toile, oratoire de la reine Maria I^{ère}, palais royal d'Ajuda, Lisbonne.

OD3. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sacré Cœur de Marie*, 1778, huile sur toile, oratoire de la reine Maria I^{ère}, palais royal d'Ajuda, Lisbonne.

OD4. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pavillon pour le trône*, 1783, salle de bal, palais royal d'Ajuda, Lisbonne.

OD5. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Un tableau pour le plafond d'une nouvelle chambre*, 1784, palais royal d'Ajuda, Lisbonne.

OD6. Pedro Alexandrino de Carvalho, «*Grand tableau historié de plusieurs figures*» ainsi que huit petits panneaux, 1784, plafond, Real Forte da Estrela, Lisbonne.

OD7. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux tableaux*, 1784, plafond de la chapelle, Real Forte da Estrela, Lisbonne.

OD8. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Trois tableaux*, 1784, plafond des trois nouvelles Grandes salles, Real Quintinha, Lisbonne.

OD9. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Un grand tableau*, 1785, salle du Passage, Paço Real, Lisbonne.

OD10. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Un petit tableau*, 1785, salle du Dépôt Général, Paço Real, Lisbonne.

OD11. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Repeinture d'un grand tableau*, 1785, salle du Conseil du Trésor, Paço Real, Lisbonne.

OD12 – OD14. Église Sagrado Coração de Jesus, Lisbonne

OD12. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Les quatre Évangélistes*, c.1790, plafond de la chapelle majeure, église du Sagrado Coração de Jesus, Lisbonne.

OD13. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond*, sacristie, église du Sagrado Coração de Jesus, Lisbonne.

OD14. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Baptême du Christ*, c.1790, huile sur toile, baptistère, église du Sagrado Coração de Jesus, Lisbonne.

OD15. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de l'oratoire*, 1792, palais royal d'Ajuda, Lisbonne.

OD16. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Quatre tableaux de figures*, 1792, palais royal d'Ajuda, Lisbonne.

OD17. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vénus et Cupidon*, 1792-1793, plafond d'une nouvelle chambre, palais royal d'Ajuda, Lisbonne.

OD18. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Peintures figurative*, 1795, tribune de commémoration de la naissance du prince da Beira, Lisbonne.

OD19 – OD20. Église de São Julião, Lisbonne

OD19. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Neuf tableaux*, c.1800, huile sur toile, chapelles de la nef, église de São Julião, Lisbonne.

OD20. Pedro Alexandrino de Carvalho, 1800, plafond de la nef, église de São Julião, Lisbonne.

OD21 – OD26. Église de São Domingos, Lisbonne

OD21. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Vincent Ferrer*, huile sur toile, chapelle de Notre-Dame de Fátima, église de São Domingos, Lisbonne.

OD22. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Martyre d'un saint*, huile sur toile, chapelle de saint Antoine, église de São Domingos, Lisbonne.

OD23. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Martyre d'un saint*, huile sur toile, chapelle de sainte Rita, église de São Domingos, Lisbonne.

OD24. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Catherine*, huile sur toile, chapelle de Santa Terezinha, église de São Domingos, Lisbonne.

OD25. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sainte Marie-Madeleine aux pieds du Christ*, huile sur toile, chapelle de saint Joseph, église de São Domingos, Lisbonne.

OD26. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Thomas d'Aquin*, huile sur toile, chapelle de sainte Lucie, église de São Domingos, Lisbonne.

OD27. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Sainte Trinité*, plafond, église do Carmo, Lisbonne.

OD28. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à la Sainte Trinité*, plafond, église de la Santíssima Trindade e Redenção dos Captivos, Lisbonne.

OD29. Pedro Alexandrino de Carvalho, *La Vierge remettant le rosaire à saint Dominique*, plafond de la nef, église de São Domingos de Gusmão, São Domingos de Rana.

IV. ŒUVRES PERDUES

OP1. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Christophe*, c.1778?, huile sur toile, cathédrale de Lisbonne.

OP2. Pedro Alexandrino et Domingos da Rosa, *Peinture des vêtements pour sept portraits royaux*, 1778, huile sur toile, portrait royaux destinés à la cour de Madrid.

OP3 – OP4. Cathédrale Nossa Senhora da Graça, Belém, Brésil

OP3. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Notre Dame de Grâce*, c.1778-1780, huile sur toile, chapelle majeure, cathédrale Nossa Senhora da Graça, Belém (Pará), Brésil.

OP4. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dix tableaux*, c.1778-1780, huile sur toile, chapelles de la nef, cathédrale Nossa Senhora da Graça, Belém (Pará), Brésil.

OP5. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Saint Vincent sur le chemin de la prison*, c.1780, huile sur toile, 215 x 325cm, cathédrale de Lisbonne.

OP6. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, 1798, huile sur toile, Ministère du Revenu de la province d'Estremadura.

OP7. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie à saint Jean Népomucène*, plafond, église São João Nepomuceno e Santa Ana, Lisbonne.

OP8 – OP9. Église Nossa Senhora da Conceição, Lisbonne

OP8. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Cinq tableaux*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Conceição, Lisbonne.

OP9. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond de la nef*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Conceição, Lisbonne.

OP10. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge*, plafond de la sacristie, église São Cornélio, Lisbonne.

OP11. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Tableaux*, huile sur toile, église Santo Estêvão (Alfama), Lisbonne.

OP12. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Naissance de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, 378 x 187cm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°798, Lisbonne.

OP13. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Huit tableaux*, huile sur toile, église São Nicolau, Lisbonne.

OP14. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Sujet non identifié*, huile sur toile, chapelle, couvent de Almiara/monastère de Verride, Montemor-o-Velho.

OP15. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Panneaux peints*, huile sur bois (?), litière offerte au sultan du Maroc en 1810.

V. ŒUVRES NON VÉRIFIÉES

ONV1. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Plafond*, étage noble, palais do Calhariz (ducs de Palmela), Lisbonne.

ONV2. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Vierge de Nazareth*, huile sur toile (?), plafond de la nef, église Nossa Senhora da Nazaré, Lisbonne.

ONV3. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Tableaux*, église do Recolhimento, Lisbonne.

ONV4. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Cène*, huile sur toile, chapelle du Très Saint Sacrement, église Santa Cruz do Castelo, Lisbonne.

ONV5. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Tableaux des stalles du jubé*, c.1775-1780, huile sur toile, église Nossa Senhora das Mercês, Lisbonne.

ONV6. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Assunção, Cascais.

ONV7. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Médaille du plafond*, salle de bal, Domaine da Francelha de Cima, Azinhaga do Figo Maduro, Prior Velho (Concelho de Loures).

ONV8. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Neuf tableaux*, église de de Santo Eustáquio, (district de Santarém).

ONV9. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le Sauveur du Monde*, 1778, huile sur toile (en restauration), cathédrale (ancien séminaire patriarcal), Santarém.

ONV10. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Immaculée Conception*, huile sur toile, église principale, São Pedro de Rana.

ONV11. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Assomption de la Vierge*, plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora da Encarnação, paroisse da Encarnação, Mafra.

ONV12. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sujet non identifié*, huile sur toile, église principale, Grijó

ONV13. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Sainte Thérèse*, huile sur toile, chapelle majeure, église Santo André Apóstolo, paroisse de Fermentelos, Aveiro.

ONV14. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Tableaux*, huile sur toile, église Senhor da Pedra, Óbidos.

ONV15. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Allégorie*, huile sur toile, Casa das Gaeiras, paroisse de São Pedro de Óbidos, Leiria.

ONV16. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Pentecôte*, c.1740-1750, huile sur toile, chapelle majeure, église Espírito Santo, Leiria.

ONV17. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Immaculée Conception*, huile sur toile, chapelle du Tiers Ordre de la pénitence de saint François, couvent de saint François, paroisse Santo André, Estremoz.

ONV18. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Immaculée Conception*, huile sur toile, Casa do Cabido, Elvas.

ONV19. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Apparition de la Vierge du Carmel à Simon Stock*, huile sur toile, Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz.

ONV20. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, église principale, Mação.

ONV21. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, 200 x 119cm, inv. n°PINT.314, Museu Soares dos Reis, Porto.

ONV22. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, huile sur toile, église de Cedofeita, Porto.

ONV23. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Allégorie*, plume et encre de chine, 45,5 x 37,5cm, inv. n°869, Museu Municipal, Viana do Castelo.

ONV24. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Dernière Cène*, 1792, signé, huile sur toile, Museu Regional de Beja, Beja.

ONV25. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sujet non identifié*, chapelle da Conceição, Contieiras.

ONV26. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Tableaux*, chapelle majeure, église du couvent de Santa Clara-a-Nova, Coimbra.

ONV27. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Deux tableaux*, huile sur toile, palais ducal, Vila Viçosa.

ONV27 – ONV28. Couvent de Almiara/monastère de Verride, Montemor-o-Velho

ONV27. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Saint Augustin*, huile sur toile, chapelle, couvent de Almiara/monastère de Verride, Montemor-o-Velho.

ONV28. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Sainte Monique*, huile sur toile, chapelle, couvent de Almiara/monastère de Verride, Montemor-o-Velho.

ONV29. Pedro Alexandrino de Carvalho (attrib.), *Sujet non identifié*, huile sur toile, chapelle Nossa Senhora da Conceição, Domaine des Sentieiras (paroisse de São Vicente), Abrantes.

ONV30. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Sujet non identifié*, huile sur toile, Casa das Gaeiras, Gaeiras (District de Leiria).

ONV31. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Pentecôte*, huile sur toile, chapelle majeure, église São Pedro, île de São Miguel, Açores.

VI. ATTRIBUTIONS REFUSÉES

AR1. José Inácio de Sampaio, *Assomption de la Vierge*, signé Joze Ignasio de S. Paio, copiou 18..., c.1825, huile sur toile, chapelle majeure, cathédrale de Lisbonne.

AR2. Anonyme, *Annonciation*, plafond de la nef, église Nossa Senhora da Encarnação, Lisbonne.

AR3. Anonyme, *Couronnement de la Vierge*, huile sur stuc, plafond de la nef, église Nossa Senhora da Quietação/couvent des Flamengas, Lisbonne.

AR4 – AR11. Église Nossa Senhora da Penha da França, Lisbonne

AR4. Anonyme, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Penha da França, Lisbonne.

AR5. Anonyme, *Naissance de la Vierge*, huile sur toile, chapelle majeure, église Nossa Senhora da Penha da França, Lisbonne.

AR6. Anonyme, *Présentation de la Vierge au temple*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora da Penha da França, Lisbonne.

AR7. Anonyme, *Mariage de la Vierge*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora da Penha da França, Lisbonne.

AR8. Anonyme, *Annonciation*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora da Penha da França, Lisbonne.

AR9. Anonyme, *Visitation*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora da Penha da França, Lisbonne.

AR10. Anonyme, *Dormition de la Vierge*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora da Penha da França, Lisbonne.

AR11. Anonyme, *Immaculée Conception*, huile sur toile, nef, église Nossa Senhora da Penha da França, Lisbonne.

AR12. Autres, *Tableaux*, église Nossa Senhora da Conceição-Velha, Lisbonne.

AR13 – AR14. Église da Ameixoeira, Lisbonne

AR13. Anonyme, *Saint Christophe*, huile sur toile, chapelle majeure, église da Ameixoeira, Lisbonne.

AR14. Anonyme, *Sainte Barbara*, huile sur toile, chapelle majeure, église da Ameixoeira, Lisbonne.

AR15. Anonyme, *Assomption de la Vierge*, huile sur tuc, plafond de la chapelle majeure, église Nossa Senhora da Glória ao Cardal da Graça, Lisbonne.

AR16. Anonyme, *Adoration des Mages*, huile sur toile, église São Miguel (Alfama), Lisbonne.

AR17 – AR24. Carrosse de Maria Francisca Benedita, Museu dos Coches, Lisbonne

AR17. Anonyme, *Mercure et Pâris*, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, inv. n° V 0023, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR18. Anonyme, *Jason et la Toison d'Or*, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, inv. n° V 0023, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR19. Anonyme, *Déjanire enlevée par le centaure Nessus*, d'après Guido Reni, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, inv. n° V 0023, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR20. Anonyme, *Diane et Endymion*, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, inv. n° V 0023, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR21. Anonyme, *Pan et Syrinx*, d'après Nicolas Bertin, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, inv. n° V 0023, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR22. Anonyme, *Vénus et Adonis*, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, inv. n° V 0023, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR23. Anonyme, *Le Triomphe de Galathée*, d'après Antoine Coypel, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, inv. n° V-0023, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR24. Anonyme, *Jupiter offrant sa protection au Portugal (?)*, huile sur bois, carrosse de Maria Francisca Benedita, inv. n° V 0023, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR25 – AR29. Carrosse de Maria I^{ère}, Museu dos Coches, Lisbonne

AR25. Anonyme, *Allégorie de la Libéralité*, huile sur bois, carrosse de Maria I^{ère}, inv. n° V0039, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR26. Anonyme, *Apollon sur son char*, huile sur bois, carrosse de Maria I^{ère}, inv. n° V0039, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR27. Anonyme, *Mercuré et Argus*, huile sur bois, carrosse de Maria I^{ère}, inv. n° V0039, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR28. Anonyme, *Apollon et Midas*, huile sur bois, carrosse de Maria I^{ère}, inv. n° V0039, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR29. Anonyme, *Allégorie à la reine Maria I^{ère}*, huile sur bois, carrosse de Maria I^{ère}, inv. n° V0039, Museu dos Coches, Lisbonne.

AR30 – AR40. Palais Sandomil, Lisbonne

AR30. Anonyme, *Apollon et Daphné*, huile sur stuc, plafond du Petit Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR31. Anonyme, *Apollon et Cyparissos*, huile sur stuc, plafond du Petit Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR32. Anonyme, *Diane et Actéon*, huile sur stuc, plafond du Petit Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR33. Anonyme, *Le sacrifice d'Iphigénie*, huile sur stuc, plafond du Petit Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR34. Anonyme, *Allégorie*, huile sur stuc, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR35. Anonyme, *Persée armé par Minerve et Mercure*, d'après Bartolomeu Spranger, huile sur stuc, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR36. Anonyme, *Persée et Méduse décapitée*, huile sur stuc, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR37. Anonyme, *Saturne vaincu par Vénus, l'Amour et l'Espérance*, d'après Simon Vouet, huile sur stuc, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR38. Anonyme, *Vénus dans la forge de Vulcain*, huile sur stuc, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR39. Anonyme, *Le Jugement de Pâris*, huile sur stuc, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR40. Anonyme, *Pan et Syrinx*, d'après Michel Dorigny, huile sur stuc, plafond du Grand Salon, palais Sandomil, Lisbonne.

AR41 – AR42. Église São Nicolau, Lisbonne

AR41. Anonyme, *Cène*, d'après Pedro Alexandrino, huile sur toile, Église São Nicolau, Lisbonne.

AR42. António Manuel da Fonseca, *Scènes de la vie de saint Nicolas*, plafond de la nef, Église São Nicolau, Lisbonne.

AR43. Anonyme, *Baptême du Christ*, huile sur toile, Église du Santíssimo Sacramento, Lisbonne.

AR44 – AR50. Plafond de la Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne

AR44. Anonyme, *Phaéton foudroyé par Jupiter*, huile sur stuc, XIX^e siècle, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.

AR45. Anonyme, *La Sculpture*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.

AR46. Anonyme, *La Peinture*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.

AR47. Anonyme, *L'Astronomie*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.

AR48. Anonyme, *La Musique*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.

AR49. Anonyme, *La Poésie*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.

AR50. Anonyme, *La Composition musicale?*, huile sur stuc, XIX^e siècle?, Salle d'apparat, palais Fronteira, Lisbonne.

AR51. Anonyme, *Sujet religieux*, plume et lavis à l'encre sépia et à l'encre de chine, 355 x 243mm, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n°2051, Lisbonne.

AR52. Anonyme, *Le Temps*, huile sur toile, XIX^e siècle, Salle du Conseil, palais national de Queluz, Queluz.

AR53. Anonyme, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, chapelle majeure, église principale, Gavião.

AR54 – AR58. Musée Machado de Castro, Coimbra

AR54. André Gonçalves, *Apparition de la sainte Famille aux saints de différents Ordres*, huile sur toile, 193 x 122cm, Museu Machado de Castro, inv. n°P55/2541, Coimbra.

AR55. Anonyme, *Saint Teotónio*, huile sur toile, Museu Machado de Castro, inv. n°1838/P78, Coimbra.

AR56. Anonyme, *Saint Gelasius*, huile sur toile, 109 x 66,5cm, Museu Machado de Castro, inv. n°1941/P499, Coimbra.

AR57. Anonyme, *Saint Antoine*, huile sur toile, 110 x 67cm, Museu Machado de Castro, inv. n°1940/P79, Coimbra.

AR58. Anonyme, *Saint Augustin*, huile sur toile, 109 x 66,5cm, Museu Machado de Castro, inv. n°1939/P77, Coimbra.

AR59. André Gonçalves, *L'Annonciation*, huile sur toile, Museu de Aveiro, Aveiro.

AR60 – AR61. Église Senhor das Barrocas, Aveiro

AR60. André Gonçalves, *L'Annonciation*, huile sur toile, église Senhor das Barrocas, Aveiro.

AR61. André Gonçalves, *Nativité*, huile sur toile, église Senhor das Barrocas, Aveiro.

AR62 – AR63. Église Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães

AR62. Anonyme, *Saint Évêque*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães.

AR63. Anonyme, *Saint*, huile sur toile, église Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães.

VII. CAS PARTICULIERS

CP1. André Gonçalves, *Saint Pierre*, huile sur toile, restauré par Pedro Alexandrino, c.1790, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

CP2. André Gonçalves, *Saint Paul*, huile sur toile, restauré par Pedro Alexandrino, c.1790, église Nossa Senhora da Pena, Lisbonne.

pages comportant des illustrations (489-719) retirées

Fig.1. Pedro Alexandrino de Carvalho, *Le martyr de saint Sébastien*, signé P.A., huile sur toile, salle à manger du presbytère, basilique *da Estrela*, Lisbonne. Photo de l'auteur.

Fig.2. Berardo Pereira Pegado, *Le martyr de saint Sébastien*, huile sur toile, sacristie de l'église Santo Estêvão, Lisbonne. Photo de l'auteur.