

Um espelho *stumpwork* na coleção da Casa-Museu Medeiros e Almeida – análise descritiva e iconográfica

Maria de Lima Mayer

Casa-Museu da Fundação Medeiros e Almeida, Rua Rosa Araújo, 41, 1250-194 Lisboa, Portugal
maria.mayer@casa-museumedeirosealmeida.pt

Resumo

Este texto pretende analisar uma peça da coleção de têxteis do acervo da Casa-Museu Medeiros e Almeida. Trata-se de um espelho de parede de produção inglesa, com uma moldura de bordado, realizado no terceiro quartel do século XVII, cuja decoração inclui a representação do rei Carlos II de Inglaterra e da rainha Catarina de Bragança. A originalidade da peça está no tipo de trabalho de agulha, chamado *stumpwork*, que resulta da combinação de bordado direto com bordado aplicado sobre enchimento, criando um efeito de relevo. Produzido com uma grande variedade de pontos de agulha e materiais, o *stumpwork* produziu-se sensivelmente durante a centúria de seiscentos. De modo a compreender e contextualizar a obra, são analisadas vertentes como a época e as razões pelas quais surgiu este curioso trabalho de agulha, as técnicas, os materiais empregues, as temáticas abordadas e as respetivas fontes iconográficas.

Palavras-chave

Espelho
Bordado
Stumpwork
Século XVII
Carlos II
Catarina de Bragança

A *stumpwork* mirror in the collection of the Medeiros e Almeida House-Museum – descriptive and iconographical analyses

Abstract

The aim of this paper is to analyze a work of art belonging to the collection of textiles of the Medeiros e Almeida House-Museum collection. It is a wall mirror of English production, with an embroidery frame, made in the third quarter of the 17th century, whose decoration includes a depiction of King Charles II and Queen Catherine of Braganza. The originality of this piece consists in the type of needlework, called *stumpwork*, that it is the result of the combination of both direct and applied embroidery on pads, creating a relief effect. Produced with a wide variety of techniques and materials, the *stumpwork* was produced during the 17th century. In order to understand and contextualize the work of art, aspects such as the period and the reasons that gave birth to this curious kind of work, the techniques and materials used, the themes addressed and the respective iconographic sources were approached.

Keywords

Mirror
Embroidery
Stumpwork
17th Century
Charles II
Catherine of Braganza

ISSN 2182-9942



A Casa-Museu Medeiros e Almeida possui no seu acervo, integrado na coleção de têxteis, um espelho de parede, inglês, do século XVII, cuja moldura, de estrutura em tartaruga, é decorada com um tipo de bordado típico da época, conhecido como *stumpwork*, com a representação do casal real Carlos II e Catarina de Bragança em relevo; é exemplar único nas coleções públicas portuguesas (Figura 1).

De modo a podermos contextualizar a análise da obra, importa fazer uma breve introdução ao trabalho de *stumpwork*, uma produção que se limitou ao Reino Unido (dentro das suas especificidades) e a parte do século XVII, pelo que os exemplares existentes são testemunhos muito datados de uma produção exclusiva de um país e de uma época.



Figura 1. Espelho inglês, bordado em *stumpwork*, séc. XVII. Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

O *stumpwork*

Stumpwork é um tipo de bordado executado sobre suporte de cetim de seda ou linho cru que se caracteriza pela utilização de vários pontos de agulha, como o *petit point*, ponto de ouro, ponto lançado, ponto de cadeia, ponto a cheio, ponto Gobelins e ponto de Bolonha (bordado direto), combinados com aplicações de fios e lâminas de metal (que funcionam como se de outro tipo de fios se tratassem), assim como pela aplicação de têxteis como veludo, cetim, brocado, froco, renda, elementos de passamanaria como franjas e galões e ainda materiais como pérolas, coral, contas de vidro, lantejoulas, canutilhos, espelhos, micas, pedaços de minerais, penas, metal, etc., compondo os elementos decorativos [1].

Neste trabalho de agulha, para além de elementos em bordado tradicional feitos diretamente no suporte, criam-se elementos figurativos – personagens, arquiteturas, fauna e flora – com recurso a diferentes tipos de bordados aliados a outros materiais, que são aplicados sobre enchimento de arame, cartão, madeira, feltro ou algodão e posteriormente cosidos sobre o suporte, criando uma decoração em relevo. Em geral, o fundo das composições é preenchido com pequenos elementos decorativos – flores, frutos, animais, insetos – num quase *horror vacui*, que confere cor e animação, se bem que igualmente alguma ingenuidade compositiva às peças. A falta de perspectiva e de escala são igualmente características desta tipologia, na qual uma lagarta ou borboleta podem ter o tamanho de uma casa ou personagem.

A decoração deste tipo de trabalhos era desenhada pelas próprias bordadeiras – na produção de caráter mais doméstico – ou os tecidos de suporte eram adquiridos com os motivos previamente pintados, sendo que estes eram copiados ou inspirados em estampas coevas. Na maioria dos casos, há uma temática central e representações secundárias que não são necessariamente interrelacionadas. Estes eram, portanto, desenhos padronizados, sendo que a gramática decorativa se repetia com frequência, representando figuras alegóricas, personificações bíblicas e mitológicas ou, na falta de suporte iconográfico, simplesmente personagens.

Os elementos tridimensionais que emprestam grande originalidade a este tipo de composições deram origem ao nome do bordado, mencionado na bibliografia coeva como: *raised work*, *embossed work*, *padded work* ou ainda com o termo derivado do francês *brodees en relief*. A designação *stumpwork* foi somente atribuída pela historiografia vitoriana em meados ou finais do século XIX, não sendo clara, como referem alguns dicionários da especialidade, a sua origem: “*Stumpwork may relate to the foundation used, thus embroidering on the stump*” [2]. O termo poderá, portanto, aludir aos pedaços de madeira – cotos – utilizados na produção deste trabalho (*stumps*). A enciclopédia de técnicas de bordado Batsford (1984) é citada num texto que refere:

Stumpwork: [...] Favorite work in the 17th century when it was called: raised or embossed work, but later it became known as

embroidery on the stamp and later still (19th century) stump work, though why is unclear [3].

Outras fontes remetem para o pedaço de tronco que é deixado no solo, criando um relevo, quando se corta uma árvore – o toco –, que em inglês se traduz por *stump*, ou, ainda, para a corruptela do termo inglês *stamp*, aludindo aos carimbos utilizados na estampagem dos modelos comerciais.

A origem – contextualização histórica do bordado

Esta técnica teve origem nos têxteis eclesiásticos dos séculos XV e XVI, cujo trabalho de agulha envolvia grande diversidade de técnicas e de materiais. Porém, a partir da criação da Igreja de Inglaterra no 2.º quartel do século XVI pelo rei Henrique VIII, o interesse divergiu para os bordados profanos, tanto ao nível do vestuário como da decoração doméstica, devido ao desaparecimento do cerimonial religioso. É nos reinados seguintes, com o auge no de Isabel I (1558-1603), que o bordado civil se torna moda. Caracterizando-se pela enorme complexidade e riqueza, nesta época já demonstrava alguma tendência para o relevo tendo, ficando eternizados em diversos retratos reais os magníficos trajes da rainha, ricamente bordados.

Segundo os historiadores do bordado, o *stumpwork* é um herdeiro direto dos bordados da era elisabetiana. Teve origem na época Stuart, provavelmente durante o reinado de Carlos I (1600-1649) no final do primeiro quartel do século XVII, e esteve em voga até finais do século. A maioria dos exemplares existentes data, porém, dos reinados pós-restauração da monarquia em 1660, devido ao patrocínio das artes, em geral, que se verificou na corte de Carlos II (1660-1685), após os anos de austeridade do Protetorado de Oliver Cromwell (1653-1659) [4].

As técnicas e os materiais não eram novidade pois já eram, há muito, utilizados nos bordados ingleses. Porém, o *stumpwork* levou a criatividade e fantasia ao limite. Os trabalhos desta época destacam-se pela sua expressividade neles surgindo combinações sofisticadas de fios de seda com diferentes cores em combinações com fios (fios de feira, chamado neste âmbito filé) e lâminas de metal que criam efeitos e tonalidades que potenciam a leitura cromática e tátil das peças.

O Reino Unido tinha até então uma longa tradição no bordado, praticado tanto por mulheres como por homens, sendo que, em 1561, existia inclusivamente uma corporação de bordadores profissionais, a *Worshipful Company of Broderes*, na qual não podiam entrar mulheres. O *stumpwork*, enquanto passatempo, era, porém, realizado exclusivamente por mulheres que começavam desde meninas, já que os trabalhos de agulha faziam parte da sua educação. Dependendo do estatuto socioeconómico, as meninas das classes mais baixas encarregavam-se de trabalhos, como o seu próprio vestuário e outras necessidades para o lar, e as meninas

de classe média e nobres aprendiam mais pontos e faziam peças mais elaboradas como forma de preparação para o seu papel de futuras esposas e donas de casa, entre as quais, o *stumpwork*. Maioritariamente os trabalhos denunciam o estatuto socioeconómico da sua autora, tanto pelas tipologias dos objetos, como pela escolha das temáticas, por vezes, carregadas de mensagens sociais, religiosas e políticas, assim como pela utilização de materiais, de melhor ou pior qualidade e variedade. Alguns trabalhos eram assinados ou marcados com iniciais – existe um cofre assinado e datado de 1671 por Martha Edlin (1660-1725), uma menina com 11 anos, no Victoria & Albert Museum de Londres (n.º inv. T.432-1990) [5].

Os tecidos utilizados como suporte do bordado, provenientes da Índia ou China, eram adquiridos com os desenhos preparatórios previamente pintados ou carimbados, deixando pouca criatividade ao bordador – existem ainda exemplares com áreas por bordar, identificando-se facilmente o desenho original e o processo de produção. No espelho da Casa-Museu notam-se, no rosto das personagens, vestígios dos traços condutores do desenho. A criatividade dava-se ao nível da execução do bordado e no tipo de pontos, cores e materiais aplicados.

Tendo a Companhia das Índias Orientais sido fundada em 1601, a conjuntura económica foi propícia para este tipo de trabalho, pois a seda, o ouro e a prata, bem como outros produtos de luxo, chegavam em abundância a Inglaterra através das viagens marítimas, principalmente a partir da Restauração da monarquia, quando a situação política acalmou e o comércio destes produtos já se encontrava totalmente estabelecido.

Com o passar do século, de uma certa ingenuidade e simplicidade das formas e decoração, as composições tornaram-se mais elaboradas e complexas e no último quartel do século XVII chegaram a criar-se exemplares tão exagerados que incluíam elementos tridimensionais feitos à parte e colocados a acompanhar as peças. É famoso um cofre das coleções reais inglesas que tem no seu topo toda uma composição com árvores e, sob uma delas, a figura de uma pastora sentada com ovelhas, um cordeiro e um cão (datado de 1660-1690, Royal Collection Trust, n.º inv. RCIN 39240). Foi o final do século que viu chegar o declínio deste tipo de trabalho, o que é explicado pelo exagero que se atingiu e que conduziu a uma viragem de gosto, como é habitual, para a simplicidade. A chegada em massa a Inglaterra dos têxteis indianos e orientais, enquanto novidade, contribuiu igualmente para o declínio do gosto por este tipo de bordado [6].

Devido ao curto período em que foi feito, o trabalho de *stumpwork* nunca passou de amador sendo, por isso, referido como uma atividade *doméstica* de cariz *naif*.

Atualmente existem acervos de peças com bordado *stumpwork* na coleção real inglesa (Royal Collection Trust), no Victoria & Albert Museum e no British Museum, em Londres, no Ashmolean Museum, em Oxford, na Lady Lever Art Gallery, em Liverpool, no Holburne Museum, em Bath, e no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque.

As tipologias

Esta técnica decorativa foi aplicada a pequenas peças de mobiliário como molduras de espelhos, cofres, caixas e pequenos contadores (para guardar joias, cosméticos, aprestos de escrita, recordações e material de costura e bordado), bem como a peças de vestuário – luvas, cintos e bolsas – ou pequenos objetos do quotidiano como almofadas, capas de livro (nomeadamente sagrados), escovas, espelhos de mão, cestos e caixas de dimensão reduzida.

Outras tipologias curiosas são os *quadros* bordados que eram feitos para puro deleite visual – mais frequentes no início da produção, que se emolduravam e penduravam tal como se de uma pintura se tratasse – e os retratos miniatúra, correspondentes a cópias de originais em pintura que eram passados para bordado e usados em medalhão.

Em relação aos espelhos, conhecem-se diversas tipologias entre os de parede, os de mesa (com pé/cavalete), de viagem (com estojo), com portas e emoldurados, com ou sem caixa de vidro. Na maioria das molduras de espelhos conhecidas verifica-se que a temática segue o mesmo padrão decorativo com um casal, colocado lado a lado, sempre elegantemente vestidos, inseridos em fundos de arquitetura, fauna e flora e acompanhados de outros personagens, pensando-se que se trataria de uma peça ligada às celebrações matrimoniais.

As temáticas / As fontes

No que diz respeito à linguagem decorativa desta tipologia, dois géneros de desenhos predominam: os baseados na fauna e flora e os figurativos. Os primeiros evoluem de um cariz maioritariamente ingénuo para cópias fiéis de livros científicos de fauna e flora, segundo um interesse que despertou aliado às viagens marítimas que trouxeram a curiosidade pelo exótico, pelos novos mundos.

As figurações mais comuns são cenas bíblicas do Velho Testamento que, apesar dos constrangimentos do Protestantismo, eram aceites pelo seu carácter educativo; temáticas mitológicas e alegorias sempre com os seus simbolismos associados; e as populares representações de casais incluindo os reais, coevos do trabalho. Realizam-se ainda algumas cenas historiadas, baseadas em factos históricos, sendo que os fundos eram preenchidos com as já mencionadas arquiteturas, elementos vegetalistas e animais, pássaros e insetos.

Dois tipos de fontes de inspiração surgem associados a este género de trabalho: o imaginário popular dava origem à gramática decorativa das peças realizadas em ambiente doméstico, mais humilde e sem referências. A produção mais erudita ia buscar inspiração às fontes impressas que circulavam à época, produzindo um tipo de decoração com diferentes níveis de leitura, cujos referentes remetiam para a história, religião, heráldica, mitologia, alegorias, fauna e flora. Em relação a estas fontes impressas, os motivos eram copiados de três fontes principais: álbuns de estampas, álbuns de padrões (inicialmente vindos do continente europeu mas que no século XVII já se editavam

no Reino Unido) e publicações científicas. Entre as obras de produção inglesa, onde já constavam as novidades exóticas do mundo animal e da botânica contam-se: *The Herball or Generall Historie of plantes*, de John Gerard (1597), *Insectorum Theatrum*, de Thomas Moffet (1634), ou *The History of Four-Footed Beasts and Serpents*, de Edward Topsell (1658) [7].

Análise da peça – descrição formal e iconográfica

Trata-se de um espelho de *toilette*, retangular, de lados levemente biselados, integrado em caixa alta envidraçada,

de estrutura de madeira formando esquadria com oito painéis, ora quadrangulares, ora retangulares que enquadram o espelho ao centro. A esquadria é revestida a casca de tartaruga de perfil abaulado, aplicada sobre folha de ouro, o que acentua as tonalidades do manchado da tartaruga. Este revestimento apresenta algumas pequenas falhas e fraturas, não estruturais, consistentes com a utilização e idade da peça, considerando-se que a moldura seja coeva do trabalho de bordado. O fundo da moldura é revestido a cetim de seda marfim (geralmente este assenta, por sua vez, em tecido de algodão, embora tal facto não possa ser verificado na peça em análise), sendo trabalhado com bordado direto, com vários pontos



Figura 2. Carlos II (pormenor). Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.



Figura 3. Catarina de Bragança (pormenor). Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

e materiais, e bordado de aplicação, este assente sobre pequenas camadas de enchimento de algodão, lã, cartão ou arame, num trabalho conjunto que cria um efeito de tridimensionalidade.

Na decoração bordada da moldura destacam-se duas figuras de corpo inteiro inseridas nos compartimentos laterais (centrais) do espelho, sob baldaquinos: à esquerda, uma masculina e, à direita, uma feminina, representadas envergando trajes de aparato: ele de casaca, gola de renda, meias altas e sapato de tacão alto e ela de vestido comprido, todo lavrado com flores e capa. Ambas as figuras estão coroadas e seguram um cetro (o da figura

feminina caiu) sendo que a figura masculina ostenta, ainda, um globo na mão esquerda e traça capa de arminho com grande colar sobreposto.

O cuidado tratamento destas duas personagens permite a sua identificação iconográfica: trata-se de personagens reais, neste caso, das representações do rei Carlos II de Inglaterra e da sua mulher D. Catarina de Bragança. As insígnias reais como a coroa, a capa e o colar (podendo indicar a Ordem da Jarreteira) identificam o monarca, para além do vestuário típico do período da Restauração, das características físicas, como a farta cabeleira encaracolada e escura, o bigode e a mosca (esta não tão



Figura 4. Flor (pormenor). Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.



Figura 5. Flor (pormenor). Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa..



Figura 6. Flor (pormenor). Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.



Figura 7. Flor (pormenor). Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.



Figura 8. Reserva superior. figura masculina (pormenor). Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

frequente nas suas representações). A rainha reconhece-se pela coroa e cetro, pelas joias – na coroa, colar de pérolas e pregadeira – e principalmente pelo vestido com o cabeção e punhos de renda, pormenores imortalizados pelo retrato atribuído a Dirk Stoop, realizado em Lisboa em 1660-1661, por ocasião das negociações do casamento (*Catherine of Braganza*, atualmente exposto na National Portrait Gallery, de Londres, NPG 2563) (Figuras 2-3).

Os cantos da moldura dividem-se em quatro painéis quadrados apresentando um pé com diversas flores, entre as quais se destaca uma maior, e folhagem variada. Entre as diferentes espécies, identifica-se uma rosa, a flor real inglesa, mas é difícil apontar um cardo entre as outras representações (normalmente fáceis de identificar), se bem que seja comum este também figurar enquanto emblema da Casa Real inglesa (Figuras 4-7). Por entre cores ainda muito vivas, distinguem-se, claramente, os diversos tipos de pontos, dos mais simples aos mais complicados, com fios simples, duplos e enrolados em metal, tornando cada elemento único.

No topo da composição, ao centro, inserida em esquadria retangular, inscrita numa reserva oval definida por folho de renda aplicada, observa-se uma figura masculina de meio corpo representada em fundo com árvore e arquitetura palaciana (Figura 8). Embora tais arquiteturas surjam, por vezes, identificadas como sendo os castelos de Greenwich ou de Whitehall, neste caso pode tratar-se de uma vista do Palácio de Whitehall, em Londres, local onde os referidos monarcas habitaram, identificando-se uma porta, hoje inexistente, a King Street Gateway, que foi demolida em 1723 para alargar a passagem (identificável com algumas reservas, em estampas coevas, pelas cúpulas em semicírculo dos dois torreões, como em *King Street*

Gate Westminster / Vetusta Monumenta, de G., Vertue, 1725). O mais certo, porém, é tratar-se de uma qualquer arquitetura palaciana, sem qualquer tipo de identificação possível, para além da indicação de cariz socioeconómico.

A reserva está ladeada por dois pássaros de aparência exótica, pousados em ramos com folhagem diversa e por dois pequenos lagos com peixes, bordejados por rochedos.

No compartimento inferior da composição, ao centro, abre-se uma reserva oval delimitada por um folho de fino acordoado aplicado, onde se representa uma figura feminina a meio corpo em fundo de paisagem na qual surge igualmente uma arquitetura palaciana e uma árvore. A figura de meio corpo enverga ricos trajes bordados com capa, ao pescoço usa um colar de contas, segura uma lança com borla e usa um toucado com penas (Figura 9).

À semelhança da reserva superior, esta figura aparece com ligeiras variações noutros exemplares, sendo interpretada como uma dama de corte ou diversas personagens, conforme a iconografia associada – como é o caso de uma alegoria à Vitória (segurando uma palma), às quatro estações (com flores no cabelo e acompanhada de outras três figuras femininas), aos cinco sentidos (a comer ou a cheirar quando acompanhada de outras quatro) ou representando figuras bíblicas como Dalila, Judite, ou Jael, que, nestes casos, se apresentam sobre fundos com tendas. É o caso de um exemplar de que se guarda registo documental na Casa-Museu, no qual surgem sensivelmente as mesmas personagens, masculina e feminina, ambas interpretadas enquanto Dalila e Jael, personagens bíblicas femininas, uma delas com a tenda em fundo (Figura 10).

No caso deste espelho, a peça foi brevemente analisada, por foto, em 1992, por Wendy Hefford, conservadora de

V&A

30 July 1992

Mrs Robin Berkeley
28 Tite Street
LONDON
SW3 4JA

Dear Mrs Berkeley

Thank you for your letter of 19th July. Are there any other variations of design in the set of six tapestry chairs? for the covers belong to at least two sets, one including the Fable of the Stork and Fox (with both meals shown together), the other, presumably, Metamorphoses, with Europa and the Bull and possibly Acteon: the surrounds are completely different. 1730 is a possible date, though the designs of both sets could be earlier, the Fables probably c.1715-30, the Metamorphoses going back to the late 17th century. The Mortlake factory was officially closed in 1703; but individual weaving families survived there until the mid-18th century, and some may have produced small furnishings.

I would be very grateful if you could send me any details documenting these chairs or their covers: and I would love to keep the prints, if I may. Seat furnishings are even harder to study than tapestry hangings!

I was worried at first by some of the colours in the tapestry covers; but so far as I can see from the photos there has been a lot of reworking of the brown ground (which always wears badly) and in the central scenes, particularly on the chair seat with Europa which looks all too pale and sickly to be 17th or 18th century in colouring. The blue C-scrolls round the Fable also look like a modern blue - too grey - but that could be poor colour printing. You can probably detect reweaving by feeling the surface. New wool is fluffy, old worsted, harsh. New silk feels slimy rather than silky. 'Dead' areas in the sky are certainly rewoven, and faces have been 'restored'.

The embroidered mirror-frame looks typical of the third quarter of the 17th century. Similar pieces can be found in several good collections and appear in salerooms from time to time, but mostly faded, worn and lacking breakable details such as the mica in the windows of the buildings. At the bottom, the female warrior half-length with a spear may represent Minerva. The man above, in feathered hat, appears to be holding a tasselled 'houlette', which could indicate either a character from a pastoral, or Paris, or Apollo when disguised as a shepherd.

There are, however, at least two mirror frames with related figures (see xerox enclosed) that confuse rather than clarify these identifications. In both females-with-a-spear she appears in front of tents (1) or a tent with figures inside, possibly Jael and Sisera or Judith and Holofernes (2). In the case of (2), Judith is represented top left and Jael bottom right. So the central figure in

Figura 9. Carta da conservadora de têxteis do Museu V&A. Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

2.

front of a wall (who has a spear in (1) and what looks like a 'houlette' in (2)!) is more likely to represent Fortitude than Minerva. The male figure, also in front of a wall in (1), where he carries a rod or staff of office, carries in (2) a shepherd's crook (which seems to show that the strange object in your mirror-frame is a 'houlette') and also a globe or orb. He stands in front of buildings, as in your mirror, and must be the same character. Perhaps he is a Virtue too? or a rather strange version of the Good Shepherd? The two half-figures may be intended to personify the virtues of the king and queen in the sides of the frame.

I hope this is some help.

Yours sincerely

Wendy Hefford

Miss Wendy Hefford
Deputy Curator
Textiles and Dress

Enc

Figura 9 (continuação).



Figura 10. Reserva inferior. figura feminina (pormenor). Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

têxteis do Victoria & Albert Museum (V&A), de Londres, que escreveu à Casa-Museu sugerindo a identificação da personagem masculina em medalhão como “a character from a pastoral, or Paris, or Apollo when disguised as a sheperd”. Esta sugestão é suportada pela lança que a personagem sustenta na mão, que a conservadora interpreta enquanto um *cajado (houlette)* (Figura 11).

Num exercício livre de interpretação, permitimo-nos avançar outra hipótese: a figura ostenta o mesmo bigode, mosca e longos cabelos que as representações típicas coevas do monarca, traça uma capa segura por um laço e joia com mineral falso ladeado por quatro aljôfares e ostenta uma lança com borla na ponta (que pode ser entendida enquanto regalia real), não se assemelhando à figuração tradicional de um pastor (talvez um deus transformado em pastor). Na cabeça usa uma estranha coroa de plumagem colorida, ornada na base por cuidada

fiada de aljôfares e pedraria falsa que poderá simbolizar o continente americano. Assim sendo, uma das conclusões possíveis seria que se trata de uma representação de Carlos II, talvez mais jovem, numa alusão ao seu papel na América do Norte, já que aí fundou, em 1663, as colónias da Pensilvânia, Nova Jérсия e da Carolina (esta última foi assim batizada em honra de seu pai Carlos I).

Em relação à figura feminina em medalhão, a conservadora do V&A sugere a representação de Minerva devido à lança que ostenta: “the female warrior with a spear may represent Minerva” ou ainda, como em casos semelhantes, simplesmente a personificação das virtudes da rainha (Figura 11).

A reserva está ladeada, à esquerda, por um leão deitado, frente a uma curiosa planta com flores diferentes em cada ramo, que poderão até demonstrar algum rigor científico mas que aqui se encontram com sentido puramente decorativo, e por um leopardo, à direita, sentado frente a uma planta semelhante. Estes animais, apesar de poderem ser considerados simplesmente como animais exóticos podem, neste contexto, ser entendidos enquanto símbolos da monarquia inglesa. Verifica-se neste facto uma confusão gerada na Idade Média quando, erroneamente, se identificaram leopardos nas armas inglesas, em vez de leões, aos quais, em termos heráldicos se chamam *leopardos*, quando em posição de movimento, com a cabeça virada para o espetador (*lion passant guardant*). O leão que figura nas armas da coroa inglesa está de pé, com as patas apoiadas no escudo e chama-se *lion rampant*. O erro persistiu, porém, no imaginário e no bestiário, sendo os dois animais considerados *bestas reais*.

Entre os materiais deste exemplar, e apesar da impossibilidade de manusear o objeto diretamente (e do desconhecimento técnico da autora sobre têxteis), identificam-se tecidos vários, em seda (usados no suporte e nas vestes dos monarcas) e algodão (vestes dos monarcas, cortinas), assim como diferentes tipos de fios para bordar: de lã (cabelos), algodão (flores), seda (flores) e laminado com lâmina dourada (os cetros estão envoltos em lâmina dourada que oxidou pelo que se encontram escurecidos) e prateada (passamanaria da casaca do rei – também escurecida –, franjas do vestido da rainha, simulação de água nos lagos das reservas superiores), além de outros materiais têxteis aplicados como renda (golas e mangas dos monarcas, vestido da rainha, *embrasses* das cortinas, pétalas de flores, folho da reserva superior), cordão (punhos da rainha), galão (baldaquinos) e franja (vestido da rainha, baldaquinos e cortinas), que ajudam a formar os diversos tipos de figuras e decorações.

Quanto a outro tipo de materiais empregues, distinguem-se aljôfares nas coroas, joias, punho do cetro e fivelas dos sapatos, pequenas lâminas de mica incolor a simular as janelas das arquiteturas, pedras falsas incolores e facetadas (o único elemento com sinais de decomposição ativa) a simular diamantes nas joias dos reis (coroa, cetro e pendente do monarca e na coroa e pregadeira da rainha) e metal que se encontra no globo, nas fivelas dos sapatos,



Figura 11. Espelho anunciado na leiloeira Sotheby’s, 24 de abril de 1959, Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

na corrente e pendente do colar (algum deste material poderá ser prata escurecida).

A peça é de dimensões consideráveis, medindo a moldura 58,4 cm de altura por 45,7 cm de largura e o espelho 48,5 cm de altura por 35 cm de largura. O espelho, no qual se verificam zonas de escurecimento devido a faltas do prateado original (aplicado na parte de trás) provocadas pelo tempo, será provavelmente produção da fábrica inglesa Vauxhall Glassworks. Trata-se de uma manufatura reabilitada por Georges Villiers, 2.º duque de Buckingham (1628-1687), logo após a restauração da monarquia, que laborou praticamente em monopólio entre 1663 e 1780 e produziu placas de vidro soprado para janelas (utilizadas em casas e carruagens) e espelhos [8].

A peça não se encontra assinada nem datada.

O estado de conservação é bom, com ressalva dos aspetos já identificados; o trabalho de bordado está praticamente sem falhas e as cores mantêm-se vivas. Uma avaliação técnica, com recurso a um saber científico seria absolutamente necessária para avaliar o verdadeiro estado de conservação, identificar técnicas e estabelecer a identificação e proveniência de todos os materiais envolvidos nesta obra.

Da proveniência do espelho

Na parte posterior do espelho encontra-se colada uma etiqueta com a seguinte anotação (Figura 12):

This beautiful piece of needlework representing
King William and Queen Mary
was done by Mrs. Batson wife of the Reverend Edmund Batson
minister of Pauls Meeting Taunton
She had been one of the flag maids to the Duke of Monmouth
her maiden name as Talbot
it was probably worked about the year 1690
Mrs Batson was (I believe)
aunt of my grandmother Brown
S. Brown
The lower figure is supposed to represent Mrs. Batson.

A nota contém vários erros ou imprecisões que interessam salientar: a autora começa por afirmar que o casal real são os reis Guilherme e Maria. Porém, durante o seu reinado (1689-1702), este tipo de trabalho já se encontrava em declínio, sendo os casais reais mais representados Carlos I e Henriqueta Maria [4, p.282] e Carlos II e Catarina de Bragança. Afirma de seguida que uma tal de Mrs. Batson é a autora do trabalho, que era criada do 1.º duque de Monmouth (filho ilegítimo do rei Carlos II, Jaime Scott, 1649-1685) e que essa senhora era tia da sua avó, S. Brown, terminando por afirmar que a figura representada na reserva do espelho é a suposta Mrs. Batson (à laia de retrato). Devido às razões anteriormente apresentadas, esta possibilidade é altamente improvável, permanecendo a autoria do espelho como desconhecida.

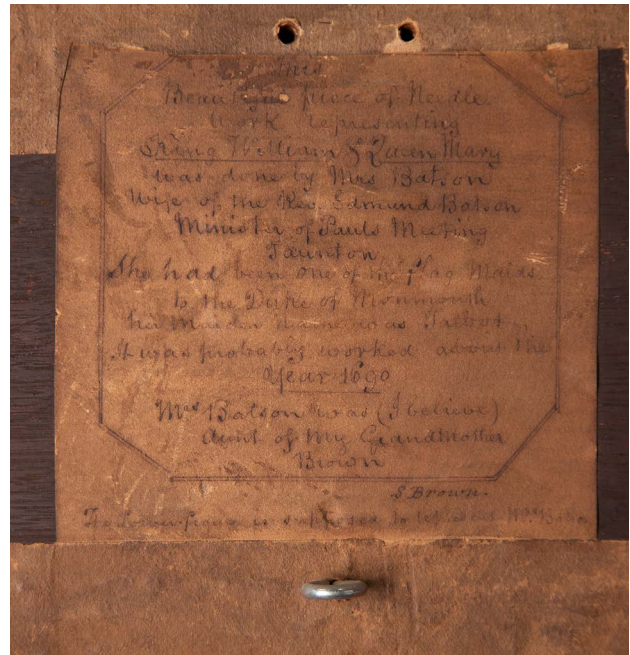


Figura 12. Etiqueta no verso do espelho, escrita por S. Brown, Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

Mrs. Batson é mencionada no texto como tendo sido *one of the flag maids* do duque. Apesar de vários esforços junto de colegas ingleses, este termo ainda não foi devidamente identificado. Sendo Monmouth um militar, atendendo ao termo *flag* que se traduz por bandeira ou estandarte, e estando-lhe atribuído este trabalho de agulha, admite-se que ela pudesse ser uma empregada encarregue das suas fardas, estandartes e demais parafernália têxtil militar.

O Reverendo Edmund Batson (c. 1675-1735) e mulher eram naturais da (hoje) cidade de Taunton, no condado de Somerset, no sul de Inglaterra. Foi nesta localidade que o Reverendo exerceu funções na Igreja Congregacional Paul's Meeting, referida no texto, desde 1706 até à sua morte [9]. O local de produção da peça será certamente Inglaterra mas poderá ter sido feita tanto em Londres como numa outra cidade ou casa de campo da província.

De acordo com a etiqueta nas costas do espelho, o bordado terá alegadamente sido realizado por Mrs. Talbot Batson, após o que terá passado para a posse de S(?) Brown, sobrinho(a) neto(a) da referida senhora (meados do século XVIII). Existe de seguida um período largo em que o paradeiro da peça é desconhecido.

Posteriormente, ainda em data desconhecida, segundo indicações de outras duas etiquetas coladas no tardo do espelho (estas etiquetas eram colocadas pelos antiquários durante o processo de transporte ou devido a um processo de cedência da peça para alguma exposição), pertenceu à coleção do Capitão J. H. Reynolds, membro dos Grenadier Guards, morador em 145, Victoria Street, Londres (Figura 13).

Documentalmente, o que é certo é que em março de 1962 o espelho se encontrava na posse do antiquário Delomosne & Son Ltd., agente londrino, com o qual

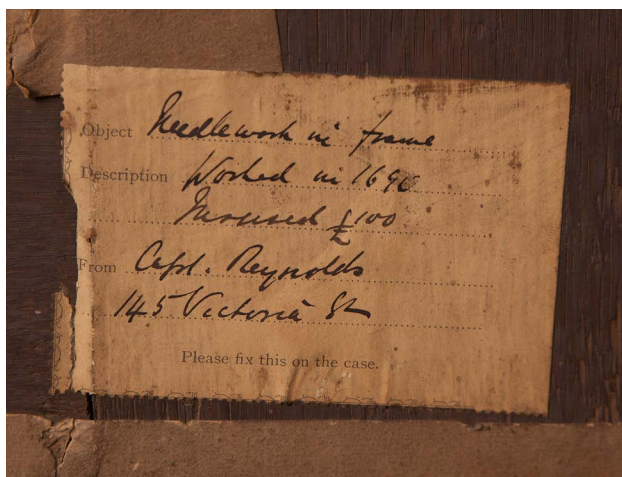


Figura 13. Etiqueta no verso do espelho com dados do Capitão J. H. Reynolds. Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

o colecionador Medeiros e Almeida realizou diversas transações, estando porém emprestado para uma exposição temporária no Victoria & Albert Museum, de Londres (*Exposição de Tesouros Artísticos Internacionais*, que decorreu entre 2 de março e 29 de abril desse ano).

Medeiros e Almeida teve conhecimento da peça através de um anúncio na revista *Country Life* de 1 de março de 1962 (uma entre as muitas publicações que assinava, nomeadamente revistas de arte, através das

quais tomava conhecimento de obras de arte que estavam no mercado), onde surgia, acompanhada de fotografia a preto e branco, descrita como (Figura 14):

A Stuart period mirror with stumpwork surround of superb quality depicting the figures of Charles II and Queen Catherine: original tortoiseshell frame and mirror plate - On loan to the Exhibition from Messrs. Delomosne & Son Ltd. 4, Campden Hill Road Kensington High Street, London, W. 8.

Ainda de acordo com outra etiqueta, a referida exposição foi realizada com o patrocínio da Confederação de Associações de Revendedores de Arte e Antiguidades (C.I.N.O.A.) (Figura 15).

O espelho foi adquirido por Medeiros e Almeida na casa Delomosne & Son Ltd., em Londres, a 6 de abril de 1962, pela quantia de 900 libras estrelinas. De início o antiquário pediu £1.050 e o colecionador, como era seu hábito, conseguiu que o preço baixasse 150 libras, acabando por pagar £900 (Figura 16).

Considerações finais

A qualidade do bordado das personagens principais, onde se situa a grande parte de trabalho em *stumpwork* deste espelho, confere a esta peça um lugar entre os exemplares que podem ser categorizados como *eruditos*.

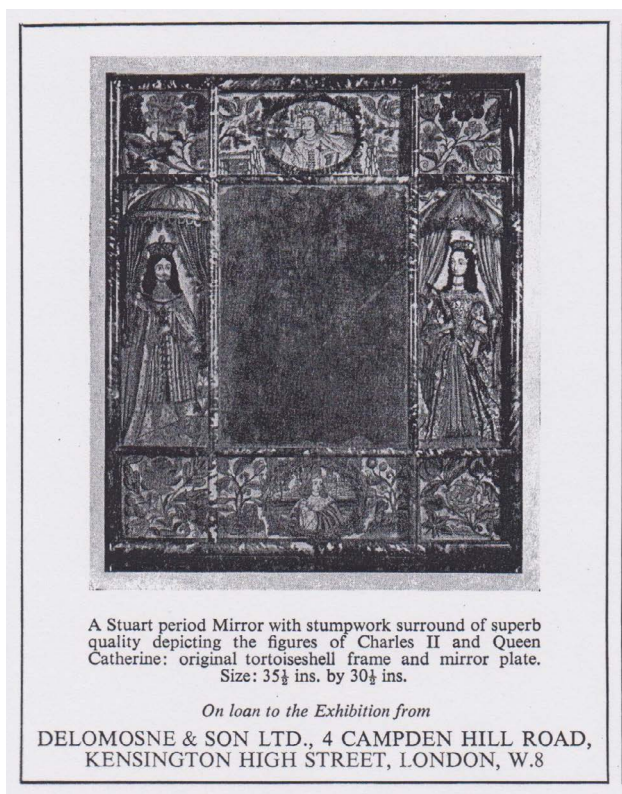


Figura 14. Anúncio do espelho na revista *Country Life*, 1962, Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.



Figura 15. Etiqueta da exposição CINOA. Fotografia: Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

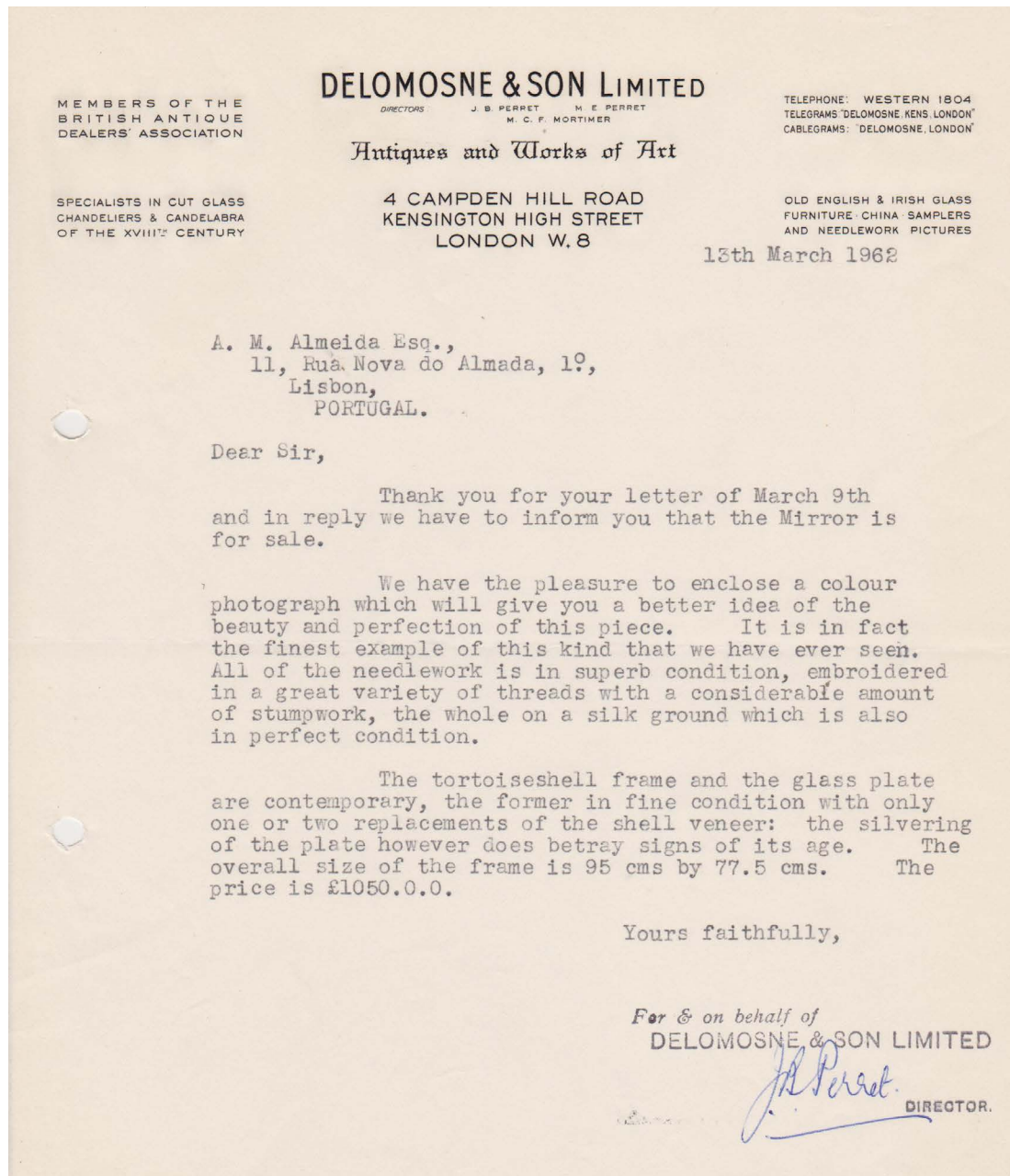


Figura 16. Documentação processo de compra com Delosmone & Son Ltd., Arquivo da Casa-Museu Medeiros e Almeida, Lisboa.

A peça terá sido realizada por mão adulta, provavelmente nobre, o que é revelado pela variedade e complexidade das técnicas e pontos utilizados, não se enquadrando no tipo de produção que começava por ser feito em mais tenra idade, que se associa a pequenos objetos utilitários e a uma criação mais fantasiosa, perceptível tanto na execução mais deficiente, como na escolha das temáticas, geralmente de âmbito mais ingénuo.

Sendo um exemplar com características eruditas não é, porém, dos mais ricos a nível têxtil, no que respeita à variedade de materiais utilizados, apresentando pouca quantidade de fio de prata e de ouro, de contas e de canutilhos. Pelo contrário, a moldura exhibe quantidade

apreciável de tartaruga e correspondente folha de ouro que enobrecer a peça.

Atendendo à tipologia de espelho de parede (no início da produção prevaleciam os espelhos de mesa, logo de menor porte), à iconografia real e à qualidade da composição – bem estruturada a sugerir um suporte inspirado em estampa (originalmente havia muito desenho livre e como tal, desorganizado, sendo após a Restauração que se *profissionaliza* a produção deste tipo de bordado) –, sugere-se uma execução que aponta para a segunda metade do século, concretamente para finais do reinado de Carlos II. Assim, a datação indicada pela inscrição no verso da peça, 1690 parece-nos um pouco tardia para este trabalho que, por comparação com

exemplares datados, pertencentes a acervos de museus, leiloeiras e outros registados em publicações, poderá ser atribuído a finais do terceiro quartel do século XVII, cerca de 1660-1675.

Esta opinião é corroborada pela já referida Wendy Hefford que afirma: “the embroidered mirror-frame looks typical of the third quarter of the 17th century” [6, p. 283; 10, p. 195; 11, p. 358].

O espelho pertencente ao acervo da Casa-Museu Medeiros e Almeida foi, pois, criado num âmbito socioeconómico elevado, seja pela qualidade do trabalho como dos materiais empregues, bem como pela temática abordada e sua harmoniosa composição, podendo ser considerado um objeto de luxo.

Referências

- 1 Peranteau, A.; Carlson, J.; Mass, J., ‘The technical analysis of two pieces of 17th century English embroidery’, in *Scientific Analysis of Ancient and Historic Textiles: Informing Preservation, Display and Interpretation*, eds. P. Wyeth & R. C. Janaway, Archetype Publications, London (2005) 24-30.
- 2 Leslie, C. A., *Needlework through History. Handicrafts through World History – An Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport, Connecticut (2007) 210-212.
- 3 Lewandowski, D. E., ‘Raised work – stump work. A confusion of terms’ (2002), in *The Art of Embroidery Heritage Shoppe*, <http://www.joshuatree-national-park.com/heritageshoppecom/heritage/essays/raisedwork.html> (acesso em 2018-11-20).
- 4 Remington, P., *English Domestic Needlework of the XVI, XVII and XVIII Centuries*, The Metropolitan Museum of Art, New York (1945).
- 5 Ashton, L., ‘Martha Edlin: a Stuart embroideress’, *The Connoisseur* **323** (1928) 215-223.
- 6 Kendrick, A. F., ‘Embroideries in the collection of Sir Frederick Richmond, Bart’, *The Connoisseur* **95** (1935) 282-288, 317-321.
- 7 Watt, M., ‘English embroidery of the Late Tudor and Stuart Eras’ (2010) in *Heilbrunn Timeline of Art History*, The Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/toah/hd/broi/hd_broi.htm (acesso em 2018-6-8).
- 8 Stanley, M., ‘Vauxhall Glassworks’, in *Vauxhall, the Oval and Kennington*, <https://www.vauxhallandkennington.org.uk/glassworks.shtml> (acesso em 2018-6-10).
- 9 Toulmin, J., *The History of Taunton, in the County of Somerset*, London (1822).
- 10 Symonds, R.W., ‘Carved and gilt Carolean looking-glasses’, *The Antique Collector* **19**(6) (1948) 193-198.
- 11 Macquoid, P.; Edwards, R., *The Dictionary of English Furniture, from the Middle Ages to the Late Georgian Period*, vol. 2, Offices of Country Life, London & Charles Scribner’s Sons, New York (1924).

Recebido: 2018-6-21

Revisto: 2018-11-26

Aceite: 2018-12-14

Online: 2019-3-6



Licenciado sob uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.
Para ver uma cópia desta licença, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.pt>