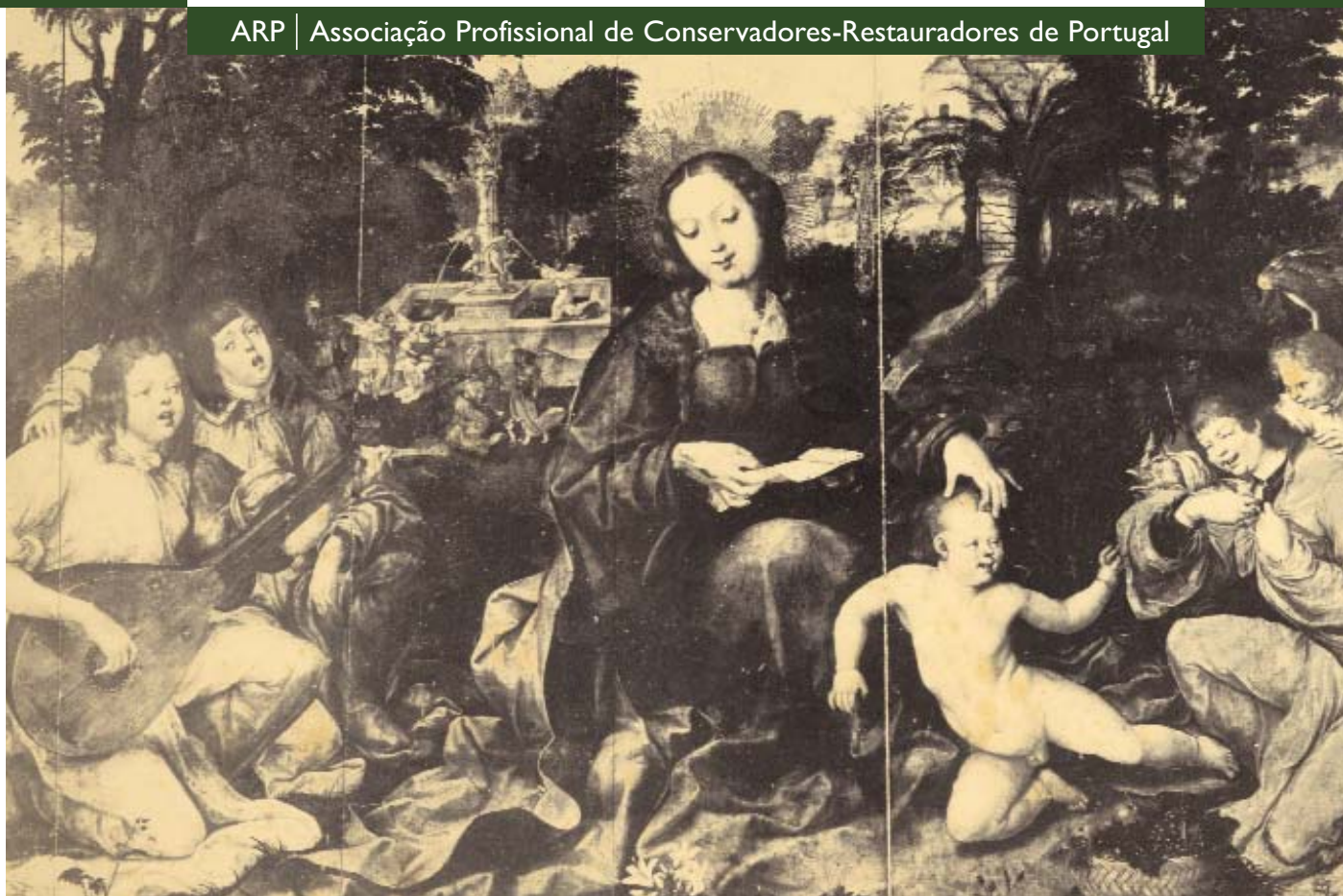


Semestral | 8€

Número 5 | Novembro | 2007

| Conservar Património |

ARP | Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal



Ficha Técnica

Edição, propriedade e redacção
Associação Profissional de Conservadores-
-Restauradores de Portugal (ARP)
Praça das Amoreiras, nº8, R/C, 1250-020 Lisboa

<http://www.arp.org.pt/revistaconservarpatrimonio/>
mail@arp.org.pt

Periodicidade
Semestral

Contribuinte
503 602 981

Registo do Instituto da Comunicação Social
124638

Depósito Legal
219614/04

ISSN
1646-043X

Director
António João Cruz

Sub-Directora
Francisca Figueira

Marketing e Circulação
Rita Horta e Costa
Maria João Revez

Design Gráfico
Maria da Graça Campelo

Impressão
Mirandela Artes Gráficas, S.A.
Rua Rodrigues Faria, nº103, 1300-501 Lisboa

Tiragem
1000 exemplares

Preço geral: **8 €**
Preço para instituições: **40 €**
Preço para sócios da ARP: **5 €**

As opiniões manifestadas na revista são da exclusiva
responsabilidade dos seus autores e não traduzem necessaria-
mente a opinião da ARP ou da Comissão Editorial.

Contactos para o envio de colaborações
António João Cruz
ajcruz@ipt.pt

Francisca Figueira
Instituto dos Museus e da Conservação
Rua das Janelas Verdes, 37
1249-018 Lisboa

Apoio

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

Índice

3
Apresentação

5
Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio:
Nota introdutória à edição de um relatório de um
restaurador de pintura do início do século XX
José Alberto Seabra Carvalho

9
Elementos para um relatório acerca do tratamento da
pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no
período da execução desses trabalhos
Luciano Freire

53
Em busca da imagem original:
Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de
pintura em Portugal cerca de 1900
António João Cruz

85
Normas de Colaboração e Instruções para os Autores

A revista está indexada em

>AATA - Art and Archaeology Technical Abstracts, Getty Conservation Institute

>Chemical Abstracts, American Chemical Society

>BCIN - The Bibliographic Database of the Conservation Information Network

Apresentação

O presente número da revista *Conservar Património* é excepcional a vários títulos.

Em primeiro lugar, porque mais visível, não obedece ao formato de revista científica que foi adoptado na ocasião do seu lançamento, isto é, não é constituído por um conjunto de artigos espontaneamente submetidos para publicação pelos seus autores, dando conta de investigações recentes, sujeitos a avaliação por pares. Este número, que se pode considerar temático, foi organizado em torno de um relatório escrito há mais de 70 anos que se publica na íntegra, inclusivamente com a ortografia e os erros ortográficos de então, sem qualquer avaliação acerca da correcção do seu conteúdo. Sucede que o relatório em causa, intitulado “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos”, da autoria de Luciano Freire, não obstante o título, é um texto de natureza memorialística, logo apresentando uma visão marcadamente pessoal e parcial, e é publicado como documento histórico. Portanto, tem que ser apreciado segundo outros critérios.

Em segundo lugar, este número é excepcional devido à importância desse relatório para a conservação e res-

tauro em Portugal. Como é referido nos outros textos que integram este volume, muitas das mais importantes pinturas que se encontram em museus portugueses passaram pelo atelier de restauro, e pelas mãos, de Luciano Freire. De acordo com o que era comum na época, ou seja, nas primeiras décadas do século XX, não são conhecidos relatórios técnicos que documentem essas intervenções, pelo que as informações registadas nessas memórias, ainda que breves e não sistemáticas, são indispensáveis para a compreensão daquilo que são hoje tais obras. Não é de estranhar, por isso, que tal documento seja frequentemente mencionado a propósito da história material das pinturas expostas em museus portugueses. Além disso, o texto de Luciano Freire, sendo um retrato detalhado da actividade de um restaurador de pinturas cerca de 1900, é um interessante documento para a história da conservação e restauro.

Finalmente, este número da revista é excepcional pela colaboração que envolveu. Antes de mais, a colaboração, ainda que informal, entre a ARP e o Museu Nacional de Arte Antiga, onde se encontra o documento agora publicado. Da parte do museu cumpre referir a empenhada e incondicional colaboração de José Alberto Seabra

Carvalho, sem a qual não existiria esta edição do relatório de Luciano Freire. Por outro lado, este número envolveu a colaboração de diversas pessoas numa mesma tarefa: a conversão de um documento de arquivo relativamente extenso num ficheiro digital de processador de texto. Embora possa não parecer, este procedimento, que se inspirou nalguns programas de digitalização de textos actualmente em curso, facilitou muito a preparação deste número da revista. Ainda que a publicação da revista só seja possível devido à colaboração de vários sócios da ARP, que desde o primeiro número se têm responsabilizado por algumas tarefas que nem sempre ficam registadas na ficha técnica, a situação referida foi muito diferente.

O relatório de Luciano Freire é, portanto, a peça central deste número da revista *Conservar Património*. Desde o primeiro momento pareceu evidente que a simples publicação desse documento não era suficiente para o tornar significativamente mais acessível, já que nem sempre é evidente quais são as obras mencionadas. Por isso, o relatório é acompanhado de um extenso conjunto de notas que, ainda que minimalistas, identificam as pinturas e por um conjunto de índices. Pareceu igualmente interessante enquadrar o documento publicado, o que, de diferentes formas e a respeito de diferentes aspectos, é feito em dois textos.

Poderá dizer-se que havia outros locais ou outras formas de publicação mais adequadas a um documento com as características do relatório de Luciano Freire. É certo que sim! Mas é igualmente certo que ao fim de várias décadas, exceptuando os extractos que entretanto foram divulgados, o documento continuava ainda a ser de difícil acesso.

No próximo número a revista voltará ao seu formato habitual, ainda que a partir de agora fique expressamente manifestado o interesse na publicação de outros documentos inéditos com interesse para a história da conservação e restauro.

Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX

The works of Luciano Freire by himself:

*Introductory note to the edition of a report by a paintings
restorer from the beginning of the 20th century*

José Alberto Seabra Carvalho

Museu Nacional de Arte Antiga, Rua das Janelas Verdes, 1249-017 Lisboa, Portugal

Resumo

É editado um documento mal conhecido mas fundamental para a história do restauro em Portugal: o relatório que Luciano Freire elaborou acerca das intervenções de conservação e restauro que efectuou entre 1911 e 1933. Esse trabalho envolveu um total de mais de três centenas de pinturas, de produção portuguesa ou estrangeira, na sua maioria pertencentes à colecção do Museu Nacional de Arte Antiga e cronologicamente situadas entre os séculos XV e XIX. O texto de Luciano Freire proporciona informações valiosas no domínio da história material das obras a que se refere, constituindo uma peça central para o conhecimento das concepções e processos de restauro de pintura antiga nos inícios do século passado.

Palavras-chave

Restauro; Conservação; Pintura; Repinte; Retoque; Portugal.

Abstract

A not well known but fundamental text for the historical study of restoration in Portugal is published here for the first time: a report written by Luciano Freire about the restorations carried out by him between 1911 and 1933. This work concerned over three hundred paintings of Portuguese and foreign origin, dated from 15th to 19th centuries and belonging mostly to the Museu Nacional de Arte Antiga. Luciano Freire's report gives valuable information about the material history of the paintings treated by him and contributes for a better insight into the conception and procedure methodologies that were carried out during the restoration of old master paintings in the early 20th century.

Keywords

Restoration; Conservation; Painting; Overpainting; Inpainting; Portugal.



Fig. 1 José de Figueiredo e Luciano Freire no atelier do edifício da Academia de Belas Artes de Lisboa.

Uma curiosa fotografia (Fig. 1), tirada cerca de 1920 no atelier de Luciano Freire às Belas Artes de Lisboa, presta-se à evocação da unidade de acção (hoje dir-se-ia “espírito de equipa”) e também das idiossincrasias individuais (de “carácter”) de dois grandes protagonistas da história de arte, do restauro e dos museus no início do século passado. Nesta imagem, o espaço do atelier é amplo mas eles estão juntos, a proximidade supondo o hábito de uma convivência, que a pose algo descontraída acentua, e ambas as figuras inscrevem-se bem no ambiente que as envolve; este é um lugar da Pintura e ambos parecem apropriá-lo como seu. A proximidade não ilude, contudo, a reserva de uma subtil diferenciação e distanciamento, reflectida na atitude contrastante de cada um deles. José de Figueiredo coloca-se ao centro e olha directamente a objectiva, a sua pose é “activa”, atenta à instantaneidade da ocasião e habituada ao retrato académico e mundano. Freire, pelo contrário, alheia-se desse foco interpelante, parece olhar apenas, com algu-

ma melancolia, a luz do pátio exterior e o “tempo” da sua pose é bem mais longo e natural. Assume-se como uma figura da composição, inscrita na linha diagonal que vem do cavalete e é quase simétrica com a da parte superior de uma *Adoração dos Magos* da Madre de Deus, pintura disposta na parede de fundo do atelier. Figueiredo “mostra-se” como um recém-chegado, por assim dizer, e Freire “está”.

Segundo João Couto, que em 1938 sucedeu a José de Figueiredo na direcção do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), “Mestre Luciano Freire e o Dr. José de Figueiredo eram duas figuras que se pareciam, não no aspecto físico ou no carácter, pois eram bastante diferentes um do outro, mas devido à função, pois ambos eram grandes artistas, tinham o mesmo amor pela pintura antiga e as suas obras completavam-se” [1]. A observação, se aparenta alguma bonomia, parece-me todavia muito ajustada. Como já escrevi noutro lado [2], o primeiro grande projecto de estreita cooperação entre estes dois personagens iniciou um percurso “criativo” complementar de ambos e esse percurso foi absolutamente fundamental para a revelação, conservação e teorização histórica da pintura antiga em Portugal. De facto, o tratamento dos Painéis de S. Vicente iniciado por Luciano Freire em 1909, mais o livro sobre Nuno Gonçalves que Figueiredo escreveu e editou, no ano seguinte, e a sequente centralidade de exposição do políptico no MNAA, foram contexto e processo de invenção, nesse tempo, de dois esteios fundamentais para a fortuna crítica e o destino material do património de pintura antiga em Portugal. Um deles foi a afirmada ideia (ideia “refundadora”, depois da falência do mito historiográfico do “Grão-Vasco”) da existência de uma “Escola portuguesa de pintura”, cuja identidade se entendia nobremente assente na originalidade e transcendência dos recém-descobertos Painéis quatrocentistas, continuada e solidificada, logo após, nas grandes obras retabulares portuguesas da primeira metade do século XVI. O outro consistiu na estruturação, esta verdadeiramente fundadora, no atelier de Luciano Freire, de uma atitude e competência profissionais no trabalho de restauro em pintura no nosso país, logrando desvendar, aos olhos dos contemporâneos, os esplendores dessa antiga “Escola” e também do melhor acervo de pintura europeia do MNAA.

Luciano Martins Freire (1864-1934) – sobre quem recentemente Sandra Leandro ensaiou um excelente contributo biográfico [3] – era, por vocação e formação, um pintor. Terminou o curso de Belas Artes em 1886 e, embora tencionasse “fazer ‘gestos franciscanos’ à Academia logo que me pudesse libertar do seu jugo” [4], acabaria por aí leccionar desde 1896 e ser eleito secretário da instituição quatro anos depois. O seu interesse pelo restauro despertara entretanto, desde os tempos de estudante, como ele próprio afirma em memorável prosa:

“Ensaaios em ‘anima vili’ deram ocasião a certificar-me de quaes os meios mais inofensivos para a reintegração das obras de pintura no seu estado primitivo, sempre que sob repintados e vernizes enegrecidos, fosse encontrada intacta, ou que, pelo menos, as avarias se não apresentem muito importantes. Não foi alheio ao caso o facto de ao iniciar o meu curso de pintura, e quando realizava, como era da praxe, algumas copias de quadros no Museu, então no período de instalação no palácio das Janelas Verdes, e já liberto da maioria das preciosidades que ali tinham sido agrupadas por ocasião da exposição de Arte Ornamental Luso-Espanhola, o ter bisbilhotado o que lá se ia passando. Primeiro estranhei a maneira como se estava elaborando o catalogo, que logo me pareceu que não era cousa para se fazer assim à laia de quem fazia um rol de roupa para a lavadeira. Também me impressionou de maneira estranha o que se ia fazendo em matéria de restauro. Primeiro foi um espanhol, que pelo nome não perca, a quem o Conde de Almedina quis, por seu livre alvedrio, encarregar desses trabalhos. Depois foi o Greno o que continuou essa obra. Este, porem, era ao menos cauteloso, e se não fosse estúpido poderia ter sido uma utilidade nesse campo do tratamento de quadros. O seu trabalho não prejudicou nenhuma das poucas obras que lhe caíram nas mãos. Nos retoques é que ele falhava de todo, mas como foi fácil eliminal-os, sem que d’ái resultasse prejuízo para a obra de arte, ficou perdoado. O outro, esse limpava os quadros como quem limpa casarolas de cobre. Ficaram vestígios indeleveis da sua incompetência” [4, início do cap.VI].

A empreitada dos Painéis, entrados no seu atelier em 1909, e o seu ingresso, logo no ano seguinte, numa selecta Comissão de Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal - ou, dito de outro modo, e mais incisivamente, o cruzamento do seu destino com José de Figueiredo - marcaram, irreversivelmente, a mudança de

Luciano Freire de uma incipiente carreira de pintor para o território do restauro e dos museus.

Nomeado director do Museu dos Coches em 1911, desempenhou durante muitos anos um papel importante na direcção do de Arte Antiga, substituindo Figueiredo sempre que este estava ausente – o que sucedia amiúde e por períodos às vezes longos. O seu trabalho principal e mais absorvente desenrolava-se entretanto no atelier de restauro, por aí passando, ao longo de anos sucessivos, centenas de peças do nosso património pictural, muitas provenientes de espólios conventuais e eclesiásticos, outras ainda recentemente incorporadas no MNAA a partir de acervos das colecções reais (palácios da Ajuda e das Necessidades).

O essencial desse trabalho intenso (e mal remunerado), desenvolvido no atelier de que a foto nos dá um aspecto, ficou descrito pelo próprio Freire num documento que nunca fora editado, conservando-se na forma de dois exemplares dactilografados existentes nos arquivos documentais do MNAA e do agora denominado Laboratório José de Figueiredo. A capa do exemplar do Laboratório José de Figueiredo inscreve, com letra de João Couto, a seguinte menção: “Foi-me entregue pelo Dr. José de Figueiredo em 10 de Fevereiro de 1934”, isto é, alguns dias após a morte de Luciano Freire, que ocorreria a 28 de Janeiro. Ambos os exemplares foram revistos por Luciano Freire, que neles introduziu modificações manuscritas, ora riscando ora acrescentando certas passagens do texto. O documento – que aliás contraria a redutora ideia de que “Freire restaurava e Figueiredo escrevia”, tal como a também contrariam as colaborações significativas que teve no *Arqueólogo Português* e na revista *Terra Portuguesa* – consiste essencialmente no relato das intervenções que ele realizou no período entre 1911 e 1933. Não se trata de uma compilação de relatórios de restauro de cada uma das pinturas em que trabalhou, é antes uma memória dos inúmeros “doentes” que passaram pela sua oficina, sendo o relato e as considerações de Freire mais ou menos desenvolvidos conforme os casos e as conjunturas em que a sua intervenção ocorreu. A economia do discurso é, aliás, descontínua, articulando-se anualmente de um modo explícito até 1922 e, a partir daí, deixando de fazer referência clara à sucessão cronológica dos trabalhos.

Intitulado “Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal, segundo notas

tomadas no período de execução desses trabalhos”, é uma fonte documental de especial importância para o estudo da história material de destacadas peças do património pictural do país e fica agora disponível a historiadores, conservadores-restauradores, museólogos e curiosos de antiguidades numa edição apoiada por notas e índices que visam uma eficaz utilização informativa do seu conteúdo.

■ Critérios de Edição

Nesta edição mantém-se a grafia original e a menção a cada uma das peças é acompanhada por um número de ordem entre {}, de modo a individualizá-las e a facilitar a consulta através dos índices e de referências remissivas em notas. Esse sistema de numeração já constava dos dois exemplares dactilografados do documento, embora não deva atribuir-se a Luciano Freire. Por isso, a presente edição corrigiu alguns erros de numeração detectáveis entre as pinturas {256} e {270}.

As notas ao texto pretendem fundamentalmente esclarecer a identidade das obras, desde logo através de um número de inventário, não desenvolvendo aspectos da sua historiografia, nomeadamente no que se refere a atribuições autorais que continuem controversas ou mal averiguadas. A indicação, em notas, da situação actual das pinturas pertencentes à colecção do MNAA (em exposição, em reserva, em depósito, etc.) é complementar e refere-se a Setembro de 2007, apenas visando facilitar a identificação das peças.

As imagens, quase todas inéditas, que ilustram o texto são provas existentes no arquivo do MNAA e da autoria do fotógrafo João Coutinho. Embora os clichés de Coutinho se tenham perdido num incêndio, salvou-se um certo número de provas que ficou na posse de Luciano Freire passando depois para aquele arquivo [2]. Documentam o estado de algumas pinturas antes da intervenção relatada pelo mestre restaurador.

■ Referências

- 1 Couto, J., 'Luciano Freire', *Ocidente*, 66 (1964) 233.
- 2 Carvalho, J. A. S., 'Pinturas antes do restauro. Provas fotográficas do

espólio de Luciano Freire', in *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, ed. R. F. Silva, N. Escobar, A. Pais, IPCR, Lisboa (2007) 97-117.

- 3 Leandro, S., 'O mito do recriador: Luciano Freire e os trabalhos de conservação e restauro da 'Pintura Antiga' in *40 anos do Instituto José de Figueiredo*, ed. R. F. Silva, N. Escobar, A. Pais, IPCR, Lisboa (2007) 65-81.
- 4 Freire, L., 'Memórias', manuscrito incompleto, não publicado, Arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal segundo notas tomadas no período da execução desses trabalhos

Luciano Freire

Digitalização e revisão do texto

Paula Pelúcia Aparício, Joana Campelo, Gabriela Carvalho, Tânia Costa, António João Cruz, Francisca Figueira, Graça Horta, Mercês Lorena, Paula Maria Tomás

Digitalização das fotografias

Graça Abreu

Edição e notas

José Alberto Seabra Carvalho

Índices

António João Cruz, José Alberto Seabra Carvalho, Paula Pelúcia Aparício

Encarregado pela COMISSÃO DO INVENTARIO E BENEFICIAÇÃO DA PINTURA ANTIGA EM PORTUGAL¹, da parte respeitante ao tratamento dos quadros – resolução aprovada pela antiga Academia de Belas Artes – já em Agosto de 1911 comunicava à mesma Comissão, ter realizado os seguintes trabalhos, – cuja urgência se impunha, – da fixação da tinta nos quadros do Museu de Belas Artes com os números (nas molduras) 317, 324, 330, 337, 343, 350 e 361, e ter-se prosseguido no tratamento do famoso *triptico* do mesmo Museu onde tem o número 697 do inventario, cujo painel central representa a {1} “*Senhora da Misericórdia*” e os postigos, {2} “*S. Christovão*” e {3} “*S. Sebastião*” e no reverso, a claro escuro, {4} “*S. Pedro*” e {5} “*S. Paulo*”². Tinha este trabalho sido abruptamente interrompido, ha muito, em consequência de um conflito com o então director, o sr. C. R. que, com uma inconsciência e má vontade singular, procurava, a propósito de tudo, contrariar a Academia das Belas Artes, mesmo quando ela mostrava os mais elevados propositos.

Iniciei estes trabalhos de tratamento de quadros – depois de estudos feitos em *anima vili* – pelo quadro {6}

“*Virgem e o Menino*” de Memling³, e que, pelo estado que aparentava, oferecia serias dúvidas acerca do seu valor, estando até emoldurado com uma simples regua de madeira dourada a porpurina, como se se tratasse de cousa de insignificante merecimento. Depois da minha viagem pela Belgica, sempre que via esse quadro, sentia a impressão que sob aquelas camadas de vernizes enegrecidos estava obra muito valiosa. D’ai o pedir para me deixarem experimentar a limpeza, o que o Nunes Jor., ao tempo director do museu, me o consentio, com uma leviandade digna de nota – mas que resultou benéfica – sem procurar informar-se das minhas aptidões para o caso; concorrendo decerto para facilitar a concessão o compartilhar, evidentemente, da opinião geral acerca do pouco valor desse quadro. O proprio Raczyński não lhe ligou importância, se é que lhe o mostraram. Os resultados aí estão bem evidentes e orgulha-me o facto deste quadro apresentar intacta a epiderme primitiva, o que está longe de suceder à quasi totalidade dos quadros desse grande mestre flamengo. E não fôra para estreia cousa facil tal tratamento. Não eram vernizes nem repintados o que conspurcava o quadro, mas consequência das sucessivas

besuntadelas de azeite, que possivelmente as freirinhas do convento de Jesus de Setubal, de onde proveio esse quadro, no intuito de lhe avivarem as côres, lhe aplicaram repetidas vezes. Em vista do sucesso que obteve, instigaram-me a proseguir, o que assim sucedeu.

Coube a vez a um quadro que a tradição dava como obra de Van Laer, e que representa {7} “*Uma scena de interior*”⁴ atribuição que só depois do tratamento, com a descoberta da assinatura, se verificou ser justa, e saber-se tambem ao certo o que ele representava. Estava tão negro que era cognominado “bandeja de xarão” pelos empregados do Museu.

Foram inteiramente gratuitos estes trabalhos, seguindo-se a eles o tratamento do triptico de que agora voltei a ocupar-me, trabalho, interrompido, como disse, quando o museu mudou de director.

Entrementes uma apreciação do professor e critico de arte M. Bredius⁵, acerca dos meus trabalhos realizados no Museu, que Ramalho Ortigão ouvira e transmitira à Academia das Belas Artes, numa das suas sessões, aniquilára inconcessíveis propositos de quem menos presava, por espírito faccioso esses meus trabalhos o que me levava a polos de parte. A apreciação desse notavel critico, estimulou a Academia, que passou a interessar-se a valer pelo assunto, do que resultou o ser convidado a tratar as {8-13} *Tabuas de S. Vicente*⁶; trabalho que relatarei á parte.

Reintegrei tambem gratuitamente essa obra, tendo apenas o Visconde dos Olivais e Penha Longa, dado uma pequena quantia para ocorrer às despesas com a carpinteria, emolduramento e reproduções fotograficas.

Consumi um ano nessa operação, periodo em que o Dr. José de Figueiredo, fez com tanta videncia o magnifico estudo critico dessa maravilhosa obra de arte, identificando-a quanto à autoria e significado⁷.

O exito destes trabalhos teve a consequencia benefica de ser nomeada a Comissão a que estou obedecendo, e a inscrição no Orçamento do Estado de uma verba, que, embora relativamente diminuta, permitisse, de certo modo, o ocorrer às despesas a fazer com a obra da salvação do nosso patrimonio artistico pictural, de que resultam titulos dos mais gloriosos para o nosso paiz, e de que só agora se começa a apreciar-lhe o alto valor.

A operação a que tinha submetido o citado triptico (N.º 697) para lhe sustar a ruina – que era já tal, nos postigos, que os conservavam mantidos horizontalmente e envoltos em panos, tendo viradas para cima as faces em que a tinta mais ameaçava saltar-se – sofrera bastante com essa brusca interropção, agravada ainda pelo facto dessas tabuas terem permanecido durante largo tempo, e apoz o conflito aludido, em sitio escuro e humido, o que tornou necessario não só o levantar, por escurecidos, alguns retoques já prontos, como a fazer desaparecer, até onde isso foi possivel, as manchas de bolôr na pintura primitiva, e a ter de se proceder á fixação da tinta em muitos novos pontos nesses paineis. Mal de que ficará sofrendo, a meu ver, essa obra de arte, o que obrigará, decerto, a subsequentes cuidados especiais.

Ocupei-me ainda nesse periodo, da delicadissima operação da limpeza geral do quadro de Alberto Durer, representando {14} “*S. Geronimo*”⁸, e levantamento de um retoque feito para disfarçar a junta das tabuas que compõem o painel.

Apreciou a Comissão muito esse trabalho, mas o caso não mereceu registo, mesmo no meio artistico, ao qual alguma cousa devia interessar. Ninharias com que ninguem, ou pouco menos, se importa. Entrementes ia submetendo a tratamento o polytico da capela “Bartolomeu Joanes”, da Sé de Lisboa⁹. Serie de quadros abandonados a monte, apoz a chamada restauração dessa capela. (1)

(1) – Foi este um dos trabalhos realizados pelo Fuschini, a quem os politicos, para se livrarem das suas diatribes, entregaram, sem outra qualquer preocupação, a Sé de Lisboa para restaurar, e onde alguma cousa boa por ele ali realisada, mas de facilima execução, não deixa esquecer os erros praticados, que bem demonstram uma absoluta incompetencia naquela especialidade, e mesmo uma falta de criterio inconcebivel em creatura tida e havida por inteligente. Mas ninguem lhe ia á mão!

Não foi pois para admirar que o Fuschini tivesse estranhado o encontrar-me, intemerato, pela sua frente, quando concorreu ao lugar de professor de historia de arte, da Escola de Belas Artes de Lisboa, e se não quiz sugerir ás condições do concurso respectivo, entre as quais á que o obrigava a distribuir a tese impressa. Entendeu satisfazer a essa condição apresentando apenas um exemplar dactilografado, não tendo descansado em o reaver, tal o receio que se tornassem publicas as suas conclusões, que em consciencia reconhecia, decerto, pouco recomendáveis. Publicou depois, na intenção evidente de se reabilitar, o livro “A arquitectura religiosa na idade media” onde, posto de parte o que para ali foi transladado do que está dito e redito lá fóra, ficam apenas as referencias á Sé de Lisboa, o que em paiz mais culto, e onde estes assuntos não podessem ser tratados de maneira leviana, acarretaria exautorção completa ao seu auctor, dada a falta de criterio e de conhecimentos adequados que ali revela.

Já era falecido o [Arcângelo] Fuschini quando pela Comissão do Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal, foram visitados todos os locais onde possível fosse a existência de quadros antigos, que, como sucedeu às tabuas de Nuno Gonçalves, estivessem entregues aos malefícios da sorte. Ao caber a vez à Sé de Lisboa – se é que não foi por esse templo que se começou, do que me não recordo bem, – foram ali encontrados, de mistura com outros destroços de demolições, quadros do século XVI, retirados da capela aludida, ainda com a talha barroca que os enquadrará depois do século XVII. O Julio Mardel, secretário do antigo Conselho dos Monumentos, com uma vidência que faltava em absoluto ao Fuschini, tinha-os pedido com o fim de os livrar da fogueira, a que toda a lenha que para ali fôra amontoada tinha destino; parte da qual já não encontrámos por ter sido utilizada, segundo nos disseram, nas fornalhas onde os operários faziam os seus cosinhados.

Tudo concorria, na verdade, para tornar desprezível tal achado, visto a sua lamentável aparência. As fotografias, que foram tiradas por essa ocasião, documentam bem o estado em que essas pinturas foram encontradas, e foi mesmo sem entusiasmo que encetei o trabalho de restauro.

Verificou-se, pelo ajustamento de peças, tratar-se de um polytico, e conservar as primitivas molduras, sob as que lhe sobreposeram no século XVII, e ainda aproveitáveis apesar de bastante danificadas.

Compõe-se essa peça de 8 painéis, representando o central {15} “*Martirio de S. Bartolomeu*”, os três da base, a “Ceia”, e os restantes, que ladeiam o quadro principal, dois a dois, a “Anunciação”, “Presepe”, “Adoração dos Magos” e “Descida da Cruz”. Foi pelo que representa o martirio do santo que os trabalhos de restauro foram iniciados, e agora já concluídos.

O repintado grosseiro que recobria a pintura primitiva – feito principalmente para disfarçar das avarias consideráveis resultantes da brutal limpeza previa, mais funesta do que as consequências da ação do tempo – foi naturalmente levantado, reconhecendo-se, então, tratar-se de uma obra portuguesa com qualidades artísticas manifestas, embora de execução um tanto desleixada. Todas as avarias foram remediadas, dentro dos princípios assentes a seguir nestes trabalhos de restauro. Os de-

mais painéis, que compõem o citado polytico, ficaram para serem tratados mais tarde, dada a necessidade de socorrer outros de maior valia e em risco de se perderem, ou ainda porque outras circunstâncias a isso aconselhassem.

■ 1912

Em Janeiro de 1912, já a lista dos trabalhos de restauro ia tomando vulto. Assim, além de um sumário tratamento a alguns quadros que tinham a tinta a deslocar-se, sustentando-se uma ruína que se tornaria irremediável se a deixássemos prosseguir e que ficaram aguardando oportunidade para tratamento completo, ocupei-me do quadro {16} “*Retrato de homem*” obra de A. Moro¹⁰, que no Museu tem o N.º 565, reduzindo-o às primitivas dimensões, pois tinham-no enquadrado com uma faixa de aproximadamente 0^m,10 por banda, ficando o retrato a nadar em despropositado fundo negro; efeito contrário ao evidentemente desejado pelo autor. Essa faixa cativando a tabua primitiva, não consentia, que a sua natural dilatação, encurvando-a e fendendo-a sempre que a temperatura ambiente a isso a forçava; rotura que já se tinha procurado disfarçar sobrepondo-lhe massa e uma repintadela. Levantada esta e grudada convenientemente a tabua, foi-lhe feita uma ligeira limpeza e retocada a pintura onde se tornou necessário, o que tudo valorizou essa obra de arte de maneira assás sensível.

No quadro {17} “*Repouso a caminho de Egitto*”, delicadíssima obra atribuída a Patinir¹¹, teve de ser levantada toda a tinta que recobria o céu, aplicada para refrescar a cor primitiva, enegrecida, aparentemente, pelos maus vernizes que lhe tinham aplicado e de que todo o quadro teve de ser libertado, tendo previamente sido fixada a tinta em muitos pontos, operação que deveria ter sido feita de há muito; evitar-se-ia assim que na base do quadro e a um dos lados faltasse já uma boa porção de pintura, por felicidade em locais de somenos importância.

A salvação, não sei se efectiva – o tempo o dirá – deste quadrinho deu-me especial prazer, e pareceu-me não ter sido pequeno o serviço prestado. A seguir procedi a uma simples limpeza do quadro com duas faces¹², representando uma a {18} “*Senhora da Misericórdia*”, e, onde, sob o manto da Virgem, estão ajoelhados D. João III



Fig. 1 *Virgem com o Menino e dois Anjos*, de Frei Carlos, MNAA {21}.

e família, dignidades eclesíasticas, etc. Na outra face está representado o {19} “*Purgatorio*”. Procedia este quadro da Casa Pia, bem como dois outros, também submetidos a tratamento, preciosas obras de Frey Carlos. Representa um destes a {20} “*Virgem e o Menino*”¹³ e o outro a {21} “*Virgem o Menino e dois Anjos*” numa das faces (Fig. 1), e no reverso {22} “*Christo abençoando*”¹⁴. O primeiro cujo estado de conservação era perfeito, foi apenas ligeiramente limpo. Eram bem diversas as condições em que se encontravam o segundo, de duas faces. Aquele, em que estava representada a Virgem, além de uma faixa de tinta a procurar encobrir a junta das duas tabuinhas que compõem o quadro, estava repintado em tudo o que dizia respeito a roupagens, trabalho realizado por artista habil, mas operando disparatadamente, o que disfigurava de tal modo a obra, que fazia exitar acerca da sua autoria. Tudo se regularizou de forma a apresentá-la, se não com o brilho primitivo, o que era impossível, pelo menos de forma a dar uma ideia nitida das suas belezas.

O mesmo não pôde suceder á imagem representada na outra face, oposta, onde além de lhe faltar já muita tinta, – ruína irremediável – tinham-lhe grudado uma tira de pano na junta a que me referi, e bocados de papel em outros pontos, na intenção de sustar o descalabro. Limitou-se o tratamento, além da operação de arrancar esses cataplasmas, o que não foi cousa fácil, dada a natural preocupação de nada afectar o que recobriam, à fixação do que restava dessa pintura; conseguindo-se então verificar que essa face do quadro não seria em nada inferior á que lhe ficava oposta, sendo portanto bem lamentável o desleixo que a inutilizou. As fotografias existentes do quadro tal como foi encontrado, atestam bem o estado de decrépitude a que tinha chegado. Documentação assás útil em casos como este e outros idênticos, mas nem sempre suficientemente elucidativa.

Todos os quadros submetidos a tratamento iam sendo emoldurados como convinha, isto é, no estilo da época da pintura, e, sempre que o era possível com elementos antigos, e sob a minha direcção, de acordo com o director do Museu de Arte Antiga.

Ao quadro de Móra foi aplicado um pedaço de talha proveniente do convento do Sacramento, em Alcantara, e não sei se foi feliz a aplicação.

No decorrer deste ano, teve ainda a Comissão que preside a estes trabalhos, ocasião de verificar o tratamento dos seguintes quadros; {23} “*Retrato de homem*” pintura portuguesa do século XVI, quadro proveniente da antiga colecção Guerra Junqueiro¹⁵, e já submetida a um começo de tratamento – nas roupagens – felizmente sustado, de tal forma se anunciava prejudicial.

Limpo agora, convenientemente e retocado num ponto ou outro, em sitios de somenos importância, foi emoldurado com elementos de talha antiga.

Nos quadros {24} “*S. AGOSTINHO*” (68)¹⁶ e {25} “*ECCE HOMO*” (433)¹⁷, foram preenchidas inúmeras pequenas faltas de tinta, depois de terem sido submetidos a uma limpeza geral. No quadro {26} “*VIRGEM E MENINO*”, do mestre de Flemale¹⁸, foram levantados os retoques que encobriam avarias naturais e as infligidas por antigos *restauradores*, que resultaram muito graves por incidirem em pontos importantes, como as mãos da Virgem, cabeça, mãos e pés do Menino. Retocado nos limites do permitido, ficou o quadro com uma aparência aceitável, a meu ver, sem que a ninguém iluda o seu

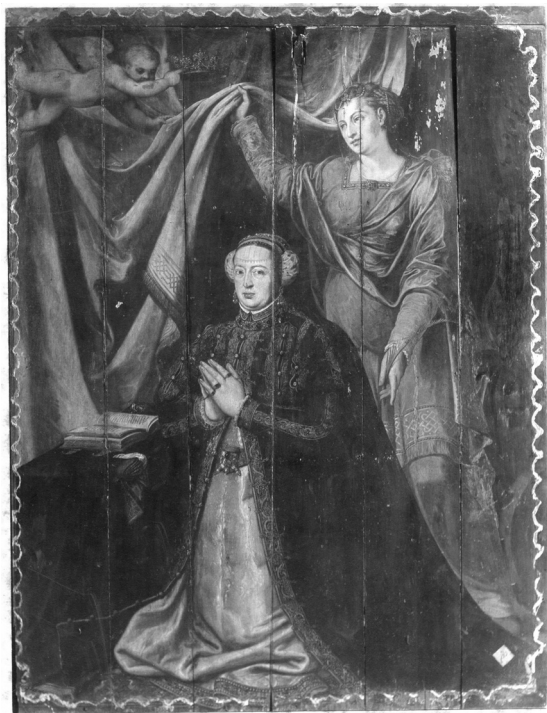


Fig. 2 *D. Catarina de Áustria com Santa Catarina, coro da igreja da Madre de Deus, Museu Nacional do Azulejo {29}.*

verdadeiro estado. Foi emoldurado no estilo da época.

*Doas pinturas em cobre, representando {27-28} “Paisagens com animais”*¹⁹, suposta obra de Wouwerman, procedentes do paço de S. Vicente, estavam muito negras e repintadas, o que encobria além das avarias naturais, as que lhe foram infligidas com pretendidas limpezas; situação agora melhorada na medida do possível. Não corresponderam, porem, esses quadros inteiramente ao que se antevia, quando era misteriosa ainda a sua aparência.

Não foi fácil o tratamento do {29} “*Retrato da rainha D. Catarina*”, mulher de D. João III, proveniente da igreja da Madre Deus²⁰ (Figs. 2-3), dado o estado de ruína das tabuas em que a pintura assenta. O trabalho de carpinteria de que necessitava, encontrou um habil artista, que guiado por mim, se desempenhou otimamente, facilitando assim a delicada tarefa, do tratamento deste quadro. Outras se nos estão antevendo em que volte a mostrar as suas aptidões. A parte pôdre da madeira foi a substituída por outra talvez coeva da primeira, mas sã, operação



Fig. 3 *D. João III com S. João Baptista, coro da igreja da Madre de Deus, Museu Nacional do Azulejo {61}.*

realizada com extremo cuidado, para que a pintura nada sofresse. As travessas que tinham pregado na trazeira do quadro, na intenção de ligar as tabuas que o compunham, eram tiras de outro, que, por estreitas, se não pôde calcular o que representaria, parecendo tratar-se de pintura igualmente do século XVI. Limpa e retocada convenientemente esta interessante obra de arte, apresenta-nos um problema de estudo que resultará evidentemente interessante. A influencia de Móra é, na figura da rainha, manifesta. Na de Sta. Catarina, que a acompanha embora seja do mesmo pincel, apresenta no entanto características diversas, tornando embaraçoso o vaticinar no respeitante á sua autoria; a Comissão agora nomeada, e de que faço parte, esclarecerá possivelmente o caso.

Este quadro – como tantos outros que a má sorte fez cair em mãos imperitas – tinha, avarias consideráveis, mas que não atingiram a figura da retratada. Tudo se procurou remediar na medida do tolerável.

Julgou-se também oportuna a limpeza dos quadros N.º 882, 883, 884 e 885²¹, representando respectivamente: {30} “O Anjo da Anunciação” (reverso) e {31} “Beijo de Judas” (anverso); a {32} “Virgem da Anunciação” (reverso) e {33} “Christo perante Pilatos” (anverso), {34} “S. Francisco de Assis” (reverso) e {35} “Flagelação” (anverso) e finalmente, {36} “S. Antonio” (reverso) e {37} “Christo a caminho do Calvário” (anverso). Tinham estes quadros um aspecto rançoso bastante desagradável, devido a um verniz gordo que lhe aplicaram. Além de limpeza geral poucos retoques necessitaram. Em condições quasi idênticas se encontravam os quadros holandeses, Nos. 529, 530 e 388, {38} “Ceifeiro”²², {39} “Interior de habitação”²³ e {40} “Homem bebendo a uma janela”²⁴, atribuído a Gerard Dou.

No {41} “Retrato de Vasco da Gama”²⁵, procedeu-se a uma limpeza geral e à substituição do retoque que disfarçava um acrescento, que foi julgado conveniente manter. Entremeando com estes trabalhos ia-se cuidando dos componentes do polytico da capela “Bartolomeu Joanes”.

■ 1913

Entrado em 1913 ocupei-me primeiramente do tratamento da pintura sobre cobre representando um {42} “Posto da guarda” uma das melhores obras de David Teniers²⁶. Sucederá a este quadro uma curiosa avaria. Toda a parte escura se tinha deslocado deixando à vista a base, e não só não oxidada como até muito brilhante dominando assim o efeito da pintura que restava. Era quadro aparentemente perdido, pois mais da 6ª parte se encontrava nesse estado. Em poucos trabalhos de restauro consumi tanta paciência, o que aliás está longe de me orgulhar como artista. O resultado obtido é que foi além de toda a expectativa, não só minha como de todos que tinham a peito ver esse quadro apresentável. É na verdade sem explicação, que só os escuros fossem cuspidos, mantendo-se todos os outros tons mesmo nos mínimos promenores, absolutamente intactos e firmes. Os da lanterna suspensa do tecto, por exemplo. Constou, pois, o trabalho de restauro em sucessivos e sobrepostos retoques, nessas faltas, até atingir a altura da tinta circundante, aparecendo-nos então o quadro em todo o seu belo aspecto primitivo. Não vae muito mal o envaidecer-me, como restaurador, pelo êxito desse trabalho.

Foi-lhe adaptada uma magnífica moldura de ebano, holandesa, existente nas arrecadações do Museu, trabalho, de que o nosso carpinteiro se desempenhou o melhor possível.

Dentre as tabuas recolhidas do Paço de S. Vicente e que se verificou serem coevas das de Nuno Gonçalves, senão obra igualmente sua – e que apenas pelo relevo dos nimbos dos santos que ali figuram mereceram o nosso reparo, tão repintados estavam – veio para o respectivo tratamento uma representando {43} S. Francisco de Assis²⁷. Poucos quadros terão sofrido tão grandes tropelias, feitas nas melhores intenções, decerto, como este a que agora dei preferência, e disse-me não arrependo, resultando até certo estímulo para na primeira oportunidade me ocupar dos companheiros. Estava por assim dizer, intacta a pintura original, sob as camadas de tinta que lhe sobreposeram, verificando-se que o maior dano fôra o terem cortado o quadro no sentido da altura, para o aplicarem a qualquer sitio mais acanhado do que aquele para que fôra feito. Mereceu-me também particular atenção o {44} Retrato de Alexandre de Medicis pintura atribuída a Bronzino²⁸, e de tratamento bastante melindroso, por ter sofrido um tal concerto, em época evidentemente remota, que difícil se tornava o atenuar as suas consequências. A parte mais remediável era um grosseiro remendo aplicado à parte apodrecida do quadro. Não foi no entanto fácil o arrancar-o sem dano para a pintura original. O habilíssimo carpinteiro que tínhamos ao nosso serviço, e que eu guiava nesses trabalhos, saio-se otimamente da operação. A outra avaria, mais incurável, foi a resultante da limpeza a que submeteram o quadro deixando-o sem pele. Como melhorasse muito no aspecto geral foi dado por bem empregado o tempo consumido com o tratamento.

Entremeando os trabalhos mais complicados com os de menor responsabilidade, ocupei-me do {45} “Retrato do Duque de Palmela”, obra de Domingos Sequeira e proveniente da Casa Pia de Lisboa²⁹; quadro muito sujo e com vestígios de maus tratos. Ao quadro anterior aplicou-se-lhe uma moldura engendrada com talha proveniente da igreja do Sacramento, em Alcântara. A que se utilizou para este último pertencera a um retrato de D. Maria II, pintura do pior quilate que adornára um qualquer estabelecimento do Estado.

{46} “O Retrato de Homem”, (atribuído a Filipe de Champagne)³⁰ tinha uma faixa de 0,06 encoberta por

uma moldura, que à força lhe aplicaram e que foi substituída por outra mais apropriada, no estilo e às dimensões. Limpo desapareceu a diferença de tom entre a parte que esteve encoberta e a restante. Não necessitou retoques que mereçam registo.

Tiveram neste ano particular desenvolvimento os trabalhos da oficina de restauros, como se verificará, e isto a despeito do pouco dinheiro com que se contava para ocorrer às respectivas despesas. Restringi o preço dessas operações ao mínimo, com o que se não vae conformando, o Sr. Manuel de Macedo, ilustre presidente da Comissão do Inventário e Beneficiação da Pintura Antiga, no que é acompanhado pelos ilustres vogaes da mesma Comissão. Vou, porem, presistindo neste proposito, contentando-me com essas manifestações, na missão que eu a mim mesmo impuz. E se o sacrificio fôsse só dessa natureza, bem ia o caso.

Avoluma entre esses trabalhos o tratamento do quadro {47} “*Enterro de Christo*”³¹ (Fig. 4) atado de tabuas soltas, não inteiramente desprezadas, porque os dois retratados – (doadores?) – que ali figuram, e que era o que restava sem repintadelas, embora muito enegrecidos,



Fig. 4 *Deposição no Túmulo*, de Cristóvão de Figueiredo, MNAA {47}.

levára os *entendidos*, a suporem tratar-se de obra de Holbein. Não sei se cheguei a pensar tambem em tal despropósito, mas o facto é que, sem o conflito com o ultimo director que no Museu imperou, eu já teria, logo que comecei a ocupar-me destes assuntos, metido mãos à obra de restauro tanto era o interesse que essas tabuas me despertavam.

Essas grosseirissimas repintadelas encobriam avarias de muita importancia que nem só o tempo e os desmazelos foram a causa. Quem anteriormente o limpou, e que foi decerto o proprio repintador, tambem deu largo contingente para o descalabro. O carpinteiro que grudou as taboas nessa ocasião, contribuiu igualmente, e menos mal, para avariar essa obra de arte, afagando-lhe as juntas para as nivelar. Já anteriormente tinham metido um grande malhete pela frente do quadro, e evidentemente quando ainda colocado no logar para onde fôra feito.

Tudo se remediou na medida do possível, ficando-nos assim revelado um documento de alto valôr, atestando os meritos do pintor Christovão de Figueiredo, a cuja obra, identificada pelo Dr. José de Figueiredo, num notavel estudo acerca deste artista, se tinha que juntar agora este quadro.

la com estes restauros sendo absorvida por inteiro a minha actividade, mas já não havia que arrepiar caminho. O não produzir, por assim dizer, outra especie de trabalhos, dava ocasião, a comentarios menos lisongeiros, para mim julgando-se o facto um pretexto para deserção airosa, e confissão tacita de desalento, senão de impotência no campo em que tinha batalhado. Para outros o que se estava praticando em materia de restauros, era erro. Isto propagado por creaturas que até então nunca ninguem vira interessarem-se pelo assunto, mas que faziam agora côro com quem, na sombra, procurava reabilitar-se, justificando-se do que indulgentemente poderíamos chamar desmazelos, que queria agora fazer passar por actos considerados. O afastamento de Ramalho Ortigão dos trabalhos da Comissão que se ocupa destes assuntos, levado por incompatibilidades com o regime republicano, está dando alento a esses zoilos. O Dr. José de Figueiredo vae, no entanto, contendo a horda com notavel brio, pelos meios de que largamente dispõe. Isto tudo enerva-me às vezes, e a deserção dá-se nesta ocasião nos trabalhos de restauro. Pouco dura, porem, tal proposito, não sei se bom se mau. O que sei é que já

estou de tal modo enredado, que não ha outra cousa a fazer do que ir alternando estes trabalhos com os individuos de artista. Teve este quadro rica moldura no estilo do Renascimento, trabalho realizado na Escola Industrial, de Coimbra, sob a direcção de Antonio Augusto Gonçalves e copia de uma do seculo XVI, existente na sacristia da igreja de St^a. Cruz, de Coimbra, onde emoldura o “Pentecostes”, de Velascus³². Foi dourada sob as minhas vistas e custeadas todas as despesas pela Exm^a. Sr^a. D. Aurora de Macedo.

Seguiu-se imediatamente o tratamento do quadro {48} “S. Paulo”³³ (Fig. 5) pintura seculo XV, da serie proveniente de S. Vicente e absolutamente nas condições do de igual procedencia, anteriormente tratado, mas que resultou muito menos interessante.



Fig. 5 S. Paulo, da oficina de Nuno Gonçalves, MNAA {48}.

A estes trabalhos importantes de restauro outros de somenos vulto me ocuparam, mas que nem por isso se tornavam menos urgentes, pelas variadas circunstancias que lhe diminuim aparentemente o valor. Neste caso estava, mui principalmente, uma pintura holandesa, representando {49} “Um retrato de velha” (meio corpo de dimensões quasi naturais)³⁴, quadro proveniente da antiga colecção Guerra Junqueiro. Era perfeito o estado dessa pintura, mas porque tinha o verniz cristalizado, mal se lhe podiam apreciar as qualidades, que depois de limpa ficaram bem patentes. O Dr. José de Figueiredo não teve duvida então em a identificar como produção de Van Tempel. Em semelhantes condições de aparência, estavam: um pequeno {50} “Retrato de uma princeza” (?)³⁵, escola holandesa; uma {51} “Paizagem”³⁶, por Van Neer; uma {52} “Kermesse”³⁷ por Van Ostade; {53} “Interior de cosinha”³⁸; uma {54} “Marinha”, por Bakuïsem³⁹ quadro igualmente proveniente da referida colecção Guerra Junqueiro, e assinado, o que só se pode verificar depois de limpo – como já sucedera ao quadro atrás indicado, de Van Neer – e o quadro representando uma {55} “Mulher comendo”⁴⁰, mas que surgio bastante avariado, o que se remediou na medida do toleravel. Todas as molduras destes quadros, que eram vergonhosas *baguetes*, foram substituidas por outras de desenho apropriado.

Ao mesmo tempo ia-me ocupando do quadro {56} “Virgem das Neves”⁴¹ – titulo que só depois dessa pintura ser limpa lhe pode ser atribuido. O fundo onde agora se vê historiado o famoso milagre, estava todo pintado de negro. As figuras principais, escurecidas por vernizes opacos e sugidade que o quadro acumulára, apenas se distinguïam. Limpo verificou-se ter miriades de pequenas faltas de tinta, de mui enervante restauro. Foi emoldurado convenientemente no estilo gotico e incluído no grupo dos quadros que, por deducção logica – que não vem para agora ser esplanada – se julgam firmemente obra de Jorge Afonso, pintor do D. Manoel.

Seguiu-se o {57} “Retrato de uma princeza”, obra atribuida a Sanches Coelho⁴². Além do fundo todo repintado de negro, encobrinndo avarias de certa importancia, tinha umas velaturas nas mãos e roupagens. Levou moldura nova feita com elementos antigos, procedentes do antigo convento de S. Joana. Também nesta altura foi tratado o quadrinho, proveniente da igreja do Sacramento, em

Alcantara, representando a {58} “*Virgem e o Menino*”⁴³. Tinha sido, no século XVIII, repintado por completo, por artista habil. O arcaísmo da composição é que denunciava o tratar-se de pintura sobreposta; d’aí o interesse em desvendar o caso. Levantado o restauro verificou-se não ter, a pintura original, qualquer avaria digna de registo, e ser obra do fim do século XV, da escola flamenga.

Ocupei-me ainda de um esboço de Sequeira alusivo à {59} “*Proclamação da Constituição de 1822*”⁴⁴, que tinha parte da tela oculta por uma antiga moldura que foi substituída por outra em estilo Imperio. Necessitou apenas uma pequena limpeza.

{60} “*Um retrato por Pellegrini*”⁴⁵ de que também me ocupei por essa ocasião, estava repintado, na cara, para disfarçar de um remendo, e também no fundo, sem se saber bem porque, o que encobria a assinatura autêntica, a que sobreposeram uma semelhante.

Este quadro pertenceu também à coleção de Guerra Junqueiro.

{61} *Um retrato de D. João III*⁴⁶ proveniente da igreja da Madre Deus (Fig. 3), que embora menos avariado do que o retrato de sua mulher, de que já me ocupei, estava ainda assim em bastante mau estado por muito sujo e por lhe faltar tinta em muitos pontos. Tinha como o seu companheiro, pregadas, como travessas, tiras de outro quadro com aparência de ser coevo do socorrido. No alto desse retrato, aparece a data de 1564, que se é a da execução dessa obra, trata-se de retrato postumo, pois o retratado falecera em 1557, sendo portanto cópia, como tudo indica, do outro feito em vida, pelo mesmo ou outro artista, assunto que a Comissão do Inventário estudará, com resultados decerto particularmente interessantes, para a história de arte em Portugal.

Não ficaram por aqui os trabalhos do ano, de que resultaram grandes encargos com os trabalhos de carpintaria, com os de transportes, com aquisições de material necessário e honorários de ajudantes adventícios e permanentes; não chegando o saldo para pagamento em dia do meu trabalho. Mas não havia que olhar a sacrifícios.

Julgou-se oportuno o tratamento do quadro de Rubens {62} “*Resurreição*”⁴⁷, que além de ter sido mal retocado, o acrescentaram lateralmente com tiras de 0,20m, o que dava ao conjunto um aspecto diverso daquele com que o autor contou; pondo em foco, com-

prometedor, figuras acessórias. A roupagem vermelha estava inteiramente repintada com tinta dessa cor, é certo, mas não do vermelho que o mestre usava, que era bem característico. D’aí o reconhecer-se a burla, de quem, em época não muito remota, procurou disfarçar concertos. O céu estava todo pintado de negro. Tal resolução além de encobrir mataduras, talvez obedecesse a qualquer abstração espiritual. Estava também mal intertelado, mas teve-se por conveniente remediar até onde fosse possível o mal, sem proceder a novo intertelamento. Aproveitou-se uma porção de talha do século XVII, procedente do convento das Francesinhas, para a respectiva moldura. De igual procedência vieram os elementos para a moldura do quadro {63} “*Natureza morta*”, de Ring (?)⁴⁸ de que também por esta ocasião me ocupei, e que tinha muitas repintadelas e se apresentava sofrivelmente avariado.

■ 1914

No decorrer de 1914, seguiu-se o critério já anteriormente iniciado, para a escolha dos quadros a tratar, e tendo agora em vista também as necessidades que adviriam – logo que o arranjo das salas do museu fossem sendo concluídas – de ter os quadros a elas destinados em condições decentes de apresentação. Isto sem prejuízo d’aqueles, com outro destino, cujo estado de ruína exigisse cuidados imediatos. Nesse propósito, foram beneficiados os quadros {64} “*Descanço de Diana*”⁴⁹, de Breughel, com figuras de Rubens (?), que necessitou de algum retoque, principalmente no peito de uma dessas figuras em descanso ali representadas; {65} “*Retrato de D. Luiz da Cunha*”⁵⁰ que julgo possivelmente obra de Perroneau, adquirido por conta do legado Valmôr; tendo lucrado bastante com a limpeza geral. O mesmo sucedeu a um quadro representando {66} “*Flores*”⁵¹, por Van Tielem, que tinha o verniz estragado; por lhe ter caído água em cima; e o {67} “*Retrato de desconhecido*”, obra prima de Vieira Portuense⁵². A esta personagem ajuntará artista imperito uma paleta colocada na mão esquerda, um miserável esboço, e que me pareceu haver propósito de denunciar o retratado como pintor. E por que o Pillemant foi muito dos Vieiras, (pae e filho) ocorre que talvez seja desse artista o retrato, hipótese que o caracter

estrangeirado da personagem de alguma forma autorisa também. Esse promenor foi necessario fazel-o desaparecer, de tal forma maculava a obra de arte. E nada mais precisou o quadro além de uma limpeza geral. Comecei o tratamento do Apostolado, obra de Zurbaram, procedente do Paço de S. Vicente⁵³ pelos quadros representando {68} “S. Pedro”, e {69} “S. Tiago Menor”, que tiveram de ser limpos e retocados num ponto ou outro onde a tinta faltava. Reconheceu-se então que não tinham saído incolumes das mãos de antigos *restauradores*, e que não ficára a cousa por aí.

O juiz da Relação, Taborda de Magalhães (o Tabordinha), tendo-se metido a restaurador é que tudo ia estragando. Como tivesse mandado dar uns pontarelos nas tapeçarias do tribunal, onde imperava, julgou-se não só autorizado a igual procedimento nas do aludido Paço, como a tentar a proeza de limpar estes quadros, não descançando enquanto não conseguiu do Patriarca a devida autorização. A lavagem a agua e sabão que precedeu a envernizadela que lhe aplicou, teria porem, tudo deitado a perder se os quadros não estivessem entertelados, o que impediu que a humidade actuasse no fio do tecido, do que resultaria a deslocação da tinta. A acção alcalina, resultante da ensaboadela é que se ia manifestando nefastamente, concorrendo o acaso – que tanta cousa boa tem salvo neste desmazelado pais – para que fôsse sustada a tempo.

O {70} “S. Jeronimo”, de Ribera⁵⁴, foi também um dos muitos quadros prejudicados com um tratamento relativamente recente. Coube provavelmente a um espanhol, cujo nome esqueci, e que o conde de Almedina, quando vice-inspector da Academia, entendeu *dever ocupar* desses trabalhos, por seu livre alvedrio. (2)

A esfregadela do operador incidindo principalmente nos pontos de mais relevo das pinceladas, levou as velaturas com que o mestre completava a modelação, sempre tão briosamente iniciada. O fundo, esse teve o restaurador por melhor o besuntal-o com bitume, e indo até ao ponto, de, com essa tinta, retocar as rugas das carnações; tanto na cara como no peito do lado do escuro. Um acresceto lateral – evidentemente adicionado para

aproveitar a moldura que o enquadrava, e que não tinha nada que a recomendasse – completava a obra vexatoria. Teve como os anteriormente indicados, moldura apropriada. Os de Zurbaram é que conservaram as que tinham por serem as da primitiva.

Dentre os trabalhos importantes realizados por esta ocasião, destaca-se um tryptico imitado de Memling⁵⁵ que, na igreja da Madre Deus, se encontrava desmantelado, numa arrecadação, conjuntamente com outros quadros de que terei também de me ocupar. Representa o painel central, a {71} “Virgem com o Menino e dois Anjos” e os lateraes {72} “S. João Batista” e {73} “S. João Evangelista” e tudo em pessimo estado, ainda que mais aparente do que real. No painel do centro, apenas as figuras a claro escuro, que seguram uns festões, e as que representam scenas biblicas estavam intactas, embora bastante sujas; circunstancia que animou a empreza do salvamento do restante. Só depois de limpo este painel é que se pode verificar que com os outros dois formara conjunto; facto impossivel de reconhecer desde logo, por terem tido sorte diversa, quando desmembrados estes elementos. Por sua vez tinham sofrido estrago diferente na mão dos restauradores, mas evidentemente em ocasiões distintas daquela em que foi objecto o painel central. Num desses, o manto cinzento do S. João Batista, ali representado, estava coberto de espessa camada de almagre ordinariissimo, e o fundo todo de negro. O manto de S. João Evangelista, no outro quadro das ilhargas, estava pintada de verde a tunica e de almagre o manto, côres opostas ás primitivas, e de que deixei, como testemunho, uma pequena parcela, por levantar. O painel central estava repintado não só para encobrir a negrura de antigos vernizes, como para ocultar as avarias resultantes da tentativa de limpeza, que, desastradamente, foi iniciada justamente em pontos importantissimos do quadro, como, por exemplo: a cabeça da Virgem e do Anjo que lhe fica proximo e ainda a do Menino Jesus. Nas roupagens da Virgem houve identica troca de côres, sendo substituido por azul o vermelho, que por seu turno já em epoca remota tinha sido repintado, mas então de côr identica á primitiva, para mascararem,

(2) – Fui eu, quando estudante, que frequentando o Museu para ali fazer copias dos quadros, e logo após o encerramento da exposição de Arte Ornamental ali realizada, bisbilhotei o que o tal homesinho estava por lá fazendo e dei o grito de alarme. O “S. Jeronimo” em questão não foi o que menos sofreu nas mãos do tal *habildoso*.

como se verificou, vernizes escurecidos. Á túnica que era azul deram-lhe a côr vermelha, modificando-lhe o feitura das mangas que, de amplas, passaram a ser justas. O pavimento apresentava-se côr de tijolo, animado, de espaço a espaço, com ladrilhos verdes. Levantada esta tinta, ficou descoberto outro simulando mármore, e, só então, dada a semelhança de desenho e de colorido desse pavimento se verificou a ligação entre esses três painéis. Devido ao longo tempo em que esteve abrigado, pelas repintadelas, essa parte deste painel central, resultou inalterável ou cousa assim a côr primitiva; enquanto que nos laterais, onde ela esteve sempre descoberta, se apresenta de côr bastante desvanecida; o que prova que nem todas as tintas que usavam os pintores desse tempo eram tão firmes de tom como se apregoa.

A dureza dessas tintas sobrepostas, em todos os tres paineis, à pintura original de tão delicada tecnica, tornaram a operação difícil, morosissima e enervante, tendo por mais de uma vez sido, por desanimo, interrompido esse trabalho.

Se me satisfizeram, por completo, os resultados, por ter feito aparecer a pintura primitiva no seu aspecto geral, o facto dela em alguns pontos, capitaes se apresentar com avarias irreparaveis, veio deslustrar um trabalho que julgava digno de melhor sorte.

Para amenizar tão ardua tarefa, ocupei-me do lindo quadro de Houckgeest, {74} “Interior de igreja”⁵⁶. Estava bastante sujo, e muito mal grudadas as taboas que o compõem, e foi trabalho de carpinteria delicado o remediar o mal. Seguiu-se o {75} “Calvario”⁵⁷, pintura no estilo de Van der Weiden, que além de suja tinha nas vestimentas, da figura de S. João Evangelista veladuras feitas com garanças, que em parte se tinha volatisado. Verificando-se que na primitiva só o manto era vermelho.

Nos quadros da antiga coleção Guerra Junqueiro, que representam a {76} “Virgem e o Menino”⁵⁸, escola espanhola do século XV, e no esboço do século XVII, {77} “A morte de um santo”⁵⁹, limitou-se o trabalho a uma beneficiação geral, estando o primeiro velado por camadas de gordura de difícil levantamento.

Os de Vieira Portuense {78} “A Musica” e a {79} “Pintura”⁶⁰, o primeiro original o segundo copia de um de Romanelli existente na Galeria Capitolina, em Roma⁶¹ estavam muito sujos e com as telas vincadas pelas grosseiras grades em que assentavam. No de

Bassano, {80} “CHRISTO EM CASA DE MARTA”⁶² houve necessidade de alguns retoques, depois de convenientemente limpo. No de Poussin {81} “Os Filisteus atacados de peste”⁶³, quadro que tinha sofrido em época remota rasgões importantes, mas concertados por artista habil e consciencioso mas que o tempo muito prejudicou, teve de ser refeito o entretelamento e retoque.

Como remate dos trabalhos do ano, conclui o tratamento do quadro flamengo do século XVI, procedente das arrecadações da igreja da Madre Deus, representando {82} “S.^a Clara, S.^a Colecta e S.^a Inez”⁶⁴, e onde um sarrafaçal qualquer tinha começado a operação do tratamento, e a quem circunstancia de ocasião sustaram a tempo o trabalho. As taboas que compõem esse quadro, além de mal grudadas tinham as juntas barradas com massa de vidraceiro, que adquirira uma grande rigeza; o que demonstra datar o desacato de ha muitos anos. O levantamento dessa incrustação, sem que a base sofresse qualquer dano, conto-a no numero das operações felizes. Antes, porem, dessa tentativa de *restauro*, outro revez sofreu esse magnifico quadro, mas d’esse foi culpado um dourador. As azas do Anjo, que ali figura, estavam douradas, bem como a corôa que o mesmo empunha; tudo modelado a traço negro, grosseiro trabalho de pincel. Para esta *bôa obra* raspavam previamente o quadro nesse lugar, mas de maneira que ainda restavam vestigios suficientes para servirem de guia e se poder restabelecer o aspecto primitivo. Na corôa é que, nos pontos que pesquizei, se não encontraram quaisquer indicações da pintura primitiva; pelo que resolvi não tentar a reintegração. A fotografia do estado do quadro como me foi entregue ilucida sofrivelmente acerca das melhorias que resultaram depois do tratamento.

■ 1915

Eis-nos em 1915. Proseguimos na nossa tarefa, a despeito do desalento que nos causa a guerra de difícil prognostico, agora desencadeada. Enquanto nos campos de batalha vão sendo destruidas obras de arte, vamos nós salvando as nossas, principalmente aquelas que tão bem atestam as nossas aptidões artisticas, o que nos emparelha com os povos que mais podem blasonar da sua remota civilização. Por a causa da Arte raras vezes

ter encontrado, entre nós, disvelos e protecção eficiente, teve periodos longos de lamentavel desfalecimento, mas só deprimentes para quem os provocou. Conservemos, pois, cuidadosamente, o que, em periodos florescentes produzimos, e que a boa sorte deixou chegar até nós. Não foi evidentemente para esta especie de divagações, que me propuz concatenar esta massadora resenha dos trabalhos de restauro que vou realizando. Vamos pois ao que importa.

Os quadros que ao presente tenho entre mãos, são documentos muito importantes para a historia da arte portugueza. Trata-se dos retratos de {83} “D. João III” e de sua mulher {84} “D. Catarina”⁶⁵, procedentes de ha muito, do convento da Esperança, em Lisboa, realizados com elementos identicos, senão os mesmos que serviram para a execução dos existentes no côro da igreja da Madre Deus, e de que já me ocupei, e dos que a Misericórdia de Lisboa possui. Estes, simples bustos, e que houve já quem os incluísse totalmente na obra de Móro.

Deixemos, porem, aos outros a descriminação da paternidade dessas obras de arte. (3)

O besuntão que repintára esses quadros, porque seguio o desenho que por transparencia dos vernizes, apezar de muito enegrecidos, ainda conseguira distinguir, deu-lhe aparencia de copias; embora mal pintadas. O serem tomadas por tal seria a única atenuante de as terem agora menospresado. O mal de que enfermavam estes quadros era agravado naquele em que figura D. Catarina, pelo facto do santo tutelar, que acompanha a retratada, ter o rosto e parte do vestuario destruido, resultante do brutal ensaio de limpeza, de que logo desistiram optando felizmente pelo repintado. A fotografia deste quadro foi tirada quando já estava em parte liber-

tado de velaturas e vernizes. A um lado ainda se vê um M a giz, dando-o como mau e destinado á venda. A citada figura do santo, teve de ser completada nas roupagens, – saindo-se assim, e pela primeira vez dos principios adotados – para atenuar o deploravel aspecto que apresentava, e que era em extremo prejudicial ao efeito de conjunto. Deixei, porem, tão estropiada como a encontrei, a cabeça do santo, visto tratar-se de barranco que de nenhum modo transporei, neste genero de trabalhos. Começaram tambem neste ano a ser tratados quadros procedentes da provincia, tendo cabido a vez a dois incorporados no museu regional de Vizeu, e procedentes da igreja de Pindo. Representam eles {85} “S. Pedro” e {86} “S. Paulo”⁶⁶, pinturas do periodo da declinação da escola de Vasco Fernandes, bastante inferiores, mas de interesse para a historia da arte em Portugal. São, como quasi todos os quadros dessa região, pintados em castanho, que já tinha perdido toda a dureza, mais parecendo cortiça, o que tornou particularmente difícil a fixação da tinta que ameaçava soltar-se; e não sei até onde o teria obtido com resultados duradores. Depois de limpos foram convenientemente retocados, e emoldurados apropriadamente.

Dentre os quadros do Museu de Lisboa de que me vou ocupando, destaca-se a {87} “Visão de S. Francisco”⁶⁷, pintura que estava enfolada em parte, devido a um imperfeito entretelamento, o que se procurou remediar sem mudar a entretela. Ameaçava a tinta deslocar-se em muitos pontos tendo já em tempo sido retocadas faltas desse genero, sem que as respectivas lacunas tivessem sido niveladas. A figura do Christo tinha sido velada nas carnações, para disfarce de retoques. Lamentavel processo adotado, decerto muitas vezes para satisfazer exigencias

(3) – Por não ser destituído de interesse, vou contar o que se passou a respeito dos quadros em questão. O director do museu, que entendia dever fazer o que muito bem lhe aprouvesse, por se sentir escudado pela protecção regia, propoz superiormente, como medida economica e a despeito do parecer contrario da Academia de Belas Artes – estação tutelar, que nunca quiz acatar –, a venda de alguns objectos existentes no Museu e que reputava sem valor artistico apreciavel, para com o respectivo producto fazer não sei que em proveito desse estabelecimento. Aproveitava-se para levar a sua por diante, da amizade do Dr. Agostinho de Campos, Director Geral de Instrução Publica, pessoa inteligente e bem intencionada, mas desconhecedora por completo de interesses da Arte. Seduzia a esse alto funcionario o citado plano, a despeito da acção contrariante do Inspector da Academia de Belas Artes, o visconde de Athouguia; e bem pouco faltou para ser autorizada a referida venda.

Entendia e bem essa corporação que muitas pinturas mesmo inferiores, podem ser elementos elucidativos e de ligação entre as de alta importancia artistica, servindo quanto mais não seja, de demonstração da sequencia da nossa actividade artistica que as circunstancias tornaram desigual.

Quando dentre os quadros escolhidos para venda, esse director soube do caso dos retratos agora tratados, deitou as culpas ao Manoel de Macedo, então conservador do Museu, dizendo que fôra ele que fizera a escolha. – Que justificação!

Se o que se premeditára, admitindo uma selecção criteriosa, seria de nenhum proveito material e muito menos moral, imagine-se o que resultaria se os retratos, de que me estou ocupando, tivessem sido adquiridos por particulares e se reconhecesse depois de tratados a sua importancia?

de mandões. Este quadro até então julgada obra de Escalante (João de Sevilha) identifiquei-o eu como de Luca Giordano. A moldura que lhe foi aplicada encontrei-a no recolhimento das Grilas, pintada de castanho escuro; desacerto recente. Quem a mandára pintar vendo pela atenção que ela me merecera que se tratava de peça de valor, foi-me sempre perguntando se se poderia tornar a vê-la depois de arranjada. Desconfiava da nossa probidade a santinha directora desse estabelecimento. Sempre me interessaram muito dois {88-89} “*Quadros de Natureza Morta*”, obra de Pereda⁶⁸, aos quaes coube agora a vez de serem tratados. Um deles tinha a tinta a soltar-se, ruína que era urgente sustar, sob pena de graves prejuizos; tendo mesmo já desaparecido em alguns pontos, embora de secundaria importancia. O companheiro, embora melhor conservado, necessitava tambem tratamento no respeitante a retoque.

Seguiu-se casualmente um quadro {90} “*Retrato de Homem*”, que havia quem o sopozesse obra de Velasques⁶⁹. Estava a desintertelar-se e a tinta necessitando de fixação, tendo-se mesmo num ou outro ponto já desagregado. Foram levantados caprichosos retoques, muito alterados, e que apenas uma parte encobria avarias. Foi intertelado de novo, fixada a tinta e retocado convenientemente. A perfeita afinidade tecnica e da *pâte*, deste quadro com os de Pereda, de que anteriormente falei, levou-me a supol-o igualmente deste artista, embora os quadros de figura conhecidos e obra sua, e todos de assuntos religiosos, defiram tecnicamente desta pintura, o que não é para admirar, visto serem evidentemente realizados sem a preocupação objectivista com que ele realizaria um retrato. É manifesto que dois agentes psicológicos actuaram, de maneira distinta no espírito deste pintor: o objectivista e o idealista; ressentindo-se a técnica desse último estado de alma. D’ai o autorizar, de alguma forma a minha hipotese. D’ai o divergirem tecnicamente de alguma forma. Em todo o caso o que de modo nenhum me parece é que se trate de obra de Velasques, sendo no entanto obra de valor indiscutível. Foi emoldurado convenientemente, continuando eu a dirigir essa especie de trabalhos, o que decerto modo me distrae.

Enquanto lentamente prossegue o tratamento dos paineis que constituem o polytico da capela “Bartolomeu Joanes”⁷⁰, – trabalho que só nessas condições se torna

toleravel a sua realização – a outros de superior valia ia cabendo a vez de serem tratados embora não estivessem na eminencia de imediata ruína. Neste caso se encontravam as duas {91-92} “*Marinhas*” de Joseph Vernet⁷¹, que estavam bastante sujas e com o verniz cristalizado, em parte, e amarelecido tambem muito desigualmente, o que lhe dava um aspecto desagradavel. Além da limpeza, poucos retoques necessitou. As molduras que lhe foram applicadas são da epoca dos quadros, e enquadravam outros provenientes da Casa Pia, de Lisboa. Seguiu-se o {93} “*Christo*”, de Luini⁷². Este quadro estava contaminado de bicho cuja acção destruidora começava a fazer-se sentir, correspondendo os pequenos orificios, que vinham à superfície, a grandes cavernas. Injectadas convenientemente, julgou-se obter resultados satisfatorios, o que só com o andar dos tempos se poderá verificar. Tambem teve moldura nova desenhada por mim, o mesmo sucedendo ao {94} “*S. João com o simbolo da S.S. Trindade*”⁷³, que era tido como obra de Vinci, mas que parece tratar-se de trabalho de um seu discípulo (Milzi, talvez.) Este quadro estava tambem sendo corroido pelo caruncho, mas não tinha pela frente vestigios denunciadores de tal. Foi como o anterior injectado e limpo, com o que muito melhorou de apparencia. Trabalho mais delicado foi o do tratamento da {95} “*Virgem*”⁷⁴, que por muito tempo atribuiram a Rafael, mas que se trata evidentemente de uma notavel produção da escola alemã; podendo ser talvez atribuida a Emberger. Já o pintor António Manuel da Fonseca, se ocupára deste quadro, que pertencera, segundo parece a D^a Catarina de Bragança rainha de Inglaterra, que o ofereceu ao convento de Palmela. A limpeza então foi principalmente no fundo, aparecendo então o que lá agora se lê, o manto foi repintado por esse artista para resolver avarias importantes. Libertado agora dessa camada de tinta foi retocado como convinha. No restante era perfeito o seu estado.

Tambem nos ocupámos de um {96} “*Retrato de homem*”⁷⁵, obra atribuida a Del Mazo, e de um {97} “*Auto retrato, de Andrea del Sarto*”⁷⁶ (Fig. 6). O primeiro tinha um verniz espesso e opaco a prejudicar-lhe em extremo a apparencia, e de que não foi causa mui facil libertal-o. O segundo, fazia desconfiar da sua autenticidade, devido á velatura geral que lhe tinham applicado. Levantada esta, se se reconheceu que a pintura podia ser do citado mestre,



Fig. 6 Retrato de homem (pormenor), MNAA {97}.

verificou-se também, estar avariadíssima. Não foi pouco trabalhoso o dar-lhe o aspecto que agora apresenta.

Para remate dos trabalhos do ano, dois restauros importantes foram realizados ainda. O primeiro foi o do quadro, {98} “S. Cosme, S. Tomé e S. Damião”⁷⁷, obra de Jorge Afonso, conforme por dedução lógica foi identificado o que não vem para aqui explicar. Veio de Évora quando da extinção dos conventos, e decorou ali um altar na igreja de S. Francisco. Estava em extremo ressequido, e raro era o dia em que com a limpeza a espanador se não deslocava alguma pequena porção de tinta; e não era o único quadro a que tal sucedia no Museu. E conquanto o facto fosse notado, ninguém procurava sustar a ruína que não levaria muito tempo a consumir-se por completo. As inúmeras faltas de tinta davam já ao quadro um aspecto intolerável, pelo que as altas qualidades agora patentes, a ninguém se impunham então. Fixada a tinta que ameaçava deslocar-se, foram-lhe feitos os retoques como convinha e emoldurado em estilo gótico.

Obra mais complicada foi o tratamento do outro quadro a que aludi, *um tryptico de grandes dimensões, obra de Hemskerk*, e talvez a sua melhor obra⁷⁸. Dos elementos constitutivos desse tryptico, – que andavam desligados de há muito, e mutilados de diversa maneira, para lhe darem aplicação de interesse ocasional, tendo tido também sorte diversa no respeitante a restauros, – destacava-se a peça central que representa a {99} “Descida da Cruz”, tabuas a que por duas vezes alteraram o remate primitivo, recortando-as na parte superior de maneira caprichosa, para a apropriarem a encaixe de estilo barroco, e seguidamente dando-lhe a forma um tanto ou quanto ogival, o que só se explica por lhe terem dado nova situação, aplicando-a, então a lugar onde para o ajustar necessário fôsse darem-lhe essa forma, pelo que tiveram de as acrescentar. Estas alterações, estão bem certificadas numa fotografia antiga. E por que se não podia manter essa forma, dada a intenção de lhe articular as respectivas portas, forçoso foi o restituir-lhe a primitiva forma rectilínea, como então rematava; não repugnando completar a pintura nesse ponto, por se tratar de zona pictural sem importância. Foi difícil levantar os antigos retoques que encobriam algumas das muitas avarias, de diversa natureza, o que tudo dava ao quadro um aspecto deplorável. As portas representam {100} “Christo subindo ao céu”, e {101} “Christo descendo ao Limbo” e no reverso a claro escuro a {102} “Conversão de S. Paulo”, – parte esta que se encontrava sugíssima por ter estado por muito tempo virada para a parede, pois é manifesto que estas portas foram aplicadas em sitio, onde só as faces coloridas ficaram patentes; circunstancia que as expoz a ultrages lastimáveis e de varia especie. Os retoques eram todos bituminosos, já muito alterados e endurecidos e portanto de difícil eliminação. Estavam também muito riscadas com instrumento cortante os rostos de certas personagens ali representadas, manifestação de antipatia de um estúpido qualquer.

Foi emoldurado em estilo da renascença holandesa, resultando de todo o trabalho realizado, importante valorização dessa notabilíssima obra de arte.

Como se vê a actividade desenvolvida, no decorrer deste ano, foi considerável, acarretando despesas de monta entre as quais a feita com a carpinteria. Também o emolduramento dos quadros, embora não onerem a oficina, os que pertencem ao Museu de Lisboa, nem por

isso, deixam de me sobrecarregar de trabalho, ainda que, como já disse isso de alguma forma me sirva de distração. E tudo contando apenas com dois mil escudos de dotação anual. Isto no que directamente diz respeito ao tratamento de quadros. Anexamente, que serie de maçadas e de tempo perdido, quer em visitas a quanto recanto do paiz onde farejava haver primitivos, quer atendendo quem julga dever-nos consultar acerca de mamarrachos herdados ou por essas pessoas adquiridos, não pagando a consulta por não estar isso estabelecido, e saindo resmungando quando o parecer dado não é concorde com as suas fantasias. E ainda quando a cousa fica por aí! Isto e a directoria do Museu dos Coches, que me rende desoito escudos, por mez, completam um conjunto de interesses materiais invejáveis.

■ 1916

Vejam agora qual a nossa tarefa no decorrer deste ano. A guerra europeia que tudo veio perturbar, também, me acarretou indirectamente dificuldades que, de alguma forma, prejudicaram o andamento dos trabalhos da oficina, pois me encontrou despervenido de materiais para os restauros, e que só dos países agora em guerra costumava obter; pelo que tive de modificar o andamento desses trabalhos.

Um grande desgosto veio agravar a situação, o ter visto desaparecer do numero dos vivos, a Manuel de Macedo, que muito estimava e que presidia à Comissão do Inventario e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal, não se vendo quem podesse vir preencher edoneamente as duas vagas existentes. Apesar disso foram indicados superiormente nomes, mas não houve deferimento. Eram ainda as preocupações da guerra, nas altas regiões, que se reflectiam nestes assuntos. Deixou, pois, essa comissão de ter sessões amiudadas, por desnecessarias, mas o Dr. José de Figueiredo diariamente, com raras intermitencias vae seguindo o andamento dos trabalhos de restauro e trocando impressões acerca do que vão sugerindo os quadros tratados quanto à sua identificação. Também D. José Pessanha visita de quando em quando a oficina, e interessando-se pelo assunto.

Neste ano sobrelevou todas as demais maçadas, a continuação, em Evora, do tratamento do famoso quadro

atribuido a Gerard David, e peça principal do grande polyptico que outrora ornára a capela mór da Sé dessa cidade⁷⁹, e de onde foi retirado no reinado de D. João V, para dar logar á transformação dessa capela, polyptico que foi entregue ao bispo da Diocese.

Levantára-se uma estúpida opposição a que esse quadro viesse para Lisboa, afim de ser tratado, porque diziam que ele não seria restituído. Houve mesmo esboço de alarido, quando tal se aventou, por parte de pretendidos bairristas, manobrados por um tal Nunes⁸⁰, que tinha atribuições no respeitante à execução da Lei da Separação, e a quem se tinha metido na cabeça a possibilidade desses quadros poderem vir a ser vendidos em hasta publica e por conta da mesma comissão, o que, a seu ver, a nossa actitude estava indirectamente contrariando. Dessa venda, quando realisada teria esse cavalleiro percentagem mais ou menos legal, a fóra o que, pela porta travessa, podesse vir a receber, por ter tornado viavel a manigancia. Interessava-se particularmente por essa operação o Cook (o de Monserrate)⁸¹. Não foram leves as semsaborias que de toda essa manobra advieram, e como premio a satisfação de vêr esse funcionario louvado pelo zelo que punha no desempenho da sua missão. Tudo por fim se veio a descobrir, e tal cavalleiro está ao presente muito mal visto dos eborenses. Uma parte dos quadros que compunham esse polyptico – os de menor dimensão, – já estava mesmo sonogada. Encontramol-os metidos num armario da cosinha do antigo Paço Episcopal, edificio onde muitas obras de arte estavam arrecadadas.

Representa o quadro em questão, {103} “*A Virgem em Gloria*” e fôra applicado á capela privativa do bispo e emoldurado com espalhafatosa obra de talha. Tinha a tinta a soltar-se em muitos pontos, estando desgrudadas as tabuas que o compõem, e seguras com travessas pregadas no reverso. Os rostos dos figurantes tinham sido velados para disfarçar os pequenos retoques applicados, o que alterava de maneira sensivel as expressões dessas fisionomias, dificultando a identificação da técnica para basear a da autoria.

O manto da Virgem estava também repintado, mas por motivo diverso. Aqui houve evidentemente a preocupação de alindar o azul, por o acharem debotado, e talvez já de origem desvanecido. Deram-lhe em verdade côr identica mas de tom que devia ter sido berrante, côr

que pela sua má qualidade perdeu o vigor, apresentando-se agora de um tom acinzentado sujo. A mistura destas repintadelas com os vestígios de tentativas de limpeza, dava ao quadro um aspecto desagradabilíssimo que em extremo prejudicavam a magestade desse primoroso conjunto. Justo é, porem, dizer, que não fôra atingida a epiderme na parte em que essa pintura tinha sido limpa.

Com o levantamento do repintado apareceu a fimbria ornamental do manto e a respectiva legenda que a acompanha em todo o seu desenvolvimento. Também as roupagens dos anjos que corôam a composição estavam mais ou menos repintadas nomeadamente as de côr amarela. Foi emoldurado apropriadamente ainda pela magra dotação de que disponho. Nas minhas idas a Evora, por causa do tratamento deste quadro, descobri num recanto escuso do edificio referido, uma tabuinha muito escura e a que ninguem ligaria a menor importancia, e que mal deixava perceber o que lhe tinham pintado. Limpa, verificou-se que se tratava de {104} “*Um Quadro de Teniers*”⁸², devidamente rubricado, representando nos primeiros planos uma rebecca, uma caveira, livros de musica e outros objectos, vendo-se ao fundo uma figura de homem, em parte encoberto, encostado a uma meza. Só por palpite que, como se vê não falhou, me ocupei desse quadrinho, que por ficar deslocado nessa colecção melhor fôra tivesse sido trazido para o museu de Lisboa.

Um dos quadros que neste periodo me mereceu interesse particular foi “Um tríptico da escola neerlandeza”, recolhido da sacristia da igreja da Madre Deus⁸³, cuja existencia não era conhecida pelos da casa, por estar sem moldura, desmantelado e de bôrco, no fundo de um gavetão, onde foi encontrado, quando procedia ao arrolamento sumario do conteudo do arcaz de que esse gavetão fazia parte.

O terem ali arrecadado essas tabuas, foi evidentemente com intenção criminosa. Se o ter-se chamado a atenção para a nossa pintura quinhentista não tivesse sido seguido de uma busca geral tão completa quanto isso ia sendo possível, a quantidade de quadros que teriam desaparecido seria decerto importante. Até então só os objectos de ourivesaria, imagens e tecidos, tinham sido mais apetevidos e por isso mais sujeitos ao roubo. No museu da Ermitage, na Russia existiam alguns objectos dessa natureza, entre os quais um “*ostensoir en or et*

email, acqis á Mr. Napumeceno” (cito de memória) dizia o respectivo catalogo, edição francesa, que me mostrou Rafael Bordalo Pinheiro. Este Snr. Napumeceno foi o architecto que restaurára a referida igreja.

Representa a parte central dessa notabilíssima obra de arte {105} “*a Apresentação do Menino Jesus no Templo*”. A tinta estava a soltar-se em muitos pontos, o que já em epoca remota sucedera a uma faixa em quasi toda a altura do painel, e que fôra concertada a cera recoberta de pintura grosseiríssima. Fixada a tinta, limpo, foi substituido esse retoque, apesar do seu grande desenvolvimento, para não prejudicar o efeito de conjunto em tão delicada obra. Nas portas, que no anverso representam, {106} “*S. Antonio*” (Fig. 7) e {107} “*S. Francisco*”, e no reverso, a claro escuro, {108} “*S.ª Catarina*” e {109} “*S.ª Marta*”, estavam muito repintadas as figuras dos dois santos e o primeiro ultrage que sofreram foi claramente o de lhe modificarem propositadamente a fisionomia, para os apresentarem mais conforme com a tradição portuguesa.



Fig. 7 Santo António, pormenor do volante esquerdo do Tríptico da Apresentação do Menino no Templo, atrib. a Goswin van der Weyden, MNAA {106}.

Assim o St^o. Antonio passou a ter fisionomia jovem, e á mascara de S. Francisco ajuntaram-lhe umas barbas, o que sobremaneira lhe avelhantava a expressão. Em ambas as figuras, a côr cinzenta azulada dos habitos fôra substituída pela do burel. Posteriormente, e aí pelo seculo XVII, entenderam dever modificar o desenho e colorido do pavimento pondo-o ao gosto da época. As fisionomias dos santos foram encontradas, por assim dizer, intactas, tendo apenas num ou outro ponto sido raspadas ligeiramente as grossuras de tinta, que, aliaz, deviam ter sido quasi imperceteveis. Curioso cuidado previu para sobreposição de pintura em extremo grosseira, como aquela que lhe aplicaram. S. Antonio, apresenta-se agora em idade relativamente avançada, e S. Francisco com traços mais juvenis e com uma pequena barba, em vez de longamente barbado, como se nos apresentava. Foi justamente neste ponto que comecei o ensaio do tratamento, pelo que não se fez fotografia prévia, por estar longe de calcular a surpresa que me estava preparada. Tal precipitação se não repetiu no respeitante ao Santo Antonio, ficando documentadas as condições em que se encontrou. A figura do Menino Jesus, que assenta sobre o livro que St^o. Antonio tem na mão, é que apareceu lamentavelmente estragada.

As imagens a claro escuro, representadas no reverso destes painéis, não estavam repintadas, mas apenas os vernizes tinham adquirido um tom muito escuro, em parte, por falta de limpeza vulgar. Junto às mãos de St^a. Marta, existia uma cavidade em que esteve aplicada uma fechadura, sendo por isso evidente que fôra esse painel aproveitado como porta em qualquer armario, pequeno oratorio, talvez. Do que não resta duvida é que estas portas tiveram sorte muito diversa quando separadas do painel central. Completado o tratamento deste tryptico e convenientemente emoldurado, orgulha-me o ter tido ocasião de lhe restituir o aspecto e beleza primitiva, peça artistica, que para em tudo ser interessante, até se verifica que foi feito expressamente por encomenda de Portugal, cujo escudo ali se vê representado, num vitral.

De Vizeu tinham chegado para tratamento mais quatro quadros dos quatorze da série que com firmeza se pôde attribuir a Jorge Afonso, embora haja quem por incompetencia ou simples espirito de contradição os julgue obra de Vasco Fernandes⁸⁴. Representam a {110} “*Adoração dos Magos*”, a {111} “*Visitação*”, o {112} “*Beijo*

de Judas” e a {113} “*Resurreição*”. Não é impossível que fôsse justamente esta encomenda feita ao pintor regio e evidentemente executada em Lisboa, mas que não teria dispensado para a sua colocação a ida do artista a Vizeu, o que ocasionasse poder essa cidade contar entre os seus homens ilustres o pintor Vasco Fernandes. Algumas tendencias artisticas que este já tivesse manifestado por qualquer modo, levaria esse mestre a trazel-o para Lisboa e educal-o á moda do tempo. Já de Gaspar Vaz, naturalmente conterraneo de Vasco – o que a sua longa permanencia nessa cidade de alguma forma faz supor – se sabe que fôra creado de Jorge Afonso e que com Vasco testemunhara em Lisboa numa escritura em que Jorge Afonso figura como comprador. Se juntarmos a tudo isto – que induz na definição da espécie de relações entre eles, e nos certifica da estada em Lisboa do artista visiense – a afinidade técnica, nas roupagens e accessorios na obra de Jorge Afonso e Vasco, e que mesmo nas carnações dos figurantes, que é onde ha menos analogia, se encontra uma vez ou outra, no desenho, as características do que Vasco manteve sempre na sua obra, autorizada fica a suposição entrevista.

Estavam estes quadros bastante maltratados, mas com poucos retoques que em dois deles tinham por fim principal o completal-os, na parte em que primitivamente fôra deixada a madeira à vista, por ficar encoberta com o emolduramento. Tinham, porém, muitas faltas de tinta, nomeadamente o que representa a “*Resurreição*”. Nenhuma, porém, de importancia maior. Estavam tambem desgrudados e teve de ser beneficiada a madeira de carvalho em que são pintados.

Foi sem grande dificuldade que deixaram sair de Vizeu para Lisboa, estes quadros. Quando chegar a vez ao “*Calvario*” e restantes de Vasco Fernandes⁸⁵, é que não sei o que se passará. Ha que contar, por certo, com uma forte opposição. Veremos se depois de convencidos da seriedade da Comissão encarregada destes assuntos, os vizienses se mostrem inteiramente confiantes nos nossos propositos. Foram estes quadros emoldurados sob a minha direcção mas correndo as despezas por conta do Museu de Vizeu. Os transportes é que tive de os pagar.

Tendo o conde de Santar oferecido, ao museu, um quadro da escola italiana, seculo XVI mas tão arruinado que forçoso foi o acudir-lhe imediatamente, não tendo sido sem cuidados o transporte, desse quadro de casa

do doador para a oficina, para que se não soltasse a tinta que ameaçava desprender-se. Representa {114} “*Christo Morto*” (meia figura) acompanhado da Virgem, uma das Santas Mulheres e S. João⁸⁶ (Fig. 8). Recobria a tinta primitiva das carnações, que assenta, como toda a restante sobre grossa camada de cola, velaturas em geral de um tom sujo, e de tinta mais espessa no que restava de fundo e roupagens. A madeira em que assenta a pintura era muito grossa, e muito comida do bicho, pelo que teve de ser reduzida a metade essa espessura, para se poder atacar o caruncho que a corroía, isto depois do difícil trabalho da fixação da tinta. Retocado convenientemente, – o que por ter sido obra assás maçadora não deixou saudades, – reconheceu-se, depois do tratamento não corresponder esse quadro inteiramente ao que se antevira.

Para amenizar esta ardua tarefa, vou, uma vez ou outra alternando, sempre que isso é possível, os trabalhos mais impertinentes e difíceis com outros menos fatigantes e que maior prazer me dê socorrel-os. Neste caso estava o {115} “*Bom Pastor*”, de Frei Carlos⁸⁷. Achava-se imensamente prejudicado, este formosíssimo quadro,

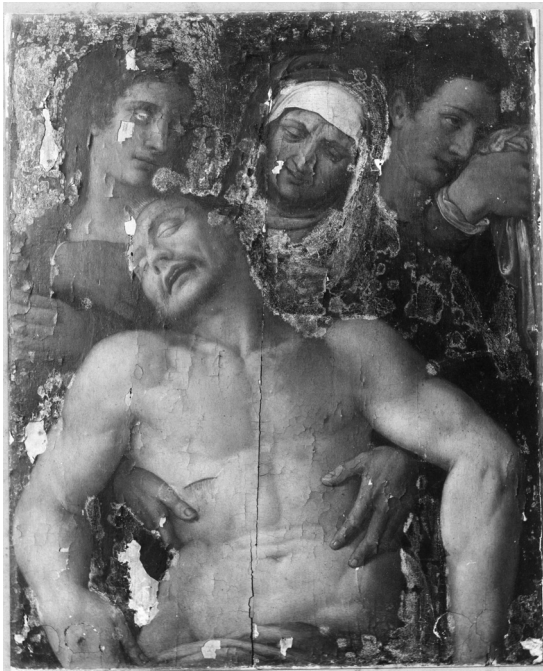


Fig. 8 *Lamentação de Cristo Morto*, MNAA {114}.

com os vernizes em camadas irregulares que lhe tinham aplicado, – Uma selvageria! – e que amarelecera desigualmente. O mal retocado do pavimento completava o pessimo efeito do conjunto. Tudo se remediou da maneira mais satisfatoria a meu ver. Outro quadro delicadissimo que igualmente muito prazer me deu tratar, foi o que representa a {116} “*Virgem e Menino e dois Anjos*” (Fig. 9), e que tem o n° 29 no respectivo inventario⁸⁸, e de difícil identificação quanto á autoria, sendo no entanto evidente a influencia de Matsys, havendo quem o julgue obra do seu discipulo Simão (Portugalois). Estava em idênticas condições do antecedente, mas menos acentuadas. Deu-se em epoca remota com esse quadro o facto de em época impossivel de precisar terem tentado applic-o a moldura ou cousa assim, de forma diversa da sua configuração rectangular primitiva, dando-lhe a pentagonal; do que logo se arrependeram, segundo se presume, pois os pedaços cortados foram novamente repostos.



Fig. 9 *A Virgem com o Menino e dois Anjos*, MNAA {116}.

A circunstancia do respectivo corte ter secção obliqua, para se tornar mais facil essa reposição, torna plausivel o supor-se que se previu a possibilidade de ter de restituir ao quadro a forma primitiva, uma vez desaparecido o motivo da mutilação.

Mais um quadro que me foi muito agradável tratar foi o de Vieira Portuense representando {117} “*Jupiter e Leda*”⁸⁹; Enfermava das consequencias da acção do fumo do gaz, por ter por largos anos permanecido nos salões da viscondessa de Valmor, a cujos herdeiros foi adquirido. Isto independente de outras avarias, que embora de pequena importancia, bastante o desvalorisavam.

Tambem me foi agradável o tratar o quadro da escola francesa, representando {118} “*Atalante e Maleagre*”⁹⁰, atribuido a Coypel, e adquirido a Francisco Ribeiro da Cunha, quadro que por ter andado mui mal tratado necessitou limpeza geral não precisando no entanto de retoques.

Os retratos de {119-120} *D. João III e de sua mulher*, pertencentes á Misericórdia de Lisboa⁹¹, de que em seguida me ocupei, e atribuidos por alguns estrangeiros a Móro, mas que julgo reprodução, em meio corpo, dos retratos dessas personagens, procedentes da Madre Deus e do convento da Esperança, – e de que já me ocupei, – nos quais a tecnica expressa nos santos patronos que acompanham os retratados, nestes ultimos quadros atestam não se tratar de obra desse famoso artista, apesar da semelhança com a espessa no retrato de D. Catarina, provavelmente de Móro, existente no museu de Madrid. Deve-se talvez tratar de copias livres de retratos executados de facto por esse pintor, e que, pelo que teriam agradado, ficaram como prototipo para retratos futuros. Em qualquer circunstancia devem atribuir-se a Cristovão Lopes, que era então o pintor da côrte e que se sabe ter feito retratos da familia real. Estes, agora, estavam como os demais, repintados num ponto ou outro, principalmente o que representa o D. João III, para encobrir no fundo do quadro avarias de certa importancia, e no restante para o *alindar*. O retrato de D. Catarina, era melhor o seu estado, embora tivessem esfregado o vestido de maneira contundente, para o limparem, e dado umas pinceladas nos sitios atacados, retoques que por serem bituminosos, tinham enegrecido.

{121} *O retrato pintado por Kupetzky*⁹², que a tradição dava como sendo a efigie de D. Pedro II, estava tambem algum tanto repintado sem se saber bem porque –

sempre a mesma mania – principalmente nas mãos e cabeleira. Limpo apareceu no bordo da meza que figura no quadro, a assinatura desse notavel pintor hungaro; desvanecendo-se assim a suposição de que se tratasse de retrato desse rei, que nunca saio de Portugal, e não haver noticia de ter Kupetzky estado entre nós. É possível, porem, que represente o infante D. Manuel, sobrinho do suposto retratado, e que por largos anos residiu no estrangeiro.

No quadro de Bartolomeu Roiz, representando a {122} “*Virgem, o Menino e dois Anjos*”⁹³, foi necessario fixar o aparelho estofado sobre que a pintura assenta, e que estava a deslocar-se, o que não deixou de ser operação complicada. Foi tambem limpo e retocadas as pequenas faltas de tinta que apresentava.

Seguiu-se um quadro no estilo dos de Nuno Gonçalves, representando {123} S. Sebastião⁹⁴. Tinha sido repintado como os famosos painéis, mas de maneira menos barbara, isto é por artista mais perito, embora num pessimo proposito, e aí pelo seculo XVII. O relevo do nimbo é que denunciou a epoca do quadro e deixando antever as afinidades do quadro com outros nossos conhecidos.

Feita a operação do levantamento do repintado, reconheceu-se o valor da aquisição que se fizera, e por quantia que apesar de modesta, não foi paga sem receio de que fosse julgada desperdicio. Se se tivesse feito, antes da compra, qualquer pesquisa, o que ao dono do quadro se não podia encobrir, levantar-lhe-ia suspeitas quanto ao seu valor, e outras teriam sido as suas exigencias, que se chegaram mesmo a esboçar. As avarias de maior importancia encontradas eram na testa e em parte de um olho, numa das faces e nos cabelos, circunstancia esta que talvez nos privasse de um promenor elucidativo, para a identidade do santo representado. Se justamente nesse lugar tivesse tido pintura simulando um prego espetado no craneo, desapareceriam todas as duvidas acerca de ser S. Manoel, o santo que o quadro representa. Reconheceu-se, porem, que se tratava de S. Sebastião. Essa figura estava cingida com uma toalha atada em laço, pintura que encobria uma especie de cuecas, com alçapão atado na frente com fitas; promenor arqueologico não destituído de interesse. Outra particularidade que merece reparo é a semelhança do rosto do santo com os de S. Vicente, representados nas famosas tabuas, de Nuno Gonçalves.

Dentre os inumeros quadros que pejaram o *atelier* de restauro, – verdadeira enfermaria que mal comporta tanto doente – alguns ha que provocam interesse particular, e outros que, por quisilentos, são olhados com alguma indiferença, sendo no entanto a estes, muitas vezes dada a preferéncia para tratamento... para os ver pelas costas. Neste caso estavam os restantes paineis que compõem o polyptico da capela “Bartolomeu Joanes”, que as circunstancias tantas vezes fizeram pôr de parte, e que representam o {124} “Presepe”, {125} “Adoração dos Magos” e {126} “Descida da Cruz”, e ainda {127} “Ceia” e a {128} “Anunciação” a que deixei de me referir, por esquecimento, na altura em que foram tratados⁹⁵.

De todos estes quadros os mais combalidos eram os tres que representam a “Ceia”, estando mesmo um deles mutilado, e que pela situação que ocuparam, ao nível do altar, estiveram mais expostos a contingencias prejudiciais a sua conservação. No que respeita a repintados é que sofreram todos igual vexame; e retoques tão grosseiros e repetidos poucas vezes se nos deparam. As fotografias tiradas então, dizem mais do que todo o que se escrevesse a esse respeito. O painel que estava em parte pôdre, foi concertado com madeira de carvalho, antiga, e refeita a respectiva pintura que era aliaz de somenos importancia nesse ponto. Não foram muitos os retoques que, em geral, necessitaram todos estes paineis pois o repintado não foi para encobrir avarias retocaveis, mas sim para disfarce das irremediaveis, resultantes da limpeza que em epoca remota foram objecto, e, possivelmente, no proprio local para onde foram feitos. Depois houve repetição da proeza, mas sem esfregadela previa. No entanto essas faltas de tinta por incidirem em pontos importantes, como a cabeça da Virgem e do Anjo, nos paineis que representam a “Anunciação” e o “Presepe” agravavam sobremaneira a situação geral. Tudo se conseguiu remediar, de alguma forma de maneira toleravel. Também démos por findo o restauro de {129} *um pequeno triptico*, procedente de Elvas⁹⁶, obra evidente de *Christovão de Figueiredo*, peça recebida em tal estado, que, pelo menos a pintura do painel central que representa o “Calvario”, estaria, se não fosse socorrida, hoje já irremediavelmente perdida por a tinta se estar a deslocar quasi por completo, o que levou quem se encarregou do transporte a trazel-a com um vidro sobreposto.

Passou esta obra de arte verdadeiros tratos de polé, nas mãos dos seus detentores. Assim, por exemplo, quando entenderam delev-o pintar exteriormente a almagre deixaram entrar a tinta – dada decerto com broxa de caiar – pelos intercios da sobreposição das molduras, quando fechado, ficando a pintura desses paineis cheias desse escorridos – pelo que se verifica que se não deram trabalho de abrir o triptico depois da besuntadela, e quando seca não tentaram felizmente limpal-o, do que resultaria desastre completo. Como se vê não é por não ser variado que esta especie de trabalho me vae sobremaneira enfadando. Antes dessa famosa operação, tinham-lhe repregado as dobradiças com os primeiros pregos que encontraram, e que tinham de comprimento o dobro da grossura da da moldura a que foram aplicados, atravessando-a e rachando-a mesmo. Ficou guardado um des-ses pregos. A moldura conservava ainda o ouro primitivo, pelo que foi tão cuidadosamente limpa e retocada como o proprio quadro; talvez excesso de zelo talvez injustificado. A fixação da tinta no painel central, não foi facil operação, o que no entanto se conseguiu satisfatoriamente. O maior desenvolvimento do respectivo retoque, foi ao centro do painel central. O estado das portas – que representam S. João Batista e S. Jeronimo orando no deserto, – era regular, apenas enegrecidas e com os escorridos de almagre, a que atraz me referi, e ainda com algumas pequenas faltas de tinta.

Os doentes a tratar e que ao tempo mais immediato socorro necessitavam, eram os quadros procedentes do museu “Machado de Castro” de Coimbra, representando {130} “*St^a. Elena descobrindo a Cruz*” e {131} “*O Imperador Heraclio conduzindo a Cruz às portas de Jerusalém*” obra identificada como de *Cristovão de Figueiredo*⁹⁷. Só um grande desejo de salvar tão interessante documento pictorico me podia animar a tão ardua empreza que todos sopunham infrutífera. Em qualquer dos quadros eram inumeras as faltas de tinta, que uns borradores quaisquer, procuraram suprir sem nivelamento prévio. A parte restante estava em grande parte empolada, tendo sido necessarios os maiores cuidados para que esses quadros chegassem a Lisboa sem agravamento do seu estado, o que se realizou com rara felicidade, vindo nos respectivos caixotes cobertos com folhas de gelatina aderidas com alfinetes. O primeiro, já quando

fixada a tinta, ao levantar-se o repintado, reconheceu-se que tinha sido barbaramente lavado com potassa, ou cousa assim de que se viam ainda os escorridos, o que lhe levou a epiderme quasi por completo, descobrindo-se também mais uma figura, a que de joelhos ajuda a desenterrar a Cruz. Das representadas dentro da barraca de campanha, que ali figura, restavam apenas vestígios, sendo portanto irreparáveis. Todo o primeiro plano também sofreu muito com a famosa limpeza e com a barradela de massa bituminosa que lhe aplicaram para planificar a superfície dessas covas. Tiveram neste quadro maior desenvolvimento os retoques do que em geral, em principio, se admitia, mas assim fui forçado a proceder, para lhe dar um aspecto tolerável. Bastantes vezes o desânimo fez pôr de parte esse tratamento. Era preciso, porém, não capitular até por honra própria. O que representa Heraclio, sofreu menos com os tratamentos a que foi mais de uma vez submetido, mas nem por isso deixava de ser lamentável o seu estado. Julgava-se mesmo perdida parte do lado esquerdo. Depois de paciente trabalho, conseguiu-se descobrir nesse ponto parte da primitiva pintura, com desenvolvimento suficiente para se poder reconstituir a figura do primeiro plano. E teria sido lamentável que isso se não tivesse podido obter, o que prejudicaria sensivelmente o efeito de conjunto de um tão belo quadro que agora se impõe pelo valor da sua composição e pelo seu brilhante colorido. Como se verá pela fotografia que se tirou antes do tratamento, eram também inúmeras as pequenas faltas de tinta dispersas por todo o quadro, e alguma coisa conta a quem queira fazer o confronto do estado em que se encontrava o actual. O que aí se não pode vêr é o relevo de alguns dos empoçados, que se conseguiu fixar, mas não planificar inteiramente, por causa da poeira que ali se tinha introduzido, com o andar dos tempos, e que não foi possível extrair por completo.

Como se verifica pelo exposto foi um pouco extenuante a tarefa do ano; mas não ficaram por aqui as minhas bem pouco remuneradas fadigas pois iniciei o tratamento de alguns doentes de gravidade, de que na ocasião apropriada farei relato.

■ 1917

Continua a guerra europeia a preocupar-nos de maneira já muito directa, quer moralmente, quer materialmente. Pensar agora em obter qualquer melhoria na dotação orçamental destinada a subsidiar os trabalhos de restauro, é fantasia que a ninguém passa pela cabeça. Esperemos que melhores dias sobrevenha e que nos aplaudamos por não ter abandonado a partida, ou pelo menos enfraquecido nesta já mesmo dominadora actividade.

Os quadros de mais moderada exigência que entreameos com outros que deixaram recordação endelevel, pelo estado em que se encontravam, foram os que representam, a {132} “*Virgem o Menino e um Anjo*”⁹⁸, quadro da antiga colecção “*Guerra Junqueiro*”; {133} “*Virgem e Menino*”⁹⁹, obra florentina do século XV; {134} “*S. Francisco*”¹⁰⁰ de Ribéra (antiga colecção “*Carvalhido*”) e os de Zurbarán, representando {135} “*S. Judas Tadeu*”, {136} “*S. João Evangelista*”, e {137} “*S. Paulo*”¹⁰¹. O primeiro estava muito enegrecido por uma camada de bitume, dado evidentemente para encobrir as avarias nas roupagens e no terreno. Sustou-se o levantamento, que se iniciou, desse veu bituminoso, por se ter por preferível não insistir, dada a importância dessas avarias. No quadro florentino, que é pintado sobre tela colada à madeira, (estofado) e que estava cheio de empolas, não foi possível conseguir por completo a respectiva aderência, devido ao mau estado da base, que, por carunchosa, isso impossibilitava. E não tinha outra avaria. O “*S. Francisco*”, uma das réplicas do quadro do museu de Madrid. Foi ligeiramente limpo e retocado em alguns pontos de somenos importância. Os três quadros de Zurbarán, encontravam-se nas condições dos dois da mesma colecção já descritos. Todas as roupagens estavam mais ou menos repintadas principalmente o manto de “*S. Paulo*”, ao qual fôra trocada a cor verde pelo castanho escuro, e tudo em geral para encobrir as inúmeras faltas de tinta, embora todas de pequenissima importância, resultante de antigas fricções para levantamento de vernizes, o que pôz a descoberto, nas saliências irregulares dos fios da tela, a cor negra do aparelho. Retocadas pacientemente todas essas faltas de tinta, readquiriram as roupagens todo o característico aspecto da maneira desse mestre. O fundo pouco melhorou de aspecto, por o seu enegrecimento

ser resultante da tinta negra do aparelho, ter dominado os tons escuros sobrepostos. Desta colecção apenas os tratados se distinguem, sendo os restantes simples trabalhos de oficina, de que Zurbaram pouco cuidou; pelo que foram apenas beneficiados, para impedir a ação alcalina da ensaboada a que o *Tabordinha* os sujeitou¹⁰².

Ainda me entretive com os painéis de um contador flamengo que pertenceu ao visconde de Reguengo¹⁰³, quadrinhos que era pena não socorrer imediatamente. Já a tinta faltava em muitos pontos, ameaçando o resto deslocar-se. Algumas dessas faltas, tinham sido retocadas mas de maneira imperfeitíssima em geral; os retoques mais aceitáveis foram, porem, mantidos.

Entretanto progrediam os tratamentos dos quadros {138} “*Resurreição*” de Frei Carlos¹⁰⁴, e o {139} “*Calvario*” de Vasco Fernandes¹⁰⁵ (Fig. 10), que foi uma tragedia para obter a sua vinda para Lisboa.

O estado do primeiro era desolador. Além de velado por uma rançosa camada de oleos ordinarios, tinha a tinta a deslocar-se em muitos pontos, tendo mesmo já caído em muitos outros, de relativa importância, sem que isso preocupasse a quem cumpria mais directamente velar pela conservação dessa reliquia artistica, e

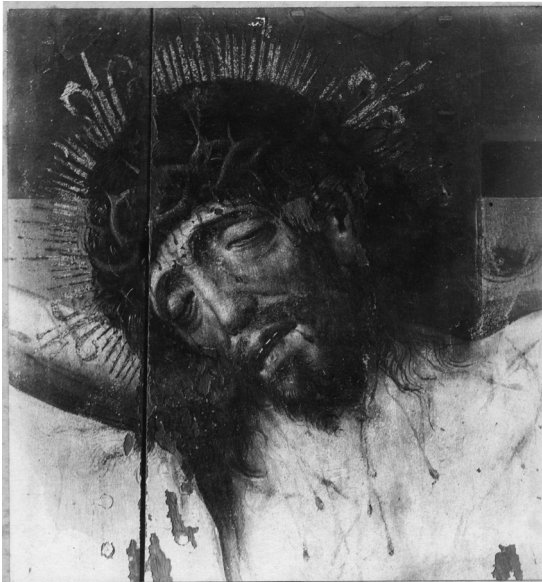


Fig. 10 *Calvário* (pormenor), de Vasco Fernandes, Museu de Grão Vasco {139}.

que até concorrera para que esse e outros trabalhos de conservação não se efectivassem, caso a que já me referi. Realizada a difficilima tarefa da fixação da tinta, e limpo, foi retocado como convinha, mas fica ainda no *atelier*, em observação, durante algum tempo.

No respeitante ao “*Calvario*” de Vasco Fernandes, depois de vencida a relutancia dos vizienses em consentirem o tratamento, em Lisboa, desse quadro, outras dificuldades surgiram, – sem falar das resultantes com o respectivo transporte dado o seu pezo e volume –, como a de se ter de reduzir o excessivo empeno dos tabuões de castanho que o constituem. Nos sítios dos nós da madeira tinham na primitiva colocado tacos, – alguns dos quais estavam a deslocar-se – e outros mais recentes cobrindo as fendas da madeira, arranjo feito ainda quando o quadro estava colocado no logar para que fôra feito como o prova o grande malhete colocado pela frente.

Não tinha repintadelas, mas faltava-lhe tinta em muitos pontos de importancia secundaria. As avarias de maior nota eram, porem, as resultantes da limpeza brutal a que em época, não muito remota, o submeteram. Percebia-se ainda, e muito bem, os escorridos dos reagentes em muitos pontos do quadro, achando-se destruidas algumas cabeças e mãos dos figurantes, principalmente as que estão repartindo a tunica de Christo.

Das *predelas*, a que representam {140} “*Christo perante Pilatos*” estava de tal modo golpeada pelos fanaticos que mal se distinguiam as figuras detestadas; o que o fotografo que foi a Vizeu tirar, a nosso mandado, a fotografia de conjunto, houve *por bem* retocar, não ficando assim documentado o facto. Já no quadro principal ele fizêra desaparecer, o malhete o os remendos a que me referi. As duas restantes, que representam {141} “*A descida da Cruz*” e {142} “*Christo desçendo ao Limbo*” tinham sofrido identicos vexames, mas mais moderadamente. Foi festejado pela gente grada da terra o regresso do quadro, havendo sessão solene numa sala do museu discursando o Governador Civil, o Presidente da Camara, o Dr. José Pereira, filho de um pintor viziense de certo valor, e o director do museu.

O Municipio ofereceu-me um serviço de chá, em prata, e á noite teve iluminada a fachada da sua séde. Regista-se pela raridade, o acontecimento. O ter mudado o quadro de situação dentro do mesmo edificio, é

que foi considerado delito, não sei se canonico, pelo clero e clericais, pelo que se abstiveram de assistir à aludida sessão, para que tinham sido convidados.

Um lindo quadro que é ao mesmo tempo um curioso motivo de estudo respeitante à identificação da sua autoria é o que representa {143} “A Virgem, o Menino e dois Anjos”¹⁰⁶ (Fig. 11), e que me mereceu especial carinho. Ha ali, pelo menos a intervenção de dois artistas, o pintor do manto, da Virgem, foi evidentemente Frei Carlos, o restante aparenta ser obra do mestre de S. Bento (Gregorio Lopes?). A indiscutível colaboração de Frei Carlos, foi realizada decerto antes deste artista professor no convento do Espinheiro, o que nos dá uma indicação



Fig. 11 Virgem com o Menino e dois Anjos, MNAA {143}.

aproximada da época em que o quadro teria sido realizado. Assunto curioso a estudar.

A principal avaria consistia em estar queimado por contacto com uma vela de altar, numa superfície de quasi dois centímetros quadrados, e numa profundidade apreciável, incidindo nas roupagens na parte que cobre a perna direita da Virgem. Nos rostos dos anjos e num instrumento que um deles empunha havia faltas de tinta, sem importancia de maior. O que mais o danificou foi a limpeza a que o sujeitaram e onde a ação corrosiva da lavagem se fez mais sentir foi justamente nos rostos desses anjos e no manto da Virgem, pelo que o repintaram de um vermelho ordinario, que tomára um tom desagradabilissimo, camada que não foi facil levantar, e tarefa um tanto ingloria por a pintura inicial não aparecer intacta. Reintegrado, tanto quanto isso foi possivel, no seu aspecto primitivo, patenteou-nos mais claramente a sua grande beleza.

Outro quadro que me interessou sobremaneira, foi o {144} “S. Sebastião”¹⁰⁷ proveniente da sacristia da Igreja da Graça, em Lisboa, onde se encontrava quasi por completo solto da grade, e encarquilhado e com diversos rombos, que, por felicidade, incidiam em sitios de somenos importancia, e que, dada a altura a que o quadro se encontrava, só poderiam ter resultado da falta de cuidado, ao armarem qualquer andaime. Desleixo habitual em operarios e mandões das obras publicas. Do desinteresse a que essa tela foi votada, resultou, além das avarias que citei o enrugar-se de maneira impossivel de planificar, de forma satisfatoria, sem qualquer violencia condenavel, mas habitual em certos restauradores estrangeiros, que, para agradarem a ignorantes, não tem duvida em cilindrar os quadros. A citada dificuldade resultou de o quadro ter entretela muito grossa e que era perigoso fazer desaderir, e estando o fio de uma e outra tela incensíveis á terapeutica aceitavel.

Supoz-se a principio tratar-se de obra de Zurbaram, e não era efectivamente um despropósito. A pintura do panejamento que cinge a figura do santo pela cintura é que contrariava essa crença, pois se não apresentava com o brio técnico caracteristico da maneira desse artista.

Quasi ao terminar a limpeza do quadro, descobriu-se numa das pedras maiores pintadas no primeiro plano, e do lado da sombra, as iniciais C S, que nos indicava ser Clemente Sanches o autor dessa interessante obra.

Este pintor espanhol foi não só contemporâneo de Zurbarán, como seu imitador; pouco no entanto tendo produzido, segundo parece, a não ser que as suas obras andem atribuídas a outros, como sucederia a esta se não tivesse aparecido a rubrica.

Um quadro que também oferece interesse muito particular no respeitante à sua autoria, é o procedente do museu “Machado de Castro” e que representa a {145} “*Ascensão da Virgem*”¹⁰⁸, quadro executado evidentemente por pintor régio, ao serviço de D. João II, de cuja mulher se vê a divisa (o camarão) profusamente disperso nas vestes de um dos anjos que figuram na composição, bem como as armas reais num firmal na capa de um outro. Falta ao quadro uma tabua de cada lado, tendo-se conseguido obter uma delas, ainda aproveitável, mas cortada em três, achada num recanto do convento de onde o quadro proveio, e fora desta importante avaria, e de pequenos retoques enegrecidos, nada mais havia a notar, apresentando-se mesmo num estado de conservação pouco usual.

Neste ano também me passou pela mão o quadro representando o {146} “*Martirio de Santa Aua*” de forma semi-circular¹⁰⁹, pertencente à série dos existentes na sacristia da igreja da Madre Deus de onde foi retirado a pedido de D. Fernando II, e recolhido do palácio das Necessidades ao Museu de Arte Antiga, após laboriosos esforços da Comissão do Inventário dos Paços Reaes, e muito especialmente do Dr. José de Figueiredo, director do referido museu.

Foi a madeira deste quadro adelgada, por naturalmente se encontrar muito comida do bicho, sendo travejada (*parquetée*), conforme processo seguido no estrangeiro, onde o quadro foi mandado restaurar, por esse príncipe, sistema de travação de que deviam já ter descido, pois as taboas quando adelgadas perdiam a consistência necessária para quando se dilatassem ou retraissem, se imporem e forcem esse travejamento articulado a operar favoravelmente. Como com esse processo isto, em geral, não sucede, essas taboas ou se desgrudam ou fendem pela parte mais fraca. Foi isto que sucedeu justamente a este quadro, e outra avaria não tinha, digna de ser registada. Conquanto estivesse indicado que a limpeza a fazer-lhe não devia ser superficial como a que foi praticada, – pois se procurou apenas fazer desaparecer a sugidade que o fumo do gaz lhe

impresio, na sala do palácio das Necessidades, onde por largo tempo permaneceu, – não quiz ir mais longe, por haver quem estivesse encantado com a *patine* que o quadro tinha, o que levaria muito tempo a fazer acreditar que era postiça, datando da época em que o quadro fora tratado no estrangeiro. Quando me ocupar dos companheiros existentes ainda na igreja da Madre Deus, então se verá o que convém fazer a este em definitivo.

A forma primitiva deste quadro não era a que hoje apresenta, mas sim a quadrangular, tendo sido acrescentado na parte superior, e cortado dos lados, a fim de lhe darem a semi circular, para adaptação a lugar que tinha essa exigência, e isso em época impossível de precisar. Maior ultrage sofreram os restantes, em que os côrtes para os poderem aplicar a portas de um arcaz, atingiram os pés de algumas das figuras ali representadas.

Estes trabalhos e outros de que me ocuparei, na devida altura, visto estarem ao presente apenas iniciados, consistiram a tarefa do ano que bem áspera foi para mim, por não ser próprio a estimularem-me as consequências da pneumónica que me atacou embora de maneira benigna quando fui a Vizeu fazer entrega do “*Calvario*”¹¹⁰, o que se complicou com avarias latentes, o que me trouxeram regularmente atormentado.

■ 1918

Sob maus auspícios foram iniciados os trabalhos deste ano. O meu estado de saúde continuava deveras periclitante. A diminuição de 20 quilos no peso não era para tranquilizar e apesar de mais leve, estava pouco propenso a grandes actividades. A *vida* por seu turno ia encarecendo de maneira acabrunhadora, consequência da desvalorização da moeda, cotando-se o câmbio a 1800 %. As receitas, que se mantinham, em geral estacionárias, para todos os misteres, requeriam melhorias e que difficilmente se iam obtendo e quando assim sempre de maneira irrisória no respeitante ao quantitativo. No caso particular do tratamento de quadros, ainda as cousas menos podiam de pronto melhorar. Aos meus auxiliares é que era impossível o continuarem com os seus magros proventos, sob pena de me abandonarem. Consequência, estar um ano a trabalhar por conta de futuras receitas, visto que o que recebia mal chegava para o custeio da oficina.

E mais grave seria a situação se não corresse por conta do museu algumas despesas, de carpinteria, no concerto dos quadros. O resto das minhas receitas consistiam em 18\$00 mensaes como director do museu dos Coches, e o ordenado de professor com uma ligeira melhoria.

Trabalhos de pintura nem pensar em vendel-os, na presente quadra visto muito poucos aceitarem a actualização de preços nesse campo. Eu mesmo lhes dava razão aos que assim pensavam, julgando, como muita gente, que a moeda recobriria de um momento para o outro o seu antigo valor. Para demonstração do pouco que me conformava com essa actualização, veja-se por exemplo, o que se passou com a {147} “*Descida da Cruz*” de Vieira Portuense¹¹¹, quadro de grandes dimensões, por cuja limpeza e alguns retoques, levei sessenta escudos, ou seja pouco mais de uma libra.

Isto sem falar do trabalho complementar que me vae tambem sobrecarregando, o de tratar do emolduramento, em variadissimos estilos, de todos os quadros que me têm vindo á mão o que vou realisando de acordo com o Dr. José de Figueiredo, quando destinados ao museu que dirige.

A juntar ainda, as dezenas de comissões de serviço gratuito de que não posso esquivar-me, e que seria bem longo e improprio enumerar aqui, que tanto tempo me vão fazendo perder, e tantas inimizades me vão acarretando; e, peor que tudo isso, o ver desvalorizado o pequeno peculio que em periodo mais rendoso tinha conseguido juntar, em moeda fiduciaria, e que a não ser a esperança de que se trata de um mal passageiro, não sei o efeito moral que isso me produziria, não por que seja ambicioso, mas porque ao transpor certo periodo da vida, comecei a pensar, a serio, no estado em que deixaria entes queridos, caso me sobrevivessem, como era natural, visto serem mais novos. Deixemo-nos, porém, de lamurias, e vamos ao que importa, tanto mais que a fé ainda me anima, e desse meu esforço conjugado com o do Dr. José de Figueiredo, se colherão decerto frutos de grande valor para nobilitação do nome portugues.

Agora uma nota que julgo curiosa acerca do quadro de que me estava ocupando. A moldura que lhe applicaram e que trouxera das Necessidades vinha concertada com... tiras de papel de forrar casas!

Entre os quadros existentes no museu, que intrigam quanto á sua autoria, estão os provenientes de Palmela,

um dos quais completamente perdido, e os quadros restantes em condições um tanto deploraveis, com possível concerto¹¹². São estes os que representam {148} “*Investidura do habito a S. Tiago*”, {149} “*S. Tiago orando*” (Fig. 12) e {150} “*S. Tiago combatendo os mouros*” e ainda um quarto representando “*S. Tiago pregando*” cujo trabalho de restauro fica para mais tarde, dadas as exigencias no que respeita principalmente a carpinteria, operação assás delicada que requer vagar, para a guiar de perto, e de que não estou agora dispondo. Dos restantes, o primeiro, estava muito danificado no fundo e em algumas das figuras, principalmente uma das que ladeiam as personagens principais; estava tambem, além de muito sujo, retocado grosseiramente. Ao segundo, teve de ser fixada a tinta em muitos pontos em que ameaçava desprender-se, e retocado em outros, mas de somenos importancia. O que representa, “*S. Tiago combatendo os*



Fig. 12 Mestre D. Paio Peres Correia invocando a Virgem na batalha de Tentúdia, do retábulo de Santiago, MNAA {149}.

mouros” é que se encontrava em estado deplorável, devido não só a acção do tempo como á dos reagentes que lhe aplicaram em epoca remota. Foi restituído, tanto quanto possível, ao seu aspecto primitivo, sem ultrapassar os limites toleráveis neste genero do operações.

O quadro de Van Kessel representando a {151} “*Virgem em capela de flores*”¹¹³, distraiu-me um pouco do afadigoso de outros trabalhos de restauro. Encontrava-se bastante escuro e de maneira desigual, verificando-se, depois de limpo, que estava assinado. Tinha tambem algumas faltas de tinta, principalmente no busto da Virgem.

{152} “*A Virgem e o Menino*” de Morales¹¹⁴ (Fig. 13), sobre ter algumas pequenas faltas de tinta e estar sujo, tinha a tela em parte descolada da madeira em que assenta, empolas que não foi inteiramente possível, por processos aceitáveis, fazel-as desaparecer.

{153} “*St.ª Clara tomando o habito*”¹¹⁵, quadro atribuído com fundamento a Frei Carlos, apresentava um aspecto lamentável, pelos pessimos retoques que lhe



Fig. 13 A Virgem com o Menino, de Morales, MNAA {152}.

aplicaram para encobrir as avarias resultantes da brutal limpeza a que o submeteram. As mãos das figuras principais e os rostos das demais figurantes, estavam irremediavelmente perdidas, não sendo tarefa fácil o pol-o no estado em que o deixei.

{154} “*Uma scena de interior*”¹¹⁶ por Malet, quadrinho com o verniz cristalizado. Necessitou do apropriado tratamento, com dispensa de qualquer retoque.

{155} “*A Adoração dos Magos*”¹¹⁷, obra evidente de Gregorio Lopes e da série com a atribuição vaga de ser do “Mestre de S.Bento” por se supôr que teriam sido feitos para o convento de S. Bento em Lisboa, de onde provieram, mas que agora se sabe que foram para ali transferidos do antigo convento de S. Francisco, da Cidade, que foi evidentemente o seu primeiro destino. Todos os quadros, desta série, foram tratados em epoca não muito remota, por creatura habil, embora laborando em erro. O respeito por este genero de pintura que se convencionou chamar primitiva ou dos primitivos, era ainda embrionario, pelo que a principal preocupação fôra a de lhe dar um sabor mais moderno. Sugeitos a uma limpeza que lhe atacou a todos, mais ou menos, a epiderme, foi o facto agravado com a aplicação de algumas velaturas, que de alguma forma lhe modificaram determinadas características.

Quando comecei a interessar-me por estes quadros, e isto ainda no periodo de estudante, ainda os pintores da velha guarda os julgavam obra de “Grão Vasco”, e absolutamente intactos. A experiencia, vae-me, porem, demonstrando, o erro em que laboravam.

Levantadas essas velaturas, tanto quanto isso foi possível, que, por antigas, estavam muito resistentes, foram fixadas algumas empolas e substituidos certos retoques alterados, e feitos outros de que o quadro necessitava.

Nos quadros a {156} “*Ceia*”, {157} “*Repouso no caminho para o Egito*”, {158} “*Presepe*” e {159} “*Anunciação*”, obra de Jorge Afonso, pertencentes ao museu de Vizeu¹¹⁸, foi em todos mais ou menos, fixada a tinta em muitos pontos, necessitando tambem limpeza, e inumeros pequenos retoques, principalmente o primeiro. No segundo apenas de particular a substituição da tinta aplicada por um restaurador, nos sitios em que primitivamente foi deixada a madeira à vista, por ficar essa parte encoberta por qualquer promenor arquitectonico. Como quasi todos os quadros tratados, tiveram trabalho

de carpinteria, o que algumas vezes vae sobrecarregando as despesas, de maneira assás sensível.

Um dos quadros cujo tratamento foi concluído este ano, o qual foi demorado por motivos os mais variados, mas principalmente por ser muito trabalhoso e enervante foi o triptyco pertencente ao museu “Machado de Castro”, representando o painel central {160} “*Christo aparecendo à Virgem*”, vendo-se ao fundo a Resurreição, Christo descendo ao Limbo, e o encontro de Christo e S. Pedro. Nas predelas, no anverso, está representada a {161} “*Anunciação*” e no reverso {162} “*S. Pedro*” e {163} “*S. Paulo*”¹¹⁹.

Era lamentável o estado, ainda que mais aparente do que real, desta interessante obra de arte portuguesa. As tabuas que constituíam o painel central – uma das quais incompleta – estavam ligadas por toscas travessas colocadas de qualquer maneira, e com pregos rebatidos pela frente do quadro.

Os reversos das predelas, como tivessem sido aproveitadas como quadros autónomos, em caixilhos embebidos na parede da capela ou igreja de onde foram recolhidos, estavam forrados, para os precaver da humidade com serapilheiras e breu, o que foi talvez útil, por ter defendido, por esse lado, a pintura, mas que a podia ter inutilizado, pois não foi fácil libertá-la de tal emplastro. Os mantos tanto do Christo como da Virgem, além de os repintarem, para encobrir avarias importantes, tinham-lhe adornado a fimbria com uma grosseira cercadura, que mais parecia a aplicação de um recorte de papel dourado. O fundo também o tinha sido modificado, aparentando uma escura caverna. Libertado o painel de tão grosseiras repintadelas, apareceram além dos ornamentos que primitivamente acompanhavam a fimbria do manto da Virgem, o fundo de paisagem e uns diabinhos que numa fumarada saem da temida fornalha. Tudo estava, porém, muito avariado, mas de forma a poder, sem repugnância, ser reintegrado no aspecto primitivo. Tem este triptyco a data de 1531, e tudo indica, – contos largos que não vêm para aqui, – tratar-se a meu vêr, de obra de Garcia Fernandes.

■ 1919

Como se não bastasse o continuar a penúria orçamental, e a moeda a desvalorizar-se assustadoramente e

ainda pouco ir melhorando dos meus achaques, um cavaleiro de industria houve por bem vender-me no Brazil, uns quadros, cujo preço fôra fixado em ouro, e querer-me pagal-os em moeda corrente, desvalorizada como ela está. Entreguei a questão ao tribunal, e veremos o que d’aqui resulta, mas seja qual fôr o resultado, que receio não seja tão proveitoso como de direito, o que já não evita é o enervamento que essa *vigarisse* me produziu. Agora nem vontade tenho de produzir o quer que seja, e é afinal o que vale aos *doentes* que aguardam as minhas atenções, de que alguns estão bem necessitados. {164} “*O Festim de Baltazar*”¹²⁰, por exemplo, quadro procedente da igreja de S. João Batista, de Tomar, e que fizera, evidentemente, parte do polytico que outrora adornára o altar mór dessa igreja, e obra atribuída a Gregorio Lopes. Estava em extremo enegrecida pela fumarada das velas e do incenso, mal se percebendo, a distancia, o que representava. Consistio o tratamento, além do respeitante a carpinteria, na limpeza nada fácil do quadro, e no retoque nas faltas de tinta, aliás pouco numerosas, sem nenhuma outra circunstancia digna de registo.

Mais do que este, se recomendava ainda, o que representa {165} “*Daniel e a Casta Susana*”¹²¹ obra de Jorge Afonso, para tratamento imediato, mas as suas dimensões, por eu dispor de pouco espaço na oficina, com condições de luz favoráveis, forçaram a não me ocupar dele logo que o recebi. Achava-se este quadro imensamente retocado, embora cuidadosamente, nas inumeras faltas de tinta primitiva. Tinham, porem, alterado muito esses retoques, por efeito de bitume adicional, dado ao quadro um aspecto intolerável, pelo que necessario foi substituí-los. Faltava por completo a tinta numa das tabuas das oito que compõem o painel, pelo que teve de ser refeita a pintura nesse ponto, visto isso ser útil não só ao efeito geral do quadro, como tratar-se de zona sem promenores de importancia. Saio-se assim fóra dos principios adotados, o que nada me repugnou, antes julguei fazer o que me cumpria. Vão aparecendo mais casos destes, de faltarem tabuas a alguns quadros, o que por serem aquelas que menos falta faziam ao conjunto se reconhece ter sido proposital essa eliminação, para os applicarem a sitio de dimensões mais acanhadas, pondo-se de parte a ideia que fosse consequencia de ruina.

Em muito peor estado se encontrava o quadro representando {166} “*S. Francisco*”¹²², preciosa obra de Frei

Carlos, pelo que nunca chegou a ser exposta, permanecendo nas arrecadações do museu, desde a extinção dos conventos, e que parece pertenceu ao do Espinheiro, de Evora. Talvez lhe tivesse sido util a reclusão, visto nas variadas arrecadações por onde passou, ter estado menos sujeito ás variantes de temperatura, tão sensíveis nas salas da galeria tanto antiga como nas do palacio das Janelas Verdes.

Foi muito importante o trabalho de fixação da tinta e o do retoque, o que garantio a este quadro duração apreciavel, para gloria do seu autor e satisfação de quem o tratou.

Outro quadro, bastante restaurado e do mesmo autor, de que em seguida me ocupei, foi a {167} “*Sagrada Veronica*”¹²³ (Fig. 14). Foi tratado em época difficil de precisar, mas com certa honestidade. Recebeu beneficiação geral, e foram substituidos os retoques.

Ocupei-me tambem do unico quadro de Vasco Pereira, conhecido em Portugal, e representando {168} “*S. Pedro e S. Paulo*”¹²⁴. As iniciaes do nome desse artista que viveu em Espanha, onde se cognominou de “Lusitano”, valorisam bastante essa obra, mais pelo que dai resulta para a historia da arte em Portugal, do que propriamente pelo valor artistico do quadro, que é assaz modesto. Estava grotescamente repintado, salvo no sitio da assinatura. Ganhou muito com a reintegração, mas só como documento merece respeito.

Um “Valdez Leal”, representando {169} “*S. Vicente Ferrer*”¹²⁵, apresentava a particularidade de no primeiro plano lhe terem adicionado uma cousa que junto de um livro e sobre uma meza pretendia passar por uma caveira e que mais parecia uma batata. Adição estúpida para disfarce de uma avaria local. Reduzido o quadro ás suas primitivas proporções – pois tambem o tinham acrescentado –, recebeu os retoques indispensaveis.

Operei ainda tres quadros, dois adquiridos e um oferecido, vindos de Paris, onde tinham sido tratados pelos processos que lá usam, e que não são recomendaveis, pois além do verniz espesso que costumam aplicar para que de nenhuma forma se conheçam, á primeira os retoques, é o facto agravado com a calandragem a que os sujeitam, o que para os quadros de pincelada vigorosa é em extremo prejudicial. Neste caso estava um deles, o representando {170} “*A Negação de S. Pedro*”¹²⁶, obra de Ribera que fôra oferecido pelo antiquario francez, M. Demotte, talvez, quem o sabe? na suposição de que se não tratasse de um original. Consistio o tratamento no levantamento dessa camada de verniz e de alguns repintados, aparecendo então a assinatura abreviada do autor. Não se precisava de tal prova para se julgar obra desse artista. De resto uma assinatura, mesmo quando provadamente antiga, pouca garantia oferece para uma identificação; outras particularidades, em geral, a isso induzem.

O segundo quadro, era uma {171} “*Natureza morta*”¹²⁷ de Abrahan Mignon, em condições idênticas ás do precedente, sendo portanto operado de igual maneira. O ultimo desta serie, uma preciosa paisagem {172}, por Siberetz¹²⁸, estava muito enegrecida, pelo que precisou de ser limpa, trabalho um tanto complicado. Foi retocada num ponto ou outro, mas cousa de somenos importancia. O trabalho de maior vulto do ano foi no entanto o realizado no quadro representando no anverso {173} “*Ecce Homo*”, e no reverso, a claro escuro, “*Anjo da Annunciação*”¹²⁹ (Fig. 15), obra da escola de Anvers, – Matsys? – pertencente ao museu “Machado de Castro”. Fazia parte de um triptico, cujo painel central se perdeu; caminho que já este teria levado, bem como o seu companheiro, se não tivessem sido recolhidos nesse museu, mas onde a ruina proseguia, ainda assim, assustadoramente.



Fig. 14 O pano de Verónica ostentado por dois Anjos, de Frei Carlos, MNAA {167}.

E era tal o seu estado que me admiro como consegui pô-lo a salvo e dar-lhe por processo aceitável, condições de resistencia á ação do tempo e aparência tolerável. A tinta deslocava-se ao menor contacto na parte inferior do quadro, faltando-lhe já mesmo porção apreciável. E como isto não bastasse, todo o grupo de figuras do primeiro plano estavam horrivelmente repintadas, para mascarar largas avarias, O descrever o que custou a fixação da tinta primitiva e depois o libertal-a desses repintados seria minudencia fastidiosa e até talvez – quem o sabe? – julgada pueril. O quadro companheiro deste, lá está também a pedir identicos e imediatos cuidados, mas nem a tudo se pode acudir com a prontidão desejada, concorrendo muito para isso, o não poder levar mais longe o sacrificio monetario que estes trabalhos me vão acarretando. O estado da parte posterior do quadro agora tratado era tal que outra cousa se entendeu não dever fazer alem de fixar o que restava da pintura primitiva e proceder á respectiva limpeza.



Fig. 15 Anunciação, reverso dos volantes do Tríptico da Paixão de Cristo, de Quentin Metsys, MNMC {173 e 174}.

■ 1920

Para cobrir o deficit da oficina, os altos poderes inscreveram no orçamento do Estado, mais um conto de reis, isto depois de tão resistentes esforços para obter qualquer melhoria, e quando a moeda se acha já desvalorizada em 1500%. Veja-se, se não é para pôr tudo de parte! E nem já nos resta a esperança de melhores dias. É no entanto um dó d'alma deixar sem socorro imediato algumas obras de arte, do que tão necessitadas estão, e ainda o não concluir o tratamento iniciado já em algumas e que por necessitarem estar em observação ou por outros motivos igualmente justificados, tem sido protelada a conclusão do respectivo tratamento.

Achava-se no primeiro desses casos o quadro representando a {174} “Flagelação”, tendo na face oposta, a claro escuro, “A Virgem da Anunciação”¹³⁰ (Fig. 15); painel este que fez parte, com o outro a que atrás me referi, de um triptico da escola de Anvers, pertencente ao museu de Coimbra, e como esse arruinadissimo, principalmente na parte inferior, de que apenas existiam vestigios que serviram de guia para se restabelecer o efeito de conjunto. As avarias atingiam principalmente as pernas e a mão da figura que, no primeiro plano, empunha umas vergastas. As das respectivas roupagens eram de outra natureza, tanto nessa figura como na que com ela defronta. Um terrível repintado para encobrir avarias, consequencia de uma brutal limpeza, dava a essa parte do quadro um aspecto ignobil. Outros prome-nores do primeiro plano, mas de somenos importancia, estavam igualmente destruidos, o que tudo se remediou na medida do tolerável, para valorisar o que restava da pintura primitiva, e que é aliaz da maior importancia.

O {175} “S. Sebastião” de Gregorio Lopes¹³¹, quadro que decorou a Charola do convento de Christo de Tomar, e companheiro dos que representam, “S. Antonio pregando aos peixes”¹³², e a “Senhora dos Anjos” ou “da Graça”¹³³ (Fig. 16), todos encorporados nas colecções do Museu de Arte Antiga, e que é tudo que resta da série, encomendada a esse artista em 1536, para esse templo, fôra limpo em epoca remota com a violencia acostumada, e repintado em muitos pontos. Interessam particularmente estes quadros por se conhecer ao certo o seu autor e concorrerem para a identificação da serie de quadros que Justí designou convencionalmente – na



Fig. 16 A Virgem do Paraíso, de Gregório Lopes, MNAA {cf. 175}.

impossibilidade de o fazer de modo positivo – como do “Mestre de S. Bento” por terem vindo desse convento quando da extinção das ordens religiosas em 1834. Esta averiguação de agora foi uma das primeiras machadadas certeiras na grotesca lenda desta e outras series de quadros seiscentistas serem para uns tudo obra de Grão Vasco e para outros produto exótico. Aquele de que me estou ocupando apresentava-se repintado como está, e estará, o companheiro que representa “St.º. Antonio”, que pelo facto de ter apenas duas das quatro tabuas primitivas, não oferece interesse senão como documento, não sendo portanto urgente a reintegração do que ainda resta do original. No quadro agora tratado foram inumeros os retoques mas sem importancia de maior, e, como sempre, nem um centimetro quadrado da pintura primitiva ficou encoberta. Foi emoldurado convenientemente, indo assim desaparecendo as vergonhosas molduras de *baguette* que nesse museu tão má apresentação davam aos quadros, e, que em muitos casos, senão em todos até os abandalhavam.

A limpeza do retrato do {176} “*Cardeal Polignac*”¹³⁴, pintura de Rigaud ofereceu certa dificuldade, pois lhe tinham aplicado tal untura, que lhe dava um aspecto rançoso, e que se mostrou pouso disposta a abandonar o poiso. Não necessitou de retoques, e foi rigorosamente emoldurado no estilo da epoca com uma moldura, procedente de Paris.

Um esboço que foi atribuido a Ribera, – o que não era, a meu ver, inteiro disparate – representando {177} “*S. Carlos Borromeu distribuindo esmolas*”¹³⁵ estava mal

tratado e sujo, mas sem necessidade de retoques. Tratar-se ha, como alguns querem, de um trabalho italiano?

Em idêntico estado se encontrava o {178} “*S. Sebastião*” (meio corpo)¹³⁶, bôa e solida pintura que atribuo a Lucas Giordano.

Delicado foi o trabalho da limpeza do quadro de Franz Halls representando uma {179} “*Cortezã*”¹³⁷. Mal se compreende a razão porque tinham mudado a côr do fundo, que apareceu sem qualquer defeito, que, de alguma forma justificasse essa repintadela para o encobrir. No restante nada mais havia a notar além de irregularidades na camada de verniz amarelado desigualmente e cristalizado em parte.

A conservação geral da tela deve-se ao facto do ter estado por largos anos metida numa especie de armario pintado de preto, por a velha proprietaria não poder sofrer o que o quadro tem de impudico, não o mostrando por esse facto a ninguém, guardando-o apenas como cousa antiga na familia. D’ai o tornar-se só conhecido quando a dona resolveu vendel-o. Uma gravura rara certificava que o quadro pertencera á collecção do pintor Reynolds, documento que era do conhecimento do Dr. José de Figueiredo, o que o encorajou para a aquisição dessa obra de arte, e com o que deram o cavaco alguns negociantes de quadros, que em Paris já estavam antegosando ganhos de vulto. Coube-lhe uma rica moldura de ebano e da epoca convenientemente adaptada.

O grande quadro, representando {180} “*S. Agostinho*” obra de Vieira Luzitano¹³⁸ (Fig. 17), foi sugeito a uma limpeza geral sendo depois convenientemente envernizado. No emolduramento deste quadro forem applicadas duas cabeças de querubim, uma obra do celebre entalhador do seculo XVIII, José de Almeida e outra copiada desta expressamente para esse fim.

No quadro {181} “*Christo aparecendo á Virgem*”¹³⁹, – obra de Gregorio Lopes em colaboração com seu filho Christovão Lopes, como opina o Dr. José de Figueiredo, opinião de que não discordo inteiramente, ainda que me vá inclinando mais para que seja exclusivamente deste ultimo, tão magnifica producção – painel que procede da igreja da Madre Deus, e que fez parte do grande politico que outrora ornára a capela mór da mesma igreja. Foi mutilado, em consequência de o terem querido aplicar a espaço mais restrito, no côro da mesma igreja, quando da grande transformação por que passou esse

templo, no século XVIII. E era essa a maior avaria que o quadro sofrera. Estava é verdade muito sujo mas sem falta de tinta, dignas de nota. A mutilação não incidindo em parte importante do quadro, foi remediável para o que concorreu a circunstancia de que, por acaso, conservassemos guardadas as tiras de madeira com pintura, restos evidentes de qualquer quadro quinhentista, que vieram pregadas como travejamento das taboas de idêntica procedencia, onde estão retratados D. Catarina e D. João III, facto a que atraz me referi¹⁴⁰. Grande foi a satisfação ao reconhecer que, se tratava de restos dessa mutilação, embora estivessem longe de preencher a lacuna existente, mas porque ilucidavam com clareza acerca dos promenores da parte suprimida, que era de feição arquitetónica prespectivada. Esses fragmentos – os aproveitáveis lá ficaram imiscuidos nas taboas agora adicionadas, trabalho interessante de carpinteria. Além do trecho arquitectónico dessa zona do quadro, apenas a



Fig. 17 Santo Agostinho calcando aos pés a Heresia, de Vieira Lusitano, MNAA {180}.

parte roçagante do manto do Christo tinha sido atingida pelo supracitado corte, pelo que teve de ser completada. A pintura portuguesa atinge neste quadro, uma culminância, que lamentável foi que as circunstancias coarctassem a continuação de tão brilhantes manifestações artísticas, e muito raras vezes, as circunstancias, consentiram que entre nós o sentimento artístico latente, se tornasse a manifestar de maneira condigna. Este quadro agora aumentado de formato, não pôde voltar para o logar que ocupava, o que é providencial, pois além de fazer muita falta no museu e aí poder ser melhor apreciado, fica menos sujeito a avarias. Desenhei-lhe moldura apropriada à peça de tão alto valor e por todo o trabalho que o quadro me deu levei apenas dois mil escudos, uns cem mil reis fortes. Como se vê o Estado ainda encontra quem o sirva por esta forma. Pois não sei se o merece!

Os dois quadros de Vasco Fernandes, provenientes do museu de Viseu, e que em conjunto representam a {182} “Anunciação”¹⁴¹ estavam pessimamente conservados, e repintados, principalmente o que representa {183} o Anjo Anunciador. Limpo foi retocado como convinha o que incidiu em pontos de somenos importancia.

{184} “A Virgem e Menino”, da colecção do museu “Machado de Castro”¹⁴², quadrinho que o Dr. José de Figueiredo atribue a Isebrant, tinha a tinta a deslocar-se por completo, e se se lhe não tivesse acudido a tempo não sei a que hoje dela restaria. Não devia talvez ter completado os pontos importantes do quadro. Se pequi não foi por mal e é coisa de fácil remedeio.

{185} “A Virgem adorada por diversos santos” pintura atribuida a Vieira Lusitano¹⁴³, estava muito mal tratada com estupidas repintadelas, para encobrir avarias, sendo a mais importante e sem remedio as do rosto da Virgem. Emfim lá se compoz a cousa como foi possível e toleravel.

O quadro de Hemessem, representando {186} “S. Geronimo”¹⁴⁴, magnífica aquisição feita no leilão Ameal, onde figurava com uma assignatura adulterada, pois lhe tinham adicionado uma abreviatura para ser tomado como de Mabuse. Desdenhamos no entanto do quadro, porque antevendo obra de valor excepcional, não convinha chamar para ele a atenção, que necessariamente resultaria se a elogiássemos. Um artista com interesse material na venda do quadro procurava no entanto catequisar o Woresth, ministro da Alemanha, que andava

arrebanhando obras de Arte, para a coberto das imunidades que os diplomatas gosam, as levar para o seu país. Uma circunstancia, que o Dr. José de Figueiredo aproveitou habilmente, fez com que esse pertendente não comparecesse ao acto de licitação, tendo até a sua ausencia sido tomada como prova de desinteresse pelo assunto; interpretação que desanimando os *entendedores*, tornou possível adjudicação favorável, isto é pela vigessima parte do seu valor. A assinatura, como disse tinha sido viciada, para perante papalvos o quadro merecer mais consideração.

Não ficou contente o Woresth, pelo facto de lhe ter escapado tão boa presa. Vingou-se no Dr. José de Figueiredo na primeira que se lhe deparou, historia que não vem para aqui.

Apresentava pessimo aspecto este quadro, devido a circunstancias de varia especie, entre as quais avultava o das tabuas que o compoem, e que são colocadas no sentido longitudinal, estarem desgrudadas e empenadas, tendo sido trabalho difícil o da planificação dessa superficie. Limpo apareceu a assinatura original, o que com a data muito o valorisa, pois faz recuar a actividade artistica do seu autor dez anos atrás, visto o quadro mais antigo que se lhe conhecia, e que pertence ao rei de Inglaterra estar datado de 1541. De tudo resultou o serem postas em valor as qualidades desta obra de Arte. O serviço prestado principalmente pelo Dr. José de Figueiredo, não mereceu nenhuma referencia elogiosa, quando as circunstancias obrigarem a dar do acto conhecimento oficial, antes até parece que exacerbou a animosidade gratuita do Dr. Augusto Gil, director Geral de Belas Artes, que esse critico de Arte lhe dispertava.

No quadro de Sequeira {187} “*Comunhão de S. Onofre*”¹⁴⁵, pouco houve que fazer alem do desvernizamento necessario por estar muito amarelecido o quadro e desigualmente.

{188} Dois estudos de “*cabeças*”, do mesmo autor¹⁴⁶, estavam de tal modos sujos que se reconhecia terem andado abandonados por desvãos pouco visitados.

O {189} “*S. Francisco*”¹⁴⁷ de Carlo Dolci, estava escurissimo e metade em moldura oitavada, e por esse facto vincada a tela nos cantos. Desfez-se na medida do possível esse defeito, alem do restante tratamento de que necessitava.

Uma {190} “*Marinha*”¹⁴⁸, atribuida a Guardi, teve tambem de ser limpa e envernizada de novo.

O segundo trabalho verdadeiramente importante deste ano, foi o tratamento do tryptico de Frei Carlos {191-193}, em que no painel central está representada a Virgem, e nos lateraes, os filhos de D. Manuel, D. João e D. Luiz, em oração, acompanhados dos seus patronos¹⁴⁹, paineis que andavam desemparelhados, até no numero de inventario do Museu, e que, apesar da diferença do fundo de um deles, sempre os irmanei mentalmente, desde epoca já longiqua. Tive agora ocasião de verificar o acerto. Assim tinham no painel onde está representado o infante D. Luís, com o seu mentor, alterado o fundo, pintado o pavimento á feição do seculo XVII e modificado o rosto da figura que acompanha o retratado, evidentemente para dar o quadro como representando S. Luiz Gonzaga. No fundo, apesar de ter sido raspado quando da modificação, apareceram ainda veztigios da pintura primitiva suficientemente convincentes da parte que o painel tivéra nesse conjunto. A fisionomia da aludida figura, – que pelas vestimentas parece tratar-se de um jesuita, e nesse caso de um mentor e não do santo patrono, – é que foi de tal modo destruida que não houve meio honesto de a reconstituir. Foi composta apenas o bastante para atenuar a nota desagradavel resultante dessa avaria.

A transformação aludida devia ter tido logar no seculo XVII, o desenho e côr do pavimento que sobreposeram ao primitivo assim o indicava. Este tryptico dá-nos conta, pela idade das personagem nele retratadas da epoca em que já operava, e com nome feito esse artista, flamengo ou simplesmente educado na Flandres, o que a técnica claramente denuncia, embora em subsequentes obras se sintá já a influencia do nosso meio. Esta bela obra de Arte, é documento iconografico de inestimavel valor, regosija-me particularmente por me ter sido dado reconstitui-la e por ter identificado uma das personagens retratadas.

■ 1921

É seriamente comprometido financeiramente que prosigo nestes trabalhos de restauro. Os do ano anterior poucos estão pagos, facto agravado com o dispendio diario com aqueles que tenho em preparação, e que são

numerosos, visto dependerem da actuação dos meus auxiliares, que não podem estar á mercê de irregularidades de pagamentos. Podia é verdade, e a muitos ocorrerá dizel-o, moderar o andamento dessas operações, ou pelo menos ocupar-me só d'aquelas mais urgentes, mas esquecem ou ignoram que tratamentos desta natureza têm de ser sujeitos a intermitencias absolutamente necessarias para o bom exito da empresa, e, nos entrevalos, não heide dispensar os serviços dos ajudantes, o que não seria por eles suportado. E os desta especialidade não, se improvisam do pé para a mão. Dai a necessidade de entremear as operações mais complicadas e momentosas com outro trabalho mais simples e menos urgentes. A melhoria de dotação para estes trabalhos, consignada agora no Orçamento do Estado, é ainda assás insignificante. Os dois mil escudos de inicio estão sómente elevados a dôse, quando a actualização seria de quarenta. E isto, ainda assim, se deve aos bons officios do Exm^o. Snr. Abel Dias, chefe da repartição de contabilidade do Ministerio de Instrução, que baseado nas representações periodicas do Conselho de Arte, lá vae obtendo dos ministros alguma cousa do que nos interessa, não só no que se refere a estes serviços, como aos restantes, que dizem respeito ás Belas-Artes. Não é evidentemente a paixão, por estes assuntos o que demove este excelente funcionario, mas uma alta compreensão do serviço que se está prestando ao paiz, e como patriota apraz-lhe o colaborar, de alguma forma, nessa obra. Assim o entendesse o Director Geral de Belas-Artes, o Dr. Augusto Gil, que continua a não ligar a menor atenção a estas, para ele evidentemente ninharias, pelo que das representações do Conselho de Arte, enviamos sempre particularmente copia áquele funcionario, e, por esta forma, se tem obtido melhorias pecuniarias em todos os aludidos serviços, sem a mais leve interferencia da Direcção Geral de Belas Artes. Com os ministros vai sendo também escusado procural-os para tratar desse assunto. Sômos sempre bem recebidos mas sente-se logo e verifica-se depois, que assim que viramos costas o caso se lhes esvae da memoria.

O trabalho mais importante do ano, foi o de completar o tratamento da {194} "Anunciação"¹⁵⁰, uma das pinturas mais notaveis e até de maiores dimensões, executadas por Frei Carlos, encorporadas no Museu de Arte Antiga, tendo esse trabalho de restauro assás delicado, moroso

e enervante, sido iniciado no ano anterior, e que pela sua natureza não podia ser levado de vencida de um jacto. Mais de uma vez o desanimo me assaltou, ao querer libertar este quadro, por processo aceitavel, da endurecida tinta escura que applicaram em todo o fundo, recortando as figuras ali representadas não tendo também escapado o pilar a que encosta o colonelo, simulando marmore vermelho. A esse entenderam dever pintal-o de preto.

Tão vasta repintadela – por que até certo modo respeitava essas figuras, embora também maculadas com grosseiros retoques – não impedia que se vislumbresse o grande merito da obra. E estrangeiros houve, tidos por entendedores, que, a despeito dessas avarias, viram ali obra de artista flamengo dos mais cotados. Chegaram mesmo a declinar o nome do suposto autor; Memling, se bem me recordo. E não iam fóra disso os zelantes então do Museu.

Não era, porem, obra desse autor, mas filiada na sua escola. Era de Frei Carlos e feito em Portugal, para o convento do Espinheiro, em Evora, confirmando-o o facto de ter representado na pequena edicula, a que a Virgem está orando, a lenda, orago dessa igreja conventual. Foi este quadro acabado oito anos, depois do seu autor ter ali professado, como o certifica a data de 1525, inscrita na referida edicula, e treze anos depois de ter feito os retratos de D. João III e de seu irmão D. Luiz ainda creanças, e a que me referi quando me ocupei do triptico do mesmo autor (191, 192 e 193). Esta "Anunciação" deve ser aquela que Taborda dá como tendo existido na sacristia desse mosteiro. A identificação a que agora se chegou se diminuiu o valor venal do quadro, valorisou-o no entanto moralmente para nós os portuguezes.

O fundo, reintegrado no seu aspecto primitivo, apesar da sua insignificancia – caracteristica da maioria dos quadros de Frei Carlos – valorisa ainda assim notavelmente o conjunto. A camada de tinta que o encobria, e que por excessivamente dura atestava a antiguidade do desacato, foi levantada cuidadosamente, que depois se reconheceu ser trabalho um tanto sem proveito, visto o pessimo estado de conservação do que se encontrou. Os anjos musicos e os cortinados tinham tambem seria avaria, o que de alguma forma se remediou. A base e capitel do colonelo é que estavam completamente perdidos e nem sequer se tinham preocupado em encobrir o que tinham estragado. Uma pincelada num ponto ou

noutro e era tudo. Que pena não terem seguido em todo o quadro esse processo de retoque! Foi fotografado como me foi entregue, mas o cliché ficou inutilizado, como tantos outros, quando do incendio do teatro do Ginasio contiguo á oficina desse fotografo. De alguns possuia provas na minha mão, mas deste e ainda de outros, nem isso por desmazelo desse fotografo¹⁵¹.

Entremeado com este trabalho, procedi á beneficição de alguns quadros que necessitavam ser expostos imediatamente na sala do Museu agora inteiramente refeita, e que se destina á representação da pintura portuguesa no seculo XVIII. Nesse caso estavam as seguintes obras de Sequeira: {195} “Retrato da filha de Sequeira”¹⁵², {196} “S. Pedro de Alcantara arrebatado em extasi”¹⁵³, {197} “Monge em oração”¹⁵⁴, {198} “Flagelação”¹⁵⁵, {199-200} “Dois esboços de assunto alegorico”¹⁵⁶, {201} “Desembarque de Vasco da Gama em Molinde”¹⁵⁷, {202} “Coroação da Virgem”¹⁵⁸, todos sujos e emoldurados com as mais vis *baguetes*. Este ultimo, dada a sua tonalidade, mal se percebia, o que representava pois estando pintado sobre um tecido adamasado – uma toalha (?) – e tendo havido tentativa de limpeza só no relevado do fio aparecia o tom inicial, ficando o sujo nas cavidades. De tudo resultava a impressão de que era quadro perdido. Outros em identicas condições tratei na ocasião, taes como a {203} “Scena campestre”, atribuida a Quilhard¹⁵⁹, {204} “Retrato de homem” seculo XVII¹⁶⁰, {205} “Alegoria a igreja catolica”, de Rubens¹⁶¹, {206} “S. Jeronimo” de Breughel¹⁶², e {207} “Coroação da Virgem”¹⁶³, seculo XVI, escola flamenga. O S. Jeronimo foi o que mais trabalho deu a limpar, o que nos outros teve facil realização, tendo todos recebido alguns retoques, mas cousa de somenos importancia.

Realizei ainda durante este ano, o tratamento de um dos quatro quadros da coleção de Evora, depositados no Museu de Arte Antiga, o que representa o {208} “Casamento da Virgem”¹⁶⁴. Estava repintado em muitos pontos e completamente no manto da Virgem, com uma tinta muito espessa que deveria ter sido de um azul vivo, – pois só assim se explica a repintadela, – mas que perdera a côr com o andar dos anos. Deixei para o certificar uma pequena amostra dessa tinta, cujo levantamento se tornou difícil devido á resistencia que oferecia, e de que resultariam graves prejuizos sem os processos que adoto nessas operações.

Apresenta-se agora o quadro com um aspecto que não póde deferir muito do primitivo embora se reconheça que algumas tintas perderam o vigor inicial.

Outro restauro de importancia, embora o quadro agora tratado seja de moderadas dimensões, foi o realizado no que representa, {209} “S. Catarina e um eclesiastico”¹⁶⁵, pintura do seculo XVI. Tem tambem, historia a razao de ter dado agora preferencia a esse tratamento. Foi o caso de numa ocasião em que substitui o director do Museu de Arte Antiga, ter lido algures, uma noticia do abade de Castro, acerca de um quadro que outrora decorara uma capela do convento dos Loios, em Lisboa, local onde jazia, em tumulto proprio, a infanta D. Catarina, filha de D. Duarte. Afirmava esse incorrigível fantasista que o quadro em questão representava essa princeza e o cardeal D. Jorge da Costa, e que essa pintura tinta sido recolhida na Academia das Belas Artes, quando da extinção dos conventos. Não descansei enquanto não fui dar volta ao que nas arrecadações desse Museu lá estava guardado, visto então estar a dirigi-lo interinamente deparando-se-me então o quadro que agora tratei, que deve ser o aludido, mas que representa não a citada infanta, mas St^a. Catarina e um eclesiastico qualquer e não um cardeal. A cegueira de alguns sugestionados pelo abade de Castro, foi até ao ponto de no inventario antigo do Museu se ter escrito que o padre, que figura no quadro, vestia de vermelho, quando nem o repintado nem a tinta original, como depois verifiquei e está á vista, tinha essa côr. O tratar-se de obra em que evidentemente tinham operado dois artistas, sendo um Gregorio Lopes e o outro decerto seu filho Cristovão Lopes, mereceu-me interesse muito particular e especial disvélo. A técnica é aparentemente a mesma em todo o quadro, a estilisação de uma das figuras e o naturalismo de outra é que acusa a actuação de dois artistas. Já noutro quadro de que em breve me ocuparei, representando a “Assunção da Virgem”¹⁶⁶, se nota essa dualidade de maneiras, a despeito dos repintados e do seu pessimo estado de conservação. Tratava-se pois de um documento que era necessario conservar a todo o transe para comprovação de determinadas afirmações, só convincentes quando acompanhadas de exemplos concretos, e até mesmo para consolidação da nossa propria crença. Eram de importância as avarias do quadro agora tratado, principalmente na figura do eclesiastico e para cujo

retoque foi preciso forrar-me de paciência, da tal que apodam de beneditina. Está pois apresentável essa obra de arte – o que foi obtido pelo processo mais lógico e honesto – e desfeita uma atuarda. Continuei também com o tratamento dos quadros de Jorge Afonso, da série de Vizeu¹⁶⁷, que se encontravam em condições absolutamente idênticas às dos da mesma coleção, de que me já ocupei. Representam os de agora, {210} “Cristo no Horto”, {211} “Ascensão”, {212} “Descida da Cruz”, e {213} “Pentecostes”. Foram todos limpos e retocados em muitos pontos, mas de somenos importância. Como todos os quadros em madeira foram grudados nas condições que a prática tem recomendado, isto é, restabelecendo as cavilhas primitivas e sem qualquer travejamento que impeça a madeira de se dilatar ou contrair; processo seguido na época em que essas pinturas foram feitas, mas nem sempre adotado pelos que mais tarde se ocuparam de as concertar. Conjuntamente foram ainda feitos tratamentos de menor importância como a limpeza de um quadro representando {214} “Uma Religiosa”¹⁶⁸; pintura do século XVI e possivelmente portuguesa, que estava bastante prejudicada no seu aspecto, por suja e ter o verniz cristalizado; {215} “Uma scena rustica”, por Joaquim Marques¹⁶⁹; {216} “Eremitas em oração”, de Salvador Rosa¹⁷⁰; e {217} “Um esboçeto” por um dos Tiepolos¹⁷¹, quadros muito sujos mas dispensando retoques. Como remate dos trabalhos do ano concluí o tratamento do quadro do Museu de Coimbra, representando a {218} “Crucificação” obra flamenga do século XVI¹⁷², mandada vir de França por D. João III, para o altar-mór do mosteiro de Celas, tendo custado 10.000 riais e 50 cruzados o transporte para Portugal. Era péssima a sua aparência por estarem desgrudadas as tábuas que o compõem, e, além de sujo e repintado ter a tinta a levantar-se e mesmo caída em muitos pontos. Estava mutilado a meio, na parte inferior, para dar lugar a um sacrário, coisa que na época do quadro não era uso colocar nessas condições, nos altares. Fixada a tinta e limpo, julgou-se conveniente completa-lo nessa parte, visto o desenvolvimento de tal corte, prejudicar o efeito geral, e tratar-se de zona que não podia ter tido promenores de importância. Eis a conta do ano.

■ 1922

A situação no respeitante ao pagamento destes serviços, apesar da ligeira melhoria obtida, no presente ano económico, mas com o agravamento de grande atraso nos pagamentos, continuou pouco própria a impulsionar os trabalhos de restauro já iniciados; movia-me, porém, o propósito de socorrer alguns quadros, não só porque o seu tratamento imediato se impunha, dado o mau estado em que se encontravam, como pela necessidade de se prosseguir nos trabalhos de identificação em que o Dr. José de Figueiredo e eu estamos particularmente empenhados. E foi por isso que se teve o maior empenho em proceder ao tratamento do {219} “PENTECOSTES”, rubricado “Velascus”¹⁷³, que estava na igreja de St.^a Cruz de Coimbra, pois tudo o que se pretendeu adiantar até aqui no respeitante à identificação da sua autoria, foi extemporâneo e mesmo inconsequente, dada as péssimas condições de visibilidade que oferecia o quadro. Não foi fácil obtê-lo para tratamento. A desconfiança por assim dizer congénita de todos os portugueses em tudo que tenha base séria – quando no entanto, muitas vezes, se deixam ludibriar com grosseiras manigâncias – dificultou a realização dos nossos propósitos. Conseguí-o o Dr. Joaquim Martins de Carvalho, (o Quim Martins) que Deus lhe fale na alma, mui raras vezes teria procedido com tanta sinceridade, sendo-me por fim entregue o quadro, com todas as formalidades, por intermédio do Conselho de Arte e Arqueologia da 2.^a circunscrição. O nome de Vasco Fernandes ou para melhor dizer “Grão Vasco” foi o que mais ocorreu à mente dos investigadores que tinham tomado a peito identificar a autoria desse painel, e isto já mesmo depois de estremada a obra que podia, com segurança, ser atribuída a esse artista. Nunca me conformei, no entanto, com tal suposição. Com a vinda a Portugal do crítico francês Mr. Berteaux¹⁷⁴, intensificaram-se essas investigações, todas feitas aliás bem empiricamente, digase a verdade. Deu esse crítico de arte nota discordante, no côro quasi unânime da referida atribuição, pois colocou essa obra no grupo das conhecidas sob a vaga denominação, adotada por Justi¹⁷⁵, de “Mestre do Paraíso”. O Sr. Dr. José de Figueiredo não se mostrou concorde e eu ainda muito menos. A descoberta de um documento pelo Dr. Reinaldo dos Santos, certificando

ter Vasco Fernandes trabalhado para o mosteiro de St^a Cruz de Coimbra e á semelhança da composição do quadro com a do mesmo assunto, obra provada desse artista, existente em Vizeu, deu alento a primeira hipótese, o que faziam por palpite, e que, sem distinguirem técnicas, se meteram nessas aventuras. Trata-se, porém, de pintura de Gaspar Vaz, o que até a rubrica “Velascus”, de alguma forma confirma, visto ser latinização mais certificada de Vaz do que de Vasco. De resto este artista de que só se conhece um quadro assinado, o que está em Londres na coleção Cook, não ia assinar de maneira tão diferente, uma pintura realizada, de mais a mais, para ficar num meio em que lhe convinha de certo manter bem em evidencia o seu nome. Mas quando tudo isso não fôsse, de per si, razão convincente, bastava a técnica e características do quadro serem absolutamente diferentes das de Vasco Fernandes, para pôr de parte a ideia de que se tratava de obra deste artista. Gaspar Vaz, condiscipulo, como tudo leva a crêr, de Vasco Fernandes na oficina de Jorge Afonso, e vivendo largos anos em Vizeu de onde decerto era oriundo e onde pintou quadros que lhe devem ser atribuídos ou em que operou como auxiliar, conjuntamente com outro pintor de menor categoria – este procurando com os seus fracos recursos imitar Vasco Fernandes, – manteve características pelas quaes se verifica seguir ainda que de longe, não a maneira de Jorge Afonso seu provado mestre, mas a de Gregorio Lopes, pintor igualmente regio mas de feição mais italianizada. Enfim, trata-se de problema resolvido, custe o que custe aos improvisados criticos. O tratamento constou, além do importante trabalho de carpinteria, do levantamento de vernizes escurecidos e que além de prejudicarem o efeito geral do quadro, difficilmente lhe deixavam avaliar as características técnicas, e por que tinham adquirido grande dureza difficil foi o levantar-os. Infelizmente já o quadro em epoca remota tinha sido limpo de maneira a deixarem-no sem pele, tendo-o em muitos pontos e pintalgado desafortadamente, para encobrir essas mazelas. Nenhuma das avarias tinham ainda assim a importancia atingida noutros quadros e todas foram de alguma forma remediadas. O cliché obtido antes do tratamento foi um dos inutilizados pelo incendio a que já me referi. Possivel é, no entanto, que ainda se possa reaver alguma das provas obtidas então, uma das quais foi reproduzida no

tomo IV de l’Histoire de l’Art de André Michel, e a gravura atesta até certo ponto o estado em que o quadro se encontrava.

Foi dispendioso este tratamento, ainda sobrecarregado com o que se gastou em encaxotamentos e transportes de Coimbra a Lisboa e vice-versa. Assim a importancia de 7.000\$00 fixada para este trabalho, e que de facto representa apenas 230\$00, foi bem mesquinha paga para tal empresa.

Entremeei com estes trabalhos, além da preparação de outros de importancia, o tratamento de {220-229} dez *interessantes quadrinhos de Pillement*¹⁷⁶, cuja ruina em alguns deles resultava da oxidação da folha de Flandres sobre que foram pintados, e que em muitos pontos estava levantando a tinta.

Tambem dei por tratados os quadros do museu de Vizeu, representando {230-232} S. ANTONIO, S. PEDRO e S. PAULO¹⁷⁷, estes dois ultimos simples cabeças. Estavam bastante escalavrados. A madeira de castanho sobre que essa pintura assenta, como em geral todas as realizadas no norte no seculo XVI, toma com o andar dos tempos, um aspecto desagradabilissimo, por se tornar irregular a superficie, consequencia de se não deprimir por igual, ficando em relevo as nervuras e os nós, caso que se não dá tão acentuadamente com a madeira de carvalho. Esse feito, se não provoca a repulsa imediata da tinta, vae predispondo, pelo menos, para a sua queda; isto sem falar de outros factores actuantes. E essas circunstancias já tinham operado largamente nestes quadros. Porque não estavam repintados, consistio o tratamento na limpeza, fixação da tinta e retoques onde ela faltava.

O quadro {233} “*Menino entre os Doutores*”¹⁷⁸, que se encontrava no convento da Encarnação, em Lisboa, colocado por cima da cadeira da porteira, e o unico valioso que por lá existia – pelo que logo as senhoras commendadeiras, que por mim tiveram conhecimento dessa circumstancia, ensaiaram resistencia em o entregarem, e tem sido quasi sempre assim. Trata-se de obra de Gregorio Lopes, mas pessimamente conservada. O ter estado ha anos exposto a correntes de ar, e á humidade do local, ia-lhe preparando a ruina completa, já bem manifesta, mas um tanto remediavel. Foi bastante trabalhoso e demorado o respectivo tratamento, por a pintura estar empolada em muitos pontos, e coberta do repintadelas, além de muito escura pela sugidade que acumulava.

Outra operação delicada, verdadeiro *tour de force*, foi o tratamento do {234} “Retrato”, atribuído a André del Sarto¹⁷⁹. As dúvidas que o quadro oferecia a alguns estrangeiros quanto à sua autenticidade, resultavam do quadro estar todo velado para melhor disfarce de inúmeros retoques, trabalho realizado há muito por artista sabedor mas mal orientado. Ficou documento fotográfico, demonstrando a respeitável ruína que se me deparou, ao levantar esses retoques. Completei o quadro como me foi possível e com o maior escrupulo, e a não ser que com o tempo alterem os retoques que fui forçado a dar, será muito perito quem os descobrir.

A três quadros do museu de Lamego que há muito aguardavam tratamento, coube-lhe agora a vez. Foram essas tabuas, que representam a {235} “Anunciação”, {236} “a Apresentação no Templo” e a {237} “Circuncisão”¹⁸⁰, causa de afirmações mal intencionadas, da parte do Dr. Virgílio Correia, que por ter rebuscado nos arquivos e encontrado alguns documentos úteis para a história da pintura em Portugal, e que tinham escapado a Sousa Viterbo, se julgou logo crítico abalisado. Ele! uma negação completa para tal mister! Ainda não havia muito, quando conservador do Museu de Arte Antiga – para onde transitou do museu Etnológico, por ter brigado com o respectivo director confessava, sem reboço, que o não tinha fadado Deus para esse mister. Isto, já se vê, antes de ter, em serviço do Museu, encontrado meia dúzia de documentos, que o fizeram mudar de opinião a seu respeito, atribuindo-se dotes de crítico, o que afinal só serviu para pôr em evidência o seu mau feito e acanhado entendimento. A descoberta do documento que se relaciona com estes quadros, por certificarem que o importantíssimo retábulo da Sé de Lamego, composto de grande número de painéis, tinha sido encomendado a Vasco Fernandes, concluiu logo, na sua cegueira, que os quadros em questão eram obra desse artista.

Ora quiz o acaso que existissem ainda, cinco dos quadros que compunham esse retábulo, e que só um deles, o que representa a “Criação dos Animais”, fosse inteiramente da mão desse mestre, e os restantes, três principalmente, da mão de outro artista, com características que denunciam técnica exótica, e de excelente quilate, e muito superior à daquele artista. Talvez de um holandês. E só no quadro “Anunciação” agora tratado, é que com boa vontade, se poderá vislumbrar acção

parcial do aludido mestre viziense. Não se conformou com o que lhe demonstrei verbalmente, antes se exacerbou, por que, dizia, ser para ele mais convincente o que do aludido documento constava, do que qualquer hipótese, fundada na técnica, se quizesse aventar, e neste estado de animo fustigou, pela imprensa, quem pensava de outro modo. Nem sequer reparou que noutros documentos que ao mesmo tempo e no mesmo arquivo encontrára, e que se referiam ao políptico de Ferreirim, se aplicavam estes trabalhos em colaboração. Ali a obra tinha sido encomendada a Cristóvão de Figueiredo, mas por se ter dado a circunstância desse artista ter de retirar para Lisboa antes de receber o importe do seu trabalho, passára procuração aos artistas seus colaboradores, Gregório Lopes, Garcia Fernandes e Cristóvão de Utrech, para receberem a importância que cabia a cada um. Qualquer que não tivesse propósitos inconfessáveis, veria nesse documento, que por casualidade foi passado e por casualidade chegou até nós, que o tomar-se então qualquer empreitada em pintura, não impedia o concessionário de recorrer a colaboradores, e até, como no caso presente, a um de maior categoria, como era o pintor régio, Gregório Lopes. Ainda hoje isso sucede algumas vezes, quanto mais numa época em que era usual esses trabalhos serem feitos associativamente.

Já antes desse documento ser encontrado, e quando foram tiradas as fotografias do que resta deste último político, se tinha verificado tratar-se de trabalho de quatro artistas, afirmação que deveria ter actuado no animo dessa creatura, por ter disso conhecimento, pois por esse prognóstico, reconheceria que a análise técnica não é cousa a desprezar nestas investigações, antes o guia mais seguro para tal fim. Tirou a máscara cedo. E daí talvez o fizesse por supor que já estava suficientemente habilitado a demolir a importante obra realizada pelo Dr. José de Figueiredo, e a que não sou alheio. Como se não bastassem as circunstâncias enervantes de se operar em meio tão avesso a estes assuntos, ainda há quem, para conquistar emprego, procure estabelecer confusão no espírito do público, para assim, obter triunfo, que embora efêmero, conseguiu fazê-lo descrever das conclusões que até então tinha tomado como boas. Uma refinada mariolice!

O estado desses quadros era deplorável por estarem repintados na sua quase totalidade, e terem a tinta caída em muitos pontos, obtendo-se a reintegração com

dificuldade, mas com os melhores resultados. Dos restantes, o que é obra incontestável de Vasco Fernandes, é o que está em melhores condições, pois não está repintado, tendo apenas bastantes faltas de tinta. O outro aparenta ultrages idênticos ao que apresentaram os agora tratados, e não demorará talvez muito que tenha de me ocupar deles.

Para pagamento do restauro destes três quadros, propuz 22.5000 escudos, quantia que poderá parecer exagerada, mas que tem larga justificação, visto a importância do trabalho realizado, a depreciação da moeda (3000%) o preço dos materiais empregados, que aumentou 40 vezes, e o despendido com o emolduramento e transportes, ficam assim apenas uns 250 escudos (ouro), para cada quadro, num trabalho que nem por 400 escudos deixava ganho apreciável.

O Dr. José de Castro, que visita muito o meu *atelier*, e conhece as dificuldades que a depreciação da moeda creára ao prosseguimento regular destes trabalhos, de tal modo advogou espontaneamente a causa junto do filho, que tinha sido nomeado Ministro das Finanças, que no orçamento do Estado que este elaborou, foi elevada a verba destinada a estes serviços a 30.000 escudos. Não ficava ainda actualizada a dotação inicial, estava mesmo ainda bastante longe disso, mas, enfim, já permitia o embolso de quantias importantes que eu dispendera com os auxiliares da oficina e com materiais, e recebesse alguma coisa pelo meu trabalho.

Vou proseguir na tarefa deste relato mas mais desordenadamente. A acumulação de quadros na oficina de restauro, com exigências diversas de socorro mais ou menos imediato, e ainda sujeito a suspensão ou delongas ocasionadas por motivos imprevistos, tornava difícil o proseguir na ordem até aqui adotada, da divisão por séries anuais. A partir de 1923 ocupar-me-hei em primeiro lugar da conclusão do tratamento de um triptico, precedente da capela do Espírito Santo, de Miragaia, Porto¹⁸¹, abandonada de há muito do culto, e onde se acoitavam cães, entrando pelo ratado do portão, e ainda algum mendigo em vista da quantidade de palha que ali se encontrava disposta de forma a servir de cama.

Obtida a entrega desse retábulo devido aos esforços do Dr. José de Figueiredo, foi retirada a parte que indicava valor artístico, embora se não pudesse avaliar o quilate, e deixado no lugar o que nenhuma dúvida oferecia acerca

da sua inferioridade. Verificou-se então que se tratava de elementos de um triptico que fôra articulado, tendo no reverso das portas, que estavam tiradas e embebidas nas paredes desse altar mór, figuras a claro escuro, representando {238-241} “a Virgem” e “Anjo da Anunciação”, formando conjunto quando fechadas. No anverso estão representados “S. Paulo” e “S. João Batista”, este acompanhando, como patrono, o doador que ali figura de joelhos, e que se sabe ser um tal João de Deus, rico homem portuense. O painel central representa o {242} “Pentecostes”, e trata-se de uma obra de merecimento da escola flamenga do século XVI. Aparentava o peor estado, mas depois de libertado dos repintados e sugidade se reconheceu que as avarias eram remediáveis, embora muito importantes. Dava no entanto serio cuidado o facto de quasi toda a tinta da face principal do quadro estar com tendencia manifesta a soltar-se. E não foi o trabalho de fixação o menos difícil de realizar. Ficou fotografia do estado em que foi encontrada não só a parte que estava á vista, como do avesso das portas. Também os respectivos *clichés* se perderam como tantos outros. Uma prova, no entanto duma dessas fotografias figurará junto a este relatório. A da parte a claro-escuro, foi reproduzida na *plaquete* publicada pelo Dr. Lopes Vieira, com o titulo “Reintegração dos primitivos portugueses”, e não sei se ainda conseguirei obter algum exemplar que ande por mão alheia. Essa reprodução em que se mostra esse lado das portas desse triptico, uma das já limpa, e outra, para contraste, no estado em que foi encontrada, são satisfatoriamente ilucidativas.

Entre as tropelias que este triptico sofreu foi o de mudarem a côr ás vestimentas do S. Paulo, o que não foi possível por completo remediar. As avarias maiores eram nas atmosferas, sobre que se recortavam as figuras deste santo e a de S. João.

A Comissão do Inventario e Beneficiação da Pintura Antiga em Portugal, não se mostrava disposta a repôr este triptico na capela de onde proveio, nas sim entregalo, logo que o respectivo tratamento estivesse concluido, a um dos museus do Porto. Essa pintura de que ninguem fazia então caso, creára atmosfera de importancia depois que foi requisitada, começando passado certo tempo, a haver reclamações por causa da demora na restituição, o que me obrigou a dizer qualquer coisa, em resposta, no jornal “Comercio do Porto”. É sempre assim, pelo

menos entre nós. Ninguém, em geral se importa com determinadas cousas, mas se alguém mostra interesse por alguma delas, é vêr como as multidões se agitam e os cuidados que manifestam. Mais tarde e com os melhores modos foi pedido este triptico pela irmandade do S. S. instalada na igreja paroquial de S. Pedro e que fica junto á capela de onde ele procedeu, para figurar no respectivo tesouro, o que foi autorizado superiormente, com o que ficaram todos contentes e eu também, por as condições climatéricas locais serem melhores do que ao dos museus do Porto, onde tudo se está estragando de maneira assustadora; tanto mais que se não pode verificar senão passado algum tempo, até onde consegui fixar, em definitivo, a tinta a esse quadro. Assim fiquei livre de um encargo que já me ia pesando sobremaneira.

Entre os casos curiosos, em materia de desacatos ou de fraudes de que alguns quadros foram alvo, e que teem passado pela oficina para ser tratados, alguns tem aparecido em condições deveras interessantes. Ainda não há muito, um retrato de homem, aparentando do seculo XVI, lindamente *patinado* e que pertencia ao Exm^o. Sr. Braamcamp Freire, e me fôra mandado para uma simples limpeza e envernizadela, foi restituído figurando um S. Pedro Martir, com o indispensavel cutelo cravado no craneo¹⁸². Tinham-lhe aproveitado para a fraude apenas a face, adicionando-lhe uma cabeleira e um costume apropriado onde faltava o respectivo colarinho de folhos, por sinal muito bem imitado do antigo. Não ficava muito mal o ser iludido por esta mistificação, pois a burla estava sabiamente realizada. Agora (1923) coube a vez também a um outro quadro, que ha, muito andava aqui pelo atelier, e que pertencia ao museu de Coimbra, onde era exposto com farfalhuda moldura do século XVII. Representava então a {243} *Senhora das Dores* (busto)¹⁸³ com as classicas sete espadas espetadas no peito; pintura horrivel em que só na face da Virgem se notavam qualidades, mas que por muito suja mal se podia avaliar, com rigor, o merito. Limpo, o quadro verificou-se tratar-se de fragmento de um quadro da escola de Anvers, em que apenas a mascara da Virgem estava em regular estado de conservação. As mãos que se cruzam no peito, essas estavam em extremo arruinadas. Lateralmente tem um acresceto feito com um bocado de tabua do mesmo quadro, como se verifica por um resto da fimbria dum manto, e cuja ligação inicial se não fazia naquela ponto.

Depois de limpo foi entregue sem retoque algum, como as circunstancias aconselhavam. Lamentei que se não tivesse fotografado no estado em que me foi entregue, mas liguei-lhe ao recebel-o tão pouca importancia, que tal me não ocorreu, nem mesmo quando, por desfastio, comecei a libertal-o da pintura que lhe tinham sobreposto. Coube tambem a vez nesta ocasião, a um quadro pertencente ao Museu Municipal do Porto, e representando a {244} "*S. Trindade*"¹⁸⁴ (Fig. 18). Tanto este como outros quadros de valor, estão nesse museu em situação deploravel, por lhe dar o sol durante parte do dia, devido ás vezes a faltas de cuidado, outras por até faltarem cortinas na vidraça do tecto do salão. Resultado de simples literatos estarem dirigindo estabelecimentos desta natureza e, que tomam o emprego como simples sinécure.



Fig. 18 *Santíssima Trindade*, atrib. a Cristóvão de Figueiredo, MNSR {244}.

Junte-se a esses desmazelos, as más condições climáticas locais, pela excessiva humidade em certas épocas do ano e calcule-se em que estado estaria o quadro agora tratado, sujeito por muito tempo a essa contingência. Estava emolado em muitos pontos de maneira difícil de remediar de forma definitiva, garantida. O tempo o dirá agora, se se obteve bom resultado. Isto se lhe pôde dar melhor situação, por que de contrario será apenas temporário o efeito do tratamento. O fundo estava repintado com uma tinta de tom uniforme, castanho claro. Levantada esta, apareceu a pintura inicial, com as suas nuvens e arco iris. O manto do Padre Eterno, estava cheio de manchas – retoques alterados. O mesmo em geral por todo o resto do quadro, além de bastantes faltas de tinta, principalmente na figura de Cristo e nos braços da cruz.

Era este quadro dado como do Grão Vasco, e de todos os que lhe eram atribuídos era o que mais desculpava essa atribuição. Os estudos ultimamente feitos pelo Dr. José de Figueiredo, de que resultou ficar discriminada a obra que deve ser atribuída a Cristovão de Figueiredo, fez luz no respeitante ao caso, pelo que esta pintura ficou incluída entre as obras deste artista.

Trabalho da maior responsabilidade mas agradável, foi da limpeza do quadro de Murilho, {245} “*Casamento Místico de Stª Catarina*”¹⁸⁵. Estava muito resequido, com o verniz estragado, efeito de ter estado por muito tempo numa sala do palácio da Ajuda, iluminada a gaz, e portanto numa atmosfera nociva a toda a espécie de pintura. E quantas principalmente as modernas, se não estragaram por esse facto. Não teve necessidade de qualquer retoque. Foi trabalho delicado o levantamento desse verniz, visto tratar-se de obra acabada evidentemente com velaturas, que era preciso a todo o transe não ofender; e foi com satisfação que verifiquei que ele ainda não tinha sido limpo, facto pouco vulgar em quadros dessa idade. Circunstância feliz, pois os processos, geralmente adotados, deixaram bem lamentáveis vestígios nalguns.

Um {246} “*Retrato*” escola de Rafael¹⁸⁶, de igual procedência, estava muito sujo mas sem necessidade de retoques.

{247-248} “*Dois retratos*”, pintados por Goltzius¹⁸⁷, provenientes do palácio das Necessidades, avariados como os dois antecedentes pelos efeitos danosos da iluminação a gaz, a que estiveram sujeitos diariamente

nos aposentos régios. Limpos não acusaram nenhuma espécie de avaria.

Enfermando, em parte, deste mal estava o tríptico de Bosch¹⁸⁸, de igual proveniência, representando {249-251} “*Tentação de Stº Antão*”, e no reverso das portas {252-253} “*Episódios da Crucificação*”. Este pôde ser tratado na Alemanha por mando de D. Fernando, onde para o temperarem a pintura ao sabor do tempo, lhe deram um tom bituminoso, quando o envernizaram, e de que não foi fácil libertá-la. Se houvesse dúvida de que esta pintura é a original, e que as demais conhecidas e eguaes são cópias, bastaria o reconhecer-se, num ponto ou outro, por transparência das tintas, modificações na actitude inicial de alguma das figuras.

Outra {254} “*Tentação de S. Antão*”, mas esta agora de Bickaert¹⁸⁹, e procedente do mesmo palácio, apresentava o verniz estragado, ainda pela acção nociva a que já me referi.

Tendo vindo do Porto mais duas vítimas das más condições climáticas do Museu Municipal, uma que representando um {255} “*Retrato de homem*”¹⁹⁰, e que todos nessa cidade, tinham como obra de F. Bol, o que não desonraria este artista se realmente tivesse sido o autor. Outro {256} “*Jogadores numa taberna*” de Adriano Brouwer¹⁹¹ notável produção desse artista flamengo. O estado principalmente deste era lastimável. Embaciado por completo o verniz pela acção dos raios do sol que diariamente, a determinadas horas no quadro incidia, desgrudando e empenando-o também as tabuas que o compõem, dava-lhe um aspecto terrível mas mais aparente, no entanto, do que real. No retrato depois de limpo apareceu o monograma de Adriam Backer, o que destruiu a primeira atribuição. Chegou-me aos ouvidos, que no Porto houve quem duvidasse da autenticidade desse monograma, e que aventasse que tinha sido ali posto para depreciar o quadro. Resolvi contentar-me com o registo da infamia. Depois de voltarem ao Museu do Porto andaram estes quadros por muito tempo aos tombos, por causa das obras realizadas no edificio, e quando lhe deram colocação repozeram-os justamente nos antigos logares.

Proteste... mas com bons modos. Não que o director era muito suscetível de se melindrar.

Dos quadros adquiridos no leilão “*Ameal*”, o segundo de que me ocupei foi o que representa a {257} “*Morte da*

*Virgem*¹⁹², que fôra cedido ao museu do Viseu, por haver no de Arte Antiga de Lisboa, dois outros de diferentes dimensões, compostos com elementos identicos e do mesmo assunto e autor, que com fundamento se crê ser Garcia Fernandes¹⁹³. O outro adquirido conjuntamente e que devia ter feito parte do mesmo polytico, cujos restantes componentes se desconhece o seu paradeiro, se é que ainda existem, o que não creio, representa o “Nascimento da Virgem”¹⁹⁴ (Fig. 19), e convence-nos de se tratar de obra de colaboração, em que entrou o citado artista e Cristovão de Figueiredo que se sabe terem muitas vezes trabalhado em comum. É pessimo, porem, o estado de conservação deste ultimo quadro, e só como documento merecerá ser tratado, do que se cuidará em ocasião oportuna. Aquele de que agora me ocupei, estava muito repintado e da maneira mais grosseira, faltando-lhe tinta em muitos pontos, mas de importancia secundaria tendo vestigios evidentes das diabruras dos reagentes de que se serviu em epoca remota o operador.

A {258} “*Assunção da Virgem*”, de Frey Carlos¹⁹⁵; um dos quadros da colecção do Museu de Lisboa, provenientes do convento do Espinheiro em Evora. Estava um tanto avariado como todos os de igual procedencia, e com indeleveis sinais de ter sido limpo em tempos violentamente, o que sucedeu infelizmente a muitos. Fez-se-lhe o que era recomendavel em taes casos.



Fig. 19 *Morte da Virgem*, MNAA, inv. 63 Pint.

Limpeza geral e alguns retoques nos seguintes quadros: {259} “*Cristo em casa de Marta*”, de Bassano¹⁹⁶; {260} “*Visita a um enfermo*”, por Gaspar de Crayer¹⁹⁷; {261} “*Duo*”, por Toornillet¹⁹⁸; dois quadros flamengos representando {262-263} “*Vistas de portos de mar*”¹⁹⁹, {264} *Torre de Babel*, igualmente flamengo do seculo XVII²⁰⁰; e os de igual epoca e escola; {265} “*Efeito de neve*”²⁰¹, {266} “*Obras de caridade*”²⁰², {267} “*Moysés fazendo brotar agua de um rochedo*”²⁰³, e {268} “*Kermesse*”²⁰⁴, todos procedentes do Palacio da Ajuda²⁰⁵, e estes dois ultimos em condições de tratamento um tanto dificeis, embora intactos. Estavam mal emoldurados o que obrigou a cuidar da sua melhor apresentação do que, como de costume, me ocupei, o que até de certo modo me distrae, mas que nem por isso me deixa de roubar tempo.

Entremeavam estes trabalhos com outros de verdadeira importancia, como por exemplo o {269} “*Retrato de um jovem, da familia Lencastre*”, por Vieira Luzitano²⁰⁶. Estava este quadro empenhado numa casa de prego, onde foi descoberto, não me recordo por quem, quadro que eu em tempo, atribuiria um elevado preço, quando, ainda em casa dos donos, – familia Abrantes – onde fui chamado como perito em acto judicial de partilhas serviço que por sinal não me foi pago. Aparentava então não estar em mau estado pelo que o não mandei apear do sitio onde estava colocado e o mesmo sucedendo em casa do prestamista e porque havia ali pouca luz, não era facil verificar, desde logo, a extensão das avarias que já no entanto se reconheciam serem importantes, mas não tão graves como depois se nos depararam. O entretelamento feito por creatura soez, mais agravou os males que pretendia remediar, e de tal forma, que se se lhe não tivesse acudido imediatamente, seria obra de arte perdida dentro de muito pouco tempo. Esse entretelamento, por ter sido feito, com pano cru e... jornais, e utilizada uma cola qualquer, que fazendo contrair os fios da tela apressaram a ruina que já mesmo, sem essa circunstancia, mostrára acentuadas tendencias, como o testemunharam os retoques antigos em algumas dessas faltas de tinta, principalmente no fundo e numa das mãos; sendo estas as avarias verdadeiramente graves, porque as restantes embora em grande numero, essas de dimensões pequenissimas incidiam em sitios facilmente remediaveis.

Não havendo maneira de despegar a entretela sem provocar a queda da pintura, procurei realizar o transporte da tinta para outra base, operação já por três vezes ensaiada, *in anima vili*, para simples tirocinio, na possibilidade de ter de recorrer a esse processo em qualquer eventualidade que se me oferecesse, e que, aliás, nunca supuz estivesse eminente, e em condições tão especiais e de tão grande responsabilidade como o que resultaria, no caso presente, de um insucesso. O que levava a adquirir, com empenho, esse quadro fora a sua raridade, pois nenhum outro retrato, feito por esse artista, existe que se saiba, apesar de ter sido generoso em que se distinguiu como se verifica por alguns desenhos a *sanguine* que chegaram até nós. O terremoto de 1755, aniquilou quase por completo a obra deste artista, que decorava igrejas e palácios. Este retrato escapou à hecatombe por estar no palácio dos Abrantes, a Santos, que pouco sofreu com o abalo, e testemunha menos mal os méritos do autor, na especialidade.

Desasosegou-me sobremaneira essa operação, e durante algumas noites não consegui conciliar o sono, por não poder verificar imediatamente o resultado. Contribui-o para demorar essa verificação o estar-se no inverno e a substância aplicada para a aderência da pintura à nova tela, não se poder facilmente evaporar, consequência também dessa tela ter o fio muito apertado, de que me utilizei por não haver, na ocasião, no mercado outra de linho em condições mais apropriadas. Foi tão completo o resultado, o que me apraz constatar, que até a cêra, que tinha largo retoque cobria – posta ali para preencher a cavidade deixada pela tinta que caíra – se separou intacta do fio da tela, o que mantive para que testemunhe um dia o resultado da operação por mim realizada. Os retoques foram numerosos mas de pequeníssimas dimensões. Só no fundo e na mão direita tiveram importância, neste último ponto principalmente. O mal já vinha de velha data. A tela antiga e a entretela estão devidamente arquivadas. Assim vou consumindo a minha vida de artista, esquecendo-me de antigas ideias. Ainda se constantemente não houvesse outra espécie de sacrifícios...

Outro trabalho de importância e de género idêntico tive também agora ocasião de realizar. Tratava-se porém, de pintura sobre madeira, e representando {270} “*A Assunção da Virgem*”²⁰⁷ que agora se verifica tratar-se

de uma notável obra de Gregório Lopes em colaboração com Cristovão Lopes, seu filho, o que já se antevia pelo pouco deixado a descoberto pelo *restaurador*. Estavam essas tabuas pândres, soltas e muito encurvadas, quer no sentido, da largura quer no do comprimento e uma com um bocado a menos, em sítio de nenhuma importância. O habil marceneiro que ininterruptamente, tem sido auxiliar nestes trabalhos, quer no conserto dos quadros em madeira, quer no respectivo emolduramento, o Manuel Correia, teve então ensejo de patentear mais uma vez os seus merecimentos, em obediência aos conselhos que lhe ia dando, a fim de reduzir a espessura da madeira ao mínimo, sem macular a pintura; trabalho que por ser morosíssimo resultou assás dispendioso. Chegou-se até dois milímetros apenas e essa mesma espessura, ainda assim, não estava isenta de galerias do caruncho. Realizado com êxito este melindroso trabalho, outras dificuldades surgiram, entre as quais a de arranjar madeira, bastante seca para servir de base a esse folheado, pois assim se devia chamar ao que restava da madeira primitiva. Tudo se conseguiu da maneira que tínhamos por mais conveniente. O tempo dirá se se procedeu como convinha ou não. Eis um quadro, que estaria em breve irremediavelmente perdido, sem que deixasse grande pesar, dado o aspecto que oferecia. Vencido todo este trabalho de consolidação, fui surpreendido ao levantar o repintado, com o reconhecimento de que uma das tabuas não era, da primitiva, a da extrema direita, conquanto pelo avesso se apresentasse tão carcomida como as demais e fosse igualmente de carvalho, pelo que ninguém a podia tomar como adventícia. A avaliar depois de feita a limpeza, pela pintura que a recobria pela frente, reconhecia-se que essa substituição, porque a houve, – assim o indicam as linhas de composição do quadro –, datava de época muito remota, talvez apenas umas dezenas de anos após a execução do quadro. As razões dessa substituição pouco importa aventar, mas embaraçou quanto ao partido a seguir. Retirado esse acréscimo ficava a composição desequilibrada. Como documentação das tropelias a que os quadros estiveram sujeitos em determinadas épocas, não deixava o facto de ser curioso e elucidativo, por isso se adotou esse propósito, que poderá talvez não ser definitivo. Todas as operações de restauro, conquanto não fossem feitas à vista do primeiro que entrasse no *atelier*, nunca se

deixou de mostrar o seu andamento a quem quer que aparecesse merecedor dessa atenção, para que seguindo assiduamente as suas fazes houvesse quem testemunhasse a seriedade das operações que se iam realizando, embora, diga-se de passagem, não deixassem de causar certo prejuízo material essas visitas, visto ter naturalmente de interromper amiudadas vezes o meu trabalho, para fazer as honras da casa e dar explicações acerca dos casos especiaes que se me iam deparando. Não deixava de causar funda estranheza, no entanto, a alguns, determinadas particularidades, como, por exemplo, o aparecimento neste quadro de um vivissimo tom amarelo, sobre o qual se recorta a figura da Virgem e as dos anjos, que a rodeiam, fundo que esteve encoberto por uma tinta de côr terrosa. Não era lisongeiro para a minha probidade de restaurador – apesar de pouca conta em que pudessem ter o criterio dessa gente – o verificar uma certa expressão de duvida, acerca da seriedade da operação, em alguns desses visitantes, entre os quaes estariam talvez, uns que já se teriam mostrado pouco credulos de que certos vermelhos dos vestuarios de algumas das figuras dos paineis do Nuno Gonsalves, não tivessem sido *refrescados*; asneirola que certos zoilos propalavam bem estupidamente. Nem mesmo quando explicava – para que me havia de dar – áqueles que tinha em melhor conta, que quem repintára esse quadro, de que me estou agora ocupando, encontrára esse fundo que agora se nos apresenta brilhante, enegrecido pelos vernizes tornados com o tempo opacos, pelo que lhe sobrepuzeram uma côr amarela de tom evidentemente vivo, e que, por ser de muito má qualidade, por seu turno enegrecera. A verdade é, porem, que em uma ideia daninha se assonhereando de certos espiritos, difficil, é desenreizar-a. Depois a atmosphera vae propicia a essas desconfianças. Pois se já houve quem aventasse ter eu feito alterações em algumas das personagens dos paineis de S. Vicente, sobretudo na figura desse santo, com o proposito de justificar a identificação que o Dr. José de Figueiredo realisou; imagem que alguns querem á viva força seja a de St.^a Catarina, outros o Infante Santo! Quando a maldade se associa á estupidez resultam destes despropositos, que, nem por o serem, deixam de estabelecer confusão no espirito publico e, peor do que isso, a descrença na pureza de determinadas actuações. Uns biltres para os actos dos quais só em meios mais cultos ha correctivos

apropriados. As duas figuras que se veem no primeiro plano do quadro, nesse acrescente, não são reprodução de outras que na tabua original substituída, tivessem existido, pelo menos com tal importancia. A que está mais em evidencia encobria parte do tumulo ali representado. As duas cabeças que lhe ficam contiguas tinham desaparecido sob o repintado geral do fundo. Ao tumulo, que fôra egualmente abrangido pela bezuntadela, foi-lhe tambem alterado o perfil da moldura que o decora deixando-a incaracteristica. A palma que ali se vê estava encoberta, mas, não sei porquê, fiquei sob a impressão que se trataria de uma adição, embora muito remota. Talvez até reconsideração do proprio autor, como a houve na linha prespectica do tumulo. Não se tirou fotografia do estado em que foram encontradas essas tabuas, e disso me arrependo, mas o aspecto delas não sendo de natureza a atribuir-lhe valor excepcional descurámos o assunto. Nem mesmo se teria tentado qualquer tratamento se não fôssem factos constactados nos predispõem para taes investigações, nem sempre improficuas como no caso presente. Foram essas tabuas encontradas soltas num desvão escuso de uma dependencia da igreja da Madre Deus, como objecto sem valor. Os retoques principais foram os dados em todas as juntas das tabuas, especialmente na central cuja avaria atingia a face da Virgem, embora em proporções restritas e facilmente remediaveis. Do tumulo, ali representado, foram de certo desenvolvimento os retoques, principalmente no lado direito de quem olha para o quadro por ahi já faltar mesmo a madeira primitiva; avaria que atingia o manto de um dos Apostolos. O do primeiro plano. No restante pouco mais necessitou dos meus cuidados.

Chegou a ocasião, tantas vezes adiada, de me ocupar de um triptico quatrocentista, pertencente ao museu “Machado de Castro” de Coimbra, representando o painel central um {271} “*episodio da vida de St.^a Clara*”, e os lateraes {272} “*Christo no Horto*” e {273} “*Christo descido da Cruz*”²⁰⁸. Não se fartava o director desse museu, o bom António Gonçalves, de manifestar desejo de que essas tabuas fossem tratadas para vêr “o que d’ali saía”. Eu é que não augurava grande coisa do resultado da operação. Lá fiz, porem, a vontade ao meu bom amigo e devotado defensor do nosso patrimonio artistico, protegendo outros trabalhos em que tinha mais fé nos resultados. E se de tudo a operação não resultou o desvendar-se

obra de Arte de vulto, serviu, no entanto, para que essas tabuas estabelecessem ligação entre as que restam do período quatrocentista e as do século XVI. O repintado era horrível e obedeceu evidentemente não só ao propósito de *alindar*, como ao de fazer alterações. A côr do habito de St^a. Clara que se apresentava então de branco, quando o primitivo era castanho com toucado preto e branco, como agora se vê. A que obedeceu essa alteração? Que o investigue quem quizer. Quanto a avarias propriamente ditas nenhuma era digna de registo especial, salvo as que resultaram das mutilações que havia na parte superior dessas tabuas, mas que não eram em lugar importante da pintura. A talha que emoldurava esses painéis e que tinha desaparecido em parte foi completada em Coimbra sob a direcção do mesmo Antonio Augusto Gonçalves, sendo dourada e *pátinada* na minha oficina. O longo painel da mesma época, e procedência e talvez da mesma mão, representando o {274} “Apostolado” encontrava-se em idênticas condições. O fundo fôra todo pintado de cinzento escuro recortando todas as cabeças dos Apostolos.

A {275} “Ascensão de Christo”, por Frei Carlos²⁰⁹, como aqueles a que já me referi sob os números 194 e 258, do convento do Espinheiro de Evora, tinha sofrido igualmente nas mãos de quem se ocupou em limpá-lo, e que deviam ser as mesmas que trataram os demais ali existentes, e que chegaram até nós. A generalização do emprego de certa *aguinha* (Tisana trazida por Guarienti²¹⁰), que outra cousa não seria, evidentemente, do que um alcali, foi de todos os males, sucedidos á maior parte dos quadros, o peor, por daí terem resultado avarias irremediáveis. O repintado, que se julga igualmente nefasto, teve o condão de salvar muitos quadros de serem postos de parte e portanto de desaparecer. O serem *alindados* com essas repintadelas, que lhe tiravam o aspecto vetusto, valorisava-os aos olhos de ignorantes, e lá lhe concediam uns tempos de tolerada existencia. O lado peor dessas repintadelas, estava no facto de desnortear analyses para identificação, o que levou a consideráveis, disparates da critica, – mesmo já nos ultimos anos –, visto bem pouquissimos dos que nisso se metiam, alem de na maioria não terem intuição que os iluminasse, desconheciam, por completo, a técnica da pintura em todas as suas particularidades. A um, e não dos de pouco renome, ouvi elogiar os tons *opalinos* de um

quadro, quando nada ali se apresentava que não fôsse repintado.

Neste painel, porem, todas as avarias eram mais ou menos remediáveis. Depois do quadro tratado e retocadas todas as falhas de tinta, que não eram poucas, deixar-nos-hia bem convencidos, se já o não estivessemos, da necessidade absoluta desses retoques, a despeito da opinião dos que ainda os malsinam. A verdade é que com eles o quadro adquiriu um aspecto que não deve estar longe do primitivo. A harmonia da gama pictórica foi assim restabelecida. A musica e a pintura não podem sofrer solução de continuidade na sua estrutura. Uma escultura ainda pode sofrer essas mutilações ganhando até muitas vezes com isso, por muito extraordinario que pareça. Ha fragmentos de escultura antiga que seriam desvalorizados com o restabelecimento de conjunto. Veja-se, por exemplo, para citar apenas um caso, o que se passa com a Venus de Medices. O tronco dessa figura que é admiravel quando liberto dos braços, que lhe adicionaram os restauradores, e cuja atitude não deve divergir muito da dos originaes, perde imenso, embora aparentemente, com esse adiccionamento. Num quadro o caso muda porem muito de figura. As mais insignificantes faltas de tinta alteram de tal forma o efeito de conjunto que nenhuma das suas qualidades pode muitas vezes ser apreciada devidamente.

O {276} “Presepe”²¹¹, do mesmo artista e procedencia é aquele a que Taborda se refere dando-o como existente, ao tempo, no altar da Casa dos Ferros, do aludido mosteiro, quadro pelo qual manifestou grande apreço. É, sem duvida, uma peça de valôr, mas não, a meu vêr, dentro das do mesmo autor e procedencia, a mais digna de tantos encomios. Sente-se bem o desgaste da tinta em alguns pontos, resultante dos taes processos de limpeza, isto sem contar com outras especies de avarias. A tinta já se tinha soltado em muitos pontos e ameaçava continuar nesse caminho. As figuras mais poupadas foram as dos Anjos. Fundo e assessorios, por muito estragados, prejudicavam particularmente o efeito de conjunto. Ha neste quadro um promenor interessante. É o caracter de alentejanos que têm os dois pastores representados ao fundo – influencia do meio. O Menino Jesus tinha sido alindado, e ainda parecia mais de celuloide do que os que agora por ai se vendem. O que depois se me deparou tambem está longe de honrar o pincel de Frei Carlos.

Não foi este quadro dos que menos me aborreceu tratar. Já não é pequeno o numero dos que se me têm deparado para tratamento e muito proprios para enervar um beneditino.

O quadro representando {277} “*Virgo inter Virginis*”²¹² do mestre holandez, conhecido com essa denominação, estava repintado no centro para encobrir avarias de certo vulto, mas nenhuma em sitio de maior importancia. A delicadeza da pintura é que tornou mais complicado o tratamento.

Os quadros {278} “*Apresentação no Templo*” e {279} “*Circuncisão*”, do antigo retabulo da Sé de Viseu²¹³ e obra de Jorge Afonso, estavam aproximadamente nas condições dos demais a que já me referi, sob os numeros 156, 157, 158, 159, 211, 212 e 213, não apresentando o tratamento qualquer nova particularidade digna de registo.

{280-284} *O triptico de Provost*, que, no Museu de Arte Antiga, tem o numero de inventario 697, e de que já tratei no começo deste relatório (vide 1 a 5) continuou num ou outro ponto a querer largar a tinta, caso mais ou menos previsto, dadas as condições em que esse quadro esteve, e que relatei, pelo que me obrigou a ter com ele novos cuidados. Nada faz prever agora a continuação dessa pessima tendencia. Nas portas onde a tinta, noutros tempos, se tinha deslocado, em parte consideravel, principalmente no lado a claro escuro, apresentava agora algumas empolas. Com a repetição do trabalho de fixação, é de esperar, que tal facto não torne a dar-se.

A {285} “*Creação dos Animaes*”, da serie de Lamego²¹⁴, e obra evidente da mão exclusiva de Vasco Fernandes, – pois que os três quadros que pertenceram ao politico da Sé dessa cidade, a que me referi nos numeros 235, 236 e 237, são trabalhos de colaboração, como já afirmei – tinha a tinta caída em muitos pontos, mas não de importancia maior. O aspecto é que era pessimo. Também já fôra limpo mas sem gravame sensível para a obra de arte.

{286-290} *O grande triptico flamengo existente na igreja de S. João Batista de Tomar*²¹⁵, representando o painel central “O Batismo de Christo” e os lateraes as “Bodas de Caná” “Tentação de Christo”, e no reverso a claro escuro, “S. André” e S. João Evangelista, existia desmantelado e dispersos os seus elementos pela capela mór e sacristia.

Foi ao retirar-se, para tratamento, o painel “Bodas de Caná”, que decorava lateralmente essa capela, e que era o que necessitava mais pronto socorro, que se reconheceu que tinha por detraz pintura a claro escuro, e que portanto se tratava da porta de um triptico, o que levou logo a retirar do logar o que lhe ficava fronteiro, do lado da Epistola, por se supôr que teria sido o companheiro, o que se confirmou. Onde pararia a parte central? O reconhecer-se como obra da mesma mão, o quadro existente na sacristia, representando o Batismo de Christo, e ainda pelo assunto, levou-nos ao convencimento de que estava ali o que buscávamos. Faltava, porem, a este painel bastante na largura, para poder servir como peça central, mas logo se verificou também que tinha havido mutilação para o ajustar ao lugar onde se encontrava. D’ái o aceitar-se logo como logica o que se supozera. Nas portas os córtes foram realizados na parte superior numa delas e inferior da restante. Isto para as ajustar ás linhas arquitetonicas da aludida capela. Não havia pois outra cousa a fazer do que reunir agora esses elementos, fazendo-os voltar á sua antiga situação.

No painel que decorava o lado do Evangelho e que representa as “Bodas de Caná”, e que era o mais estragado de todos, por lhe dar o sol em determinados periodos do ano, mal se percebia o que representava, tal a sugidade e negridão dos vernizes. Déra-se em muitos pontos a queda da tinta, sendo a maior avaria dessa natureza, a que incidiu na personagem que no primeiro plano, está vasando um balde de agua num dos muitos recipientes em cobre agrupados em volta. A essa figura já faltava alem de parte das roupagens, quasi toda a cabeça, da qual apenas restava um olho, a ponta do nariz e parte do couro cabeludo, que simula ser rapado. Completou-se, essa figura por ser isso indispensavel para o efeito de conjunto, mais sem a preocupação de iludir o observador perito. E não deixou ainda assim de me repugnar esse procedimento. Mas há casos que podem mais do que as leis. Havia ainda enumeraveis faltas de tinta, mas em sitios menos importantes. Este painel era o que estava mutilado pela parte superior e com uns recortes lateraes para, como disse, se ajustar ao apainelado, onde á força o colocaram. A pintura a claro escuro do reverso é que nos indicou bem as dimensões da mutilação, visto as figuras ali representadas estarem colocadas em nichos e esse promenor de formas regu-

lares e simétricas ser o atingido pelo córte que o painel sofrera. A outra porta do lado que representa a “Tentação de Christo”, estava também muitíssimo suja mas pouco avariada. As faltas de tinta, embora numerosas, eram de somenos importância. O reverso a claro escuro esse estava regularmente conservado, em ambas as portas. O painel central, representando o “Batismo de Christo”, não estava com muito mau aspecto, faltava-lhe porém, como disse, uma tabua de cada lado, e sem a sua colocação não seria possível o armar o tríptico. O córte que fizeram não afectando pormenor de importância, não repugnou completar a superfície do quadro embora sempre com a preocupação de não iludir ninguém.

Não tenho enumerado as dificuldades materiais de toda a espécie que tenho encontrado para a realização desta espécie de trabalhos, por que talvez parecesse isso promenores escusados. Nem por serem cousas aparentemente de pouca monta, deixam muitas vezes de causar transtornos e delongas na realização destas empresas já de si enervantes. Assim no tratamento deste painel, a grande dificuldade material foi o não se encontrar madeira de carvalho do comprimento necessário para o completar. Por causa deste contratempo estive por muito tempo sustado o respectivo tratamento. Por fim resolveu-se o caso adquirindo uma muito antiga vâra de lagar, que aberta em varias folhas forneceu o ambicionado elemento para se poder prosseguir nos trabalhos, e ainda noutros que aguardavam recurso identico. O trabalho de restauro consistiu principalmente, em completar a parte agora acrescentada.

Facilitaram a tarefa da obtenção destes quadros para tratamento, o “Grupo dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Christo” e em especial o coronel Francisco Garcez Teixeira, muito devotado à causa, que também contribuíram pecuniariamente para o respectivo emolduramento, e meios de transporte quando da devolução. Antes, porém, de ser entregue foi objecto de preocupação o local que se devia dar a esse tríptico, onde tivesse não só situação condigna como ficasse ao abrigo de intempéries, tanto quanto isso fosse possível, e de outras contingencias, incluindo as contudentes.

Assentou-se afinal, e bem, que o Batistério, uma vez desantravancado e reintegrado na sua feição primitiva satisfaria optimamente a todos os quesitos, com a cir-

cunstancia de ser talvez o logar para onde esse tríptico fôra pintado.

São os assuntos tratados e a tratar neste relatório bem pouco de molde a dar-lhes forma amena e muito menos literaria. Mas ainda que isso fôsse facil, em más mãos tinha caído. Prossiga-mos pois nesta lenga-lenga, registando o que tiver-mos por util consignar, sem outra espécie de preocupação.

Vamos como sempre, nem podia ser de outra forma, entremeando estes trabalhos de maior importância, com os relativamente insignificantes e até por que estes são muitas vezes os que cobrem prejuizos que outros trabalhos nos acarretam. Neste caso está o quadro {291} “Ruínas” por Robert-Robert²¹⁶, que tinha um verniz de grande espessura do tal que em França certos restauradores usam para iludir a freguesia. Levantado este, poucos retoques necessitou. {292-293} *Duas vistas panorâmicas, uma de Lisboa e outra de Gôa*²¹⁷, esta mais um mapa do que vista propriamente dita, ambas obra do século XVII, e segundo se afirma pintura do jesuíta Domingos da Cunha, mas em que parece haver ali trabalho de mais de um artista, pois quem pintou esses panoramas não foi decerto o que fez as pequenas tabelas onde se vê representado S. Francisco Xavier despedindo-se de D. João III, e chegada a Gôa do mesmo santo. O pensar-se agora no tratamento destes quadros, foi o julgar-se conveniente mandal-os a Sevilha para decorarem uma sala do nosso pavilhão²¹⁸. Foram melhorados no entretelamento e retocados, um tanto apressadamente, diga-se de passagem, – pois é sempre á ultima hora que se resolvem certos casos, e assim têm sido sempre. Não se deram muito bem, no entanto com a alta temperatura dessa terra andalusa, eles que por tanto tempo tinham permanecido nos frescos corredores da Academia de Belas Artes. Voltarão a ser tratados quando isso fizer geito. Com o mesmo destino se tratou o quadro representando {294} “S. Tiago e S. Filipe”²¹⁹, que convinha expôr, segundo o criterio adotado na secção cultural portuguesa nesse certamen. Estava muito escalavrado, mas não de maneira que repugnasse tratá-lo. Também com o mesmo destino me ocupei das {295-298} *portas do arcaz da sacristia da igreja da Madre Deus*²²⁰ as quaes com o painel que existe no Museu de Arte Antiga²²¹ e proveniente do palacio das Necessidades, onde fôra recolhido por ordem do rei D. Fernando e que representa

o episódio principal do martirio de St^a.Auta, constituem elementos de um tríptico que serviu de retábulo a capela com essa invocação na aludida igreja. Essas portas representam também nas duas faces episódios da lenda aludida. Para darem esta aplicação às pinturas, mutilaram-nas desapidadamente. Estavam bastante sujas e com o verniz muito endurecido e amarelado desigualmente, besuntadela de algum sacristão zeloso. Necessitaram trabalhos de retoque, pois não tinham escapado à fácil limpeza. A junta de alguma das tabuas não poderam ser grudadas, por estarem cativas em molduras de pau santo, que não era possível, sem lhes causar grave dano o desarmá-las pois só assim esses painéis podiam ser deslocados. A parte que devia ter sido centro do tríptico, foi também muito cortada, havendo suspeita, que foi na Alemanha, onde D. Fernando o mandou para restauro que fizeram essa operação. Só assim explica a forma semi circular que agora tem. A moldura que lá lhe aplicaram, era do péssimo gosto da época. A feita igualmente nesse país e que aplicaram ao quadro de Holbein, pois que este quadro também foi lá fóra para tratamento, essa então é que batia o *record* da asneira. E que admirável moldura da Renascença depois se lhe aplicou; quando este entrou para o Museu. {299} Ao quadro central agora tratado fez-se-lhe uma limpeza superficial pois neguei-me a ir mais longe, receoso de surpresas e visto o pouco tempo de que se dispunha não se compadecer com aventuras. Foi-lhe posta moldura nova, em estilo da Renascença, tendo como único ornamento, aos cantos superiores, duas cabeças representando D. Manoel e sua mulher D. Leonor, pequenas esculturas em madeira executadas por A. Barreiros sob a direcção de Costa Mota.

O quadro representando {300} “S. Jeronimo”; que pode ser atribuído a Breughel²²², teve tratamento de carpinteria, a que de resto poucos escapam, e necessitou ser limpo. As faltas de tinta eram insignificantes.

{301} “*Repouso a caminho do Egito*”, pintura de Gerard David²²³, apresentava faltas de tinta de certa importância, como, por exemplo, as que incidiam em toda a altura do quadrinho e que atingiam a figura de S. José, estando empoçada em alguns pontos, principalmente no manto da virgem. Sustou-se ainda a tempo avaria de maior importância de que resultaria a perda do quadro. Foi operação das mais delicadas o fixá-la, pois teve de ser picada em muitos pontos para se lhe poder injectar líquido viscoso

afim de obter a devida aderência. O retoque também foi coisa difícil, dada a delicadeza da pintura e o pouco tempo que para isso podia dispôr, visto o quadro ter de ir figurar na exposição de Arte Belga, que devia realizar-se em breve em Bruxelas.

É chegada a ocasião de me referir ao grande quadro de Jorge Afonso, representando {302} “*Pentecostes*”²²⁴ recolhido em 1834 ou coisa assim no Museu de Arte Antiga. Pertenceu este quadro a uma das capelas, da igreja de S. Francisco, de Évora, e como todos os provenientes dessa região, veio enxameado de bicho, o que é, como já disse, quase uma indicação de procedência. Os furos de caruncho eram às centenas e as faltas de tinta em grande quantidade. Não tendo sido também dos menos esfregados, pelo irracional que outrora o limpou. Este quadro pertence ao número dos que à parte o enorme trabalho que dá o seu tratamento, tem este, por enervante, de ser suspenso a miúdo.

Estabelece este quadro, mais ainda do que os restantes de Jorge Afonso, que chegaram até nós, as relações acentuadas entre a obra deste e a de Vasco Fernandes, evidentemente seu discípulo. E até mesmo ocorre como possível, que este quadro tivesse sido executado quando ainda o pintor vizense lhe frequentava o *atelier*, de tal forma uma ou outra das cabeças dos Apóstolos que ali figuram se assemelham às pintadas por Vasco, maneirismo de que este artista nunca de resto se emancipou. Técnica geral à parte, bem entendido, porque nas carnações distancia-se bastante, mais tarde. Nas roupagens ha tons predilectos a ambos, e, aí, a técnica torna-se mais afim; encontro que se não dá em mais nenhuma das obras de outros pintores coevos, mesmo em Gaspar Vaz cujas relações com esse pintor régio estão assas documentadas. Neste é manifesta a influencia de outros artistas então, decerto, já mais à moda.

Já que estou tratando de obras de Jorge Afonso, vou referir-me a dez outras do mesmo autor e procedência, que acabam de me passar pelas mãos, e que estão de ha muito incorporadas no Museu Nacional de Arte Antiga; oito das quais fizeram parte do retábulo principal da igreja de S. Francisco, de Évora, e de cuja ornamentação fóra encarregado Olivier de Gand. Os dois restantes eram evidentemente autonomos²²⁵. Um representa {303} “*S. Francisco (?) e S. Bernardino de Siena*”, e estavam como alguns do grupo, em estado deplorável, quer pela

acção do tempo, quer pela dos reagentes com que desastrosamente os limpavam. As maiores avarias eram nas roupagens e na atmosfera. As fisionomias dos santos essas tinham sido limpas com relativo cuidado. E porque este quadro me interessou mais do que os da mesma colecção, e nem sei bem a razão de tal, decorreu o tratamento sem interrupções, salvo, bem entendido, as indispensáveis.

No que representa o {304} “*Martirio dos santos mar-tires de Marrocos*” ainda mais avariado do que o antecedente, já a operação foi feita conjuntamente com os oito restantes e... quando calhava.

Ao ver agora como ficou este painel depois de trata-do, até eu chego a duvidar do milagre obtido, pelo que não será para estranhar que o primeiro que o examine não avalie a importancia do trabalho realizado. Limpem-lhe os retoques e então verão as avarias que aparecem. Pelo recorte superior dado á pintura vê-se que a emoldurou ornamentação gotica de desenho diferente do utilizado para os quadros a que em seguida me vou referir. Destes que eram os que faziam parte do aludido politico, os que representam “Christo no Horto”, “Deposição no Tumulo”, “Descida da Cruz”, “Via Dolorosa”²²⁶, distinguiam-se, como veremos, nas avarias, mas alguma cousa, no entanto, se poude fazer para os valorisar.

No {305} “*Christo no Horto*”, onde havia maiores avarias era justamente nas fisionomias de Christo e na de S. Pedro e ainda na de um outro Apostolo, bem como nas mãos do primeiro e nos pés deste ultimo, que se apresentaram danificados sem remedio ou em circuns-tancias pouco remediáveis. Uns archeiros agrupados ao longe não tiveram melhor sorte, tendo tambem avarias de consideração a paisagem que os contorna, bem como um castelo representado ao fundo. A tunica do S. João foi na primitiva de tom carminado mais vigoroso do que agora apresenta, o que se reconhece pelo que se vê na margem que esteve encoberta por qualquer moldura – que possivelmente não seria a primitiva – o que tambem certifica ter ele sido limpo quando ainda emoldurado, e isto digo por me parecer que esse esmorecimento de tom não pode ser atribuido a actuação da luz. Tanto este quadro como os que se teem encontrado em identicas condições, comidos de caruncho teem sido por mim impregnados com substancia propria a sustar a acção

desses roedores – sem que afecte quimicamente a pin-tura – como ainda com o fim de dar á madeira condições de resistencia á acção atmosferica, pois não tendo estes e muitos outros quadros quinhentistas portugueses preparo de cré, quando a ruina da base tomar pro-porções graves, não deixa o recurso de transplantação da pintura para outra tabua ou tēla, de que resultaria portanto perda absoluta da obra de arte. Nunca, porem, essa defesa deve ir ao ponto de os pintar pelo reverso, pois já tenho observado em alguns quadros que procura-ram defender por esse processo, o quanto isso lhe foi nocivo, visto essa camada reduzir ao minimo os efeitos das alterações de temperatura no corpo da madeira. Amenidade que muito favorece o desenvolvimento para-sitico.

Pôz-se á vista o recorte da parte superior do painel, que primitivamente ficava encoberta, com a citada orna-mentação do retabulo – e agora estava de cōr azul com algumas nuvens, para melhor disfarce. Dourando-se essa parte tivemos o proposito não só de dar á composição o ambito primitivo, como o de conservar um certificado que de alguma forma marca a situação desses paineis no respectivo polytico.

Infinitos pequenos retoques, restituiram ao quadro o aspecto primitivo, salvo, bem entendido, a parte cuja ruina era irremediavel.

No quadro a {306} “*Deposição no Tumulo*”, alem de outras avarias de importancia, devido á tal limpeza, destacava-se as do lençol que envolve o corpo de Jesus, e o pano igualmente branco que cinge a cabeça de uma das Santas Mulheres, cujas fisionomias, principalmente a desta, acusavam desgastes de certa importancia. No mais como nos restantes as avarias costumadas devidas á acção do tempo e do caruncho. No que representa {307} “*Christo caindo sob o pezo da Cruz*”, embora com estragos identicos aos dos descritos anteriormente; era, ainda assim, o que menos sofrera na mão de quem o limpára. Não deixou, no entanto de ser trabalhoso o res-pectivo tratamento, mas compensado pelo resultado obtido. Não eram tão boas as condições do ultimo quadro de igual formato e que representa a {308} “*Descida da Cruz*” pois algumas fisionomias ali pintadas estão sem epiderme, do que, de resto, enfermam em grande parte as dos quadros do mesmo autor. As figuras do primeiro plano foram talvez as que mais sofreram.

As atmosferas nesses painéis limpam-nas até aparecer a madeira em muitos pontos. Junte-se a isto as avarias naturais e calcule-se a soma de paciência gasta para preencher essas faltas nos seus justos limites, dando ao quadro o aspecto aceitável em que ficou.

Nos quadros de formato menor e que representam a “Ceia”, “Missa de S. Gregório”, “O Maná no deserto”, “Abraão e Melchizedek”²²⁷, além de terem como os companheiros sofrido os precalços por assim dizer usuais foi o mal agravado em alguns mais do que noutros com as espiçadelas de pregos e alfinetes, quando pela Semana Santa, os encobriam com panos roxos, conforme determina o ritual. Muitas fisionomias dos figurantes destes dois últimos, foram atingidas, mesmo algumas das principais, pois que inconscientemente não buscaram sítio para essa operação que não fosse prejudicial. Era onde calhava!

Neste grupo de painéis maior justificação tinha o dourar-se a parte que estivera encoberta, o que chegou até nós com a madeira à vista; superfície cujas dimensões atingem quasi a quarta parte de cada um deles.

Os dois últimos deste grupo, isto é os que representam, respectivamente {309} “Maná” e {310} “Abraão e Melchizedek” eram os mais avariados, no que respeita a consequências das esfregadelas a que os submeteram. Seis das fisionomias de personagens representadas no “Maná”, estão irremediavelmente perdidas, outro tanto sucedendo à de Abraão, e a um grupo de cavaleiros representados ao fundo no segundo quadro. No mais, tanto num como noutro, inúmeras pequenas faltas de tinta ou ameaça de se soltar em muitos outros pontos. A {311} “Ceia” e {312} “Missa de S. Gregório”, estavam regularmente conservados, salvo bem entendido no respeitante à acção do caruncho.

Foi uma comédia para a obtenção, para tratamento, do quadro {313} “Via Dolorosa”²²⁸, da igreja de Jesus de Setúbal. A gente da terra trabalhada, em tempo, por quem ambicionava criar na localidade um museu, para ali se anichar, opunha-se à saída dos quadros, pois dizia que eles não seriam devolvidos. O que se não obtivera então conseguiu-se agora devido à circunstância de se ter por um momento pensado em enviar este quadro à Exposição Cultural Portuguesa, que se realizou em Paris em 1931²²⁹, e pelo que foi requisitado pelo respectivo Comissário, o Exm^o. Snr. Silveira e Castro. A Comissão de

Iniciativa local declarou então grosseiramente, e como se ela tivesse alguma coisa com o caso, que se não opunha à saída do quadro, dada a respeitabilidade de quem o requisitara. Dava assim a entender que lhe não merecia idêntica confiança o Conselho de Arte e Arqueologia. Como presidente desta corporação dei a esses cavalheiros por intermédio do Governador do districto a merecida reprimenda, que parece assentou menos mal. O estado em que o quadro estava e que só se pôde bem avaliar quando retirado do logar, impediu de o mandar ao referido certamen, pelo que se aproveitou a ocasião para o tratar, visto encontrar-se já em Lisboa.

Mostra-se agora o tal organismo contrito da sua incorrecção, assás gratuita, mostrando-se desejosa que se prossiga no tratamento dos restantes quadros da colecção.

Para segurem as tabuas que compõem o painel, aparafusaram-lhe umas toscas travessas, vindo alguns dos parafusos à superfície da pintura, e para as ajustarem pelo tardo, tiveram que fazer desbastes à enchó para planificarem esse lado do quadro. O carpinteiro que depois sob a minha direcção, grudou essas tabuas, substituindo-lhe as travessas, — agora de correr, para evitar não só o empeno, como para permitir ao quadro o dilatar-se ou contrair-se — entendeu dever *alindar* as escalavradelas feitas nas costas do quadro por quem lhe aplica as taes costaneiras de pinho. Fez mal!

A matéria dessa pintura difere um tanto da dos mais quadros quinhentistas, de que me tenho ocupado, quer flamengos quer portugueses, parecendo que sob a camada de tinta de óleo superficial, existe outra, que serviu de base, cujo veículo foi a albumina. Seja como for é manifesta a influencia de Quentin Matsys. Não foi o que mais sofreu na mão de restauradores, embora aparecessem aqui e ali alguns escorridos dos reagentes empregados. O mal maior foi o causado no Sudário. Quanto a retoques, os mais estúpidos foram os dados para *realce*, na parte onde as roupagens simulavam saliências. Aos lados havia e em toda a volta uma faixa de sete centímetros muito avariada e cheia de montes de cola que os douradores das molduras que lhe applicaram em estilo barroco, deixaram escoar pelos interstícios da ornamentação, visto esta se sobrepor em muito à pintura. Umas nuvens no alto do quadro disfarçavam a parte que na primitiva ficára na madeira por ter de ser encoberta pela

moldura manuelina que esse mesmo recorte documenta. Foi dourada essa parte, por parecer o mais apropriado ao caso. Outros trabalhos entremeei de maiores exigências e excessivamente delicados. O principal foi o realizado no quadro de Quentin Matsis, que representa {314} “*O Menino entre os Doutores*”²³⁰ e que foi legado ao Museu pela Condessa de Edla. Possuía esta senhora mais três deste mestre, mas foram vendidos para o estrangeiro. A má aparência deste painel resultava de um enegrecimento de vernizes, consequência de ter estado por muito tempo num dos gabinetes do rei D. Fernando, no palácio das Necessidades, onde além da iluminação a gás, havia um fogão de lenha. Esse alterado do verniz e mais sugidade, tirava ao quadro a grande característica técnica do autor – a limpidez das tonalidades das suas tintas. Faltava-lhe também tinta em alguns pontos, factos que ficaram documentados por fotografia tirada depois de limpo o quadro. Aí ficou agora restituído á sua inimitável beleza... tudo por pouco dinheiro.

Outro tratamento igualmente delicado foi o que realisei no quadro representando {315} “*S. Lucas*”²³¹, replica ou copia parcial de outro, pertencente ao museu de Munich, cuja autoria é motivo de controversias. Foi também limpo e retocado em alguns pontos, e quando já terminado esse tratamento, lembrou-se a madeira de abrir numa das juntas grudadas de ha muito, e o retoque que isso ocasionou é que foi em extremo massador e difícil. Além de faltar tinta que satisfizesse quanto á côr, havia a pouca confiança que depositar naqueles a que tivera de recorrer. Limpei ainda uma cabeça representando {316} “*St. Inez*” pintura de Dominichino²³². O que o quadrinho ganhou no aspecto foi realmente para admirar. E ainda ha quem não queira que se limpem quadros!

Tambem foi objecto de meus cuidados {317} *uma Cabeça, da escola italiana*²³³, genero André del Sarto, procedente do palácio da Ajuda, que necessitou ser limpa e de alguns retoques. Em idênticas condições e de igual procedencia, {318} *um retrato de homem*, pintado por Maes²³⁴, e {319} *um outro atribuido a Van Dick*²³⁵. A este reduziu-se-lhe o fundo ás proporções primitivas, pois tinha sido acrescentado todo em volta, uns oito centímetros, o que dava ao quadro feição impropria. Foi este proposito em que se estava, sancionado pelo conservador do Museu de Louvre, M. Desarrois, quando, a solicitação sua, me visitou no *atelier*, em companhia do

Dr. José de Figueiredo, – tão agradado ficára com os meus trabalhos de restauro, que vira no Museu de Arte Antiga. Á saída teve esta amabilidade: “Conhece Mr. Goudinat, restaurador do Museu do Louvre? De nome, respondi. Pois “je lui dirait que j’ai trouvê leur maitre á Lisbonne”.

O encantador quadro {320} “*St. António*” de Frei Carlos²³⁶, do Museu de Lisboa, foi objecto de particular cuidado. Tinha a tinta a soltar-se em muitos pontos e o fundo todo repintado. Estava também aberta uma junta das tabuas, tendo os bordos muito escalavrados.

Uma {321} “*St. Catarina*” da assás nomeada Josefa de Obidos²³⁷, pintura em cobre com algumas faltas de tinta, especialmente onde desastradamente colaram uma etiqueta, que ao soltar-se arrastou consigo a pintura.

A um outro da mesma autora representando o {322} “*Festim de Herodes*”²³⁸, faltava-lhe tinta em muitos pontos mas de insignificante importancia.

Do Museu de Coimbra ha dois quadros que permanecem aqui no *atelier*, desde já remota dáta. Um representa o {323} “*Lava Pés*”²³⁹, e embora se encontrasse em lamentavel estado, poude-se ainda assim fazer alguma cousa dele. Ao outro que representa o {324} “*Presepe*”²⁴⁰ está assás comprometida a operação. Vamos a ver! Recomendam-se estes quadros, apesar da sua inferior qualidade, por serem incontestavelmente portugueses, do fim do seculo XVI, e talvez de Vasco Pereira. São portanto a meu vêr, merecedores do sacrificio que faço em me ocupar deles.

Chegou a vez a um triptico, pertencente ao Museu de Viseu, de onde veio há já bastante tempo, e que representa nos tres paineis {325-327} “*O Misterio da Instituição da Eucaristia*”²⁴¹. Tem sido protelado o seu tratamento por mais de um motivo, não sendo alheio ao facto o ter esta pintura aspecto pouco atraente, o que não é factor que estimule esta especie de trabalhos. Faltava-lhe muita tinta, felizmente em pontos de somenos importancia, como por exemplo no painel central: a toalha, o jarro de estanho – curioso modelo – e no pavimento. Nos lateraes, toda a parte inferior estava deteriorada mas não afectando no entanto promenores de importancia maior; assim no que representa a “*Comunhão*” – representada de uma maneira que não deixa de ser curiosa e um tanto realista, lembrando a composição do quadro de Just, de Gand, existente na Pinacoteca de Urbino – o promenor

mais avariado era o banco em que se senta um dos Apóstolos, e o pavimento. No outro a avaria abrangia tudo o que constitui o primeiro plano do quadro, tal como o jarro, uma bacia de latão com água e igualmente o pavimento. A asperesa da madeira, – ressequido castanho –, sobre que assenta a pintura concorre assás para tornar ainda mais maçador, o tratamento. Emfim lá se vai levando a cousa com paciência.

Atribuíram por muito tempo este tríptico a Vasco Fernandes, isto quando a obra deste artista já estava por assim dizer destrinchada, mas pode-se afirmar com segurança que se trata de pintura de Gaspar Vaz, e também de colaborador que aparece, aqui e ali, nos retabulos dispersos pela região Viziense.

É agora ocasião de me referir ao meu ajudante e discípulo, Fernando Mardel, nestes trabalhos de restauro, isto já há uns vinte anos a esta parte. E digo ser chegada a ocasião, porque o restauro deste tríptico é em grande parte obra sua.

■ Notas

¹ Esta Comissão, legalmente constituída por despacho ministerial de 14 de Dezembro de 1909, estava encarregada de “arrolar, descrever, beneficiar e expor os quadros anteriores ao século XVII existentes em Portugal” e era composta por Ramalho Ortigão, Manuel de Macedo, José de Figueiredo, José Pessanha e Luciano Freire. Segundo resolução da Academia de Belas Artes de Lisboa em 10 de Março do ano seguinte, deviam os quatro primeiros membros encarregar-se “especialmente do inventário, da organização das exposições e da elaboração de quaesquer estudos ou monografias cuja necessidade se reconheça”, e o último, “na sua qualidade de pintor, tomar a seu cargo a beneficiação dos quadros”.

² MNAA, inv. 697 Pint. Trata-se do tríptico de Jan Provost proveniente da Misericórdia do Funchal. O painel central do tríptico encontra-se exposto na sala 52, os laterais estão em restauro.

³ MNAA, inv. 1065 Pint, sala 54.

⁴ *Interior de taberna*, de Pieter van Laer, MNAA, inv. 539 Pint, sala 59.

⁵ Abraham Bredius (1855-1946), director do Museu Mauritshuis, Haia, e grande especialista em Rembrandt.

⁶ São os *Painéis de S. Vicente*, atribuídos a Nuno Gonçalves, expostos na sala 5 do MNAA.

⁷ Referência ao livro de José de Figueiredo, *Arte Portuguesa Primitiva: O pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa, 1910.

⁸ MNAA, inv. 828 Pint, sala 57.

⁹ Retábulo do altar da capela de S. Bartolomeu na Sé de Lisboa, composto por oito painéis e datado de 1537. Cf. {15} e {124} a {128}.

¹⁰ MNAA, inv. 565 Pint, sala 59.

¹¹ Há equívoco na atribuição. Trata-se da pintura *Repouso na fuga para o Egipto*, do círculo de Gerard David, exposta na sala 54 do MNAA (inv. 205 Pint). Freire voltaria a intervir mais tarde na peça; cf. {301}.

¹² *Nossa Senhora de Belém* (anverso) e *Descida de Cristo ao Limbo* (reverso), pintura atribuída a Francisco de Holanda e proveniente do Mosteiro dos Jerónimos. MNAA, inv. 1181 Pint, em reserva.

¹³ *Virgem do Leite*, MNAA, inv. 1180 Pint, sala 51.

¹⁴ MNAA, inv. 1179 Pint, sala 8.

¹⁵ É certamente o *Retrato de um Jovem Cavaleiro*, MNAA, inv. 1230 Pint, sala 2.

¹⁶ Trata-se de *S. Tomás de Aquino*, pintura portuguesa da 1ª metade do séc. XVI, MNAA, inv. 68 Pint, em reserva.

¹⁷ É o célebre *Ecce Homo* da colecção de pintura portuguesa do MNAA (inv. 433 Pint), por muito tempo geralmente considerado do século XV.

¹⁸ *Virgem com o menino numa abside e entre dois Anjos*, versão a partir de um original perdido do Maître de Flémalle (Robert Campin), MNAA, inv. 1020 Pint, sala 49.

¹⁹ Ambas as pinturas são do MNAA e encontram-se em reserva (*Regresso da caça*, inv. 1391 Pint e *Merenda na mata*, inv. 1395 Pint).

²⁰ *D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, painel ultimamente atribuído a Lourenço de Salzedo, colocado no coro da Igreja da Madre de Deus, Museu Nacional do Azulejo, inv. PINT 4. Cf. {61} e nota 46.

²¹ Referência aos painéis laterais do chamado *Tríptico do Reno* exposto na sala 52 do MNAA. O painel central, representando *O Calvário*, não é aqui nomeado por Freire (cf. {75} e nota 57). O facto é que só mais tarde, por indicação de Luis Reis-Santos, se reconheceu esta série de painéis, provenientes do Convento de Jesus de Setúbal, como partes constituintes de um único conjunto retabular.

²² Pintura sobre cobre, atribuída a David Teniers (MNAA, inv. 529 Pint), de paradeiro actualmente desconhecido. Foi roubada de uma das salas do Museu em 1974.

²³ *Cena de interior*, MNAA, inv. 530 Pint, sala 60.

²⁴ O n.º de inventário indicado por Freire não tem correspondência com qualquer pintura holandesa da colecção do MNAA. Poderá tratar-se, eventualmente, de um pequeno painel que representa *Três homens bebendo a uma janela*, em situação de reserva e inventariado com o n.º 597 Pint.

²⁵ MNAA, inv. 550 Pint, em reserva.

²⁶ *Depósito de armas*, de David Teniers, o Moço, MNAA, inv. 585 Pint, sala 60.

²⁷ *Santo Franciscano*, da oficina de Nuno Gonçalves, MNAA, inv. 1344 Pint, sala 5.

²⁸ MNAA, inv. 607 Pint, sala 59. A atribuição actual da obra é a Pontormo.

²⁹ *Retrato de D. Pedro de Sousa Holstein (Palmela)*, MNAA, inv. 1183, em reserva.

- 30 Retrato no estilo de Champagne, MNAA, inv. 536 Pint, depositado no MNSR.
- 31 *Deposição no Túmulo*, de Cristóvão de Figueiredo, MNAA, inv. 849 Pint, sala 9.
- 32 Trata-se do *Pentecostes*, de Vasco Fernandes, na sacristia da Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.
- 33 Da oficina de Nuno Gonçalves, MNAA, inv. 1345 Pint, sala 5.
- 34 *Retrato de Senhora*, atribuído a Abraham Van Tempel, MNAA, inv. 1233 Pint, em reserva.
- 35 *Retrato de Menina*, de autor não identificado, MNAA, inv. 551 Pint, em reserva.
- 36 *Paisagem*, de Aert Van der Neer, MNAA, inv. 833 Pint, em reserva.
- 37 *Dança de camponeses*, de autor não identificado, MNAA, inv. 528 Pint, em reserva.
- 38 *Homem cozinhando*, atrib. a Jan Steen, MNAA, inv. 696 Pint, sala 60.
- 39 *Porto de mar (Roterdão)*, de Lieve Pietersz Verschuur, MNAA, inv. 1231 Pint, sala 60.
- 40 *Cena de interior*, de autor não identificado, MNAA, inv. 523 Pint, em reserva.
- 41 Pintura de Francisco Henriques que pertenceu a um dos altares das capelas laterais da igreja de S. Francisco de Évora. MNAA, inv. 358 Pint, sala 52.
- 42 Trata-se do *Retrato dito de Maria de Medicis*, de Jacopo Ligozzi, MNAA, inv. 453 Pint, sala 59.
- 43 MNAA, inv. 1524 Pint, em reserva.
- 44 MNAA, inv. 497 Pint, sala 65.
- 45 *Retrato de João José Sá Machado, futuro 1º Conde de Carvalhal*, MNAA, inv. 1234 Pint, sala 65.
- 46 *Retrato de D. João III com S. João Baptista*, par do painel *D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, colocado no coro da Igreja da Madre de Deus. Museu Nacional do Azulejo, inv. PINT 2. Cf. {29} e nota 20.
- 47 Trata-se da tela *Cristo triunfando da morte*, MNAA, inv. 1076, em depósito num departamento do Estado
- 48 Obra atribuída a Jan David de Heem, MNAA, inv. 627 Pint, em depósito num departamento do Estado.
- 49 MNAA, inv. 1341 Pint, em reserva. O autor da pintura é desconhecido.
- 50 MNAA, inv. 1224 Pint, em depósito num departamento do Estado, peça atribuída a Jean-Baptiste Perroneau.
- 51 *Virgem com o Menino em cercadura de flores*, de Jan Philip van Thielen, MNAA, inv. 154 Pint, em reserva.
- 52 MNAA, inv. 1338 Pint, sala 65.
- 53 MNAA, conjunto de 12 telas (inv. 1368 a 1370, 1373, 1374 e 1377 a 1383 Pint) integralmente exposto na sala 62.
- 54 MNAA, inv. 145 Pint, em reserva. A atribuição a Ribera não é credível.
- 55 Obra atribuída ao chamado Mestre do Tríptico de Morrison, MNAA, inv. 1277 Pint, sala 52.
- 56 Pintura atribuída a Gerrit Houckgeest, MNAA, inv. 1531 Pint, sala 60.
- 57 Trata-se do painel central do chamado *Tríptico do Reno*, MNAA, inv. 772 Pint, sala 52. Cf. nota 21.
- 58 MNAA, inv. 1241 Pint, sala 52.
- 59 *Morte de Santo Antão*, MNAA, inv. 1235 Pint, em reserva.
- 60 MNAA, inv. 1339 e 1340 Pint, em depósito no Palácio Nacional de Queluz.
- 61 Freire engana-se. A *Alegoria à Música* do Portuense é que é cópia de uma tela de Romanelli da Galeria romana.
- 62 MNAA, inv. 484 Pint, em depósito num departamento do Estado.
- 63 MNAA, inv. 572 Pint, sala 63. Trata-se de uma cópia de atelier ou de um seguidor de Poussin.
- 64 *Aparição do Anjo às Santas Clara, Inês e Coleta*, MNAA, inv. 1276 Pint, sala 53.
- 65 *D. João III com S. João Baptista e D. Catarina de Áustria com Santa Catarina*, MNAA, inv. 967 e 968 Pint, sala 2.
- 66 Painéis de um díptico atribuído a Gaspar Vaz. Museu de Grão Vasco, inv. 2172 e 2173.
- 67 MNAA, inv. 719 Pint, sala 61. Pintura atribuída a Luca Giordano.
- 68 MNAA, inv. 469 e 470 Pint, sala 59.
- 69 MNAA, inv. 466 Pint, em reserva.
- 70 Cf. {15} e nota 9.
- 71 *Naufrágio e Porto de Mar*, MNAA, inv. 467 e 468 Pint, sala 64.
- 72 MNAA, inv. 458 Pint, em reserva. A atribuição a Bernardino Luini suscita reservas.
- 73 MNAA, inv. 541 Pint, em reserva, de autor desconhecido.
- 74 *Virgem da Anunciação*, atribuída a Cornelis van Clev, MNAA, inv. 107 Pint, sala 56.
- 75 Deve tratar-se de um retrato, de desconhecido autor, existente em reserva no MNAA (inv. 465 Pint).
- 76 *Retrato de homem*, MNAA, inv. 542 Pint, sala 56. Não é um auto-retrato e a atribuição a Sarto é muito interrogada. Cf. {234}.
- 77 Pintura de Francisco Henriques que pertenceu a um dos altares das capelas laterais da igreja de S. Francisco de Évora. MNAA, inv. 799 Pint, em reserva.
- 78 Trata-se do *Tríptico da Descida da Cruz*, de Pieter Coeck van Aelst, MNAA, inv. 112 Pint, sala 58.
- 79 Trata-se do grande retábulo flamengo da Sé de Évora integrado nas colecções do Museu de Évora. Como especifica mais abaixo, Freire refere-se ao painel central do retábulo (*Virgem em Glória*).
- 80 Pedro Caetano Nunes, secretário de uma Comissão Concelhia de Administração dos Bens do Estado presidida por José Celestino Formosinho (vd. Joaquim Oliveira Caetano e António Alegria, "Nascer na convulsão. Os primeiros anos do Museu de Évora", separata de *Eborensia*, Revista do Instituto Superior de Teologia de Évora, ano XVI, 2003, nº31, pp. 169-171).
- 81 Sir Herbert Cook, Visconde de Monserrate.
- 82 *Cogita Mori*, de David Teniers II, Museu de Évora, inv. 1532.
- 83 *Tríptico da Apresentação do Menino no Templo*, atribuído a Goswin Van der Weyden, MNAA, inv. 1287 Pint, sala 52.
- 84 Freire refere-se aqui aos painéis do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Viseu incorporados na colecção do Museu de Grão Vasco
- 85 Referência aos grandes painéis que Vasco Fernandes pintou para os altares laterais da Sé de Viseu e que se encontram integrados na colecção do Museu de Grão Vasco.

- 86 MNAA, inv. 1295 Pint, em reserva. Considerada, no séc. XIX, de Sebastiano del Piombo.
- 87 MNAA, inv. 1 Pint, sala 8.
- 88 MNAA, inv. 29 Pint, sala 56.
- 89 MNAA, inv. 1169 Pint, sala 65.
- 90 *Meleagro oferecendo a Atalante a cabeça do javali de Calidon*, atribuído a Charles-Antoine Coypel, MNAA, inv. 1547 Pint, em depósito num departamento do Estado.
- 91 Retratos de D. João III e de D. Catarina de Áustria, da colecção do Museu de S. Roque, inv. 50 e 51.
- 92 *Retrato de Pedro Vicente von Oropeza*, de Jan Kupetzky, MNAA, inv. 691 Pint, em reserva.
- 93 Obra não identificada. A única pintura de Bartolomeu Roiz da colecção do MNAA é uma *Lamentação de Cristo Morto* exposta na sala 49 (inv. 845 Pint).
- 94 Trata-se do painel *S. Vicente atado à coluna* (MNAA, inv. 1549 Pint, sala 5) representando um dos passos do martírio de S. Vicente. A iconografia da obra só foi correctamente identificada em 1957 por Adriano Gasmão no seu livro *Nuno Gonçalves*.
- 95 Cf. {15} e nota 9.
- 96 *Calvário* (painel central), *S. João Baptista* e *S. Jerónimo no deserto* (volantes), MNAA, inv. 1556 Pint, em reserva.
- 97 Painéis do antigo retábulo quinhentista da capela-mor da igreja de Santa Cruz de Coimbra, MNMC, inv. 2511 e 2512.
- 98 MNAA, inv. 1229 Pint, sala 51.
- 99 Obra não identificada.
- 100 MNAA, inv. 889 Pint, em reserva.
- 101 Pertencentes ao *Apostolado*, de Zurbáran, exposto na sala 62 do MNAA.
- 102 Cf. {68} e {69}.
- 103 MNAA, inv. 1058 Mov, em reserva.
- 104 MNAA, inv. 73 Pint, sala 9.
- 105 Museu de Grão Vasco, inv. 2156
- 106 MNAA, inv. 25 Pint, sala 6.
- 107 MNAA, inv. 1553 Pint, sala 61, obra de Clemente Sanchez .
- 108 *Assunção*, obra do Mestre dito do Sardoaal (Vicente Gil?), MNMC, inv. 2520.
- 109 Painel principal do retábulo de Santa Auta, MNAA, inv. 1462 Pint, sala 9.
- 110 Cf. {139}.
- 111 *Lamentação sobre Cristo Morto*, MNAA, inv. 1506 Pint, sala 1.
- 112 Trata-se do conjunto de oito painéis que faziam parte do antigo retábulo da capela-mor da Igreja de Santiago de Palmela, MNAA, inv. 16 a 24 Pint, sala 9. A maior parte das pinturas do retábulo são atribuídas ao Mestre da Lourinhã.
- 113 MNAA, inv. 821 Pint, em reserva.
- 114 MNAA, inv. 108 Pint, sala 58.
- 115 Deve tratar-se da *Profissão de Santa Paula* e *Santa Eustáquia*, da oficina do Espinho (Frei Carlos), MNAA, inv. 85 Pint, em reserva.
- 116 *Mulher deitando cartas*, MNAA, inv. 816 Pint, em reserva. Atribuição a Jean-Baptiste Mallet.
- 117 MNAA, inv. 5 Pint, sala 7.
- 118 Painéis do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, Museu de Grão Vasco, inv. 2149, 2148, 2144 e 2142.
- 119 Freire engana-se na descrição da obra (MNMC, inv. 2515 a 2517). Trata-se do tríptico, atribuído a Garcia Fernandes e proveniente do mosteiro de Santa Clara-a-Velha, cujo painel central representa o *Aparecimento de Cristo à Virgem* e nos volantes (Freire refere-se erradamente a "predelas") o *Anjo da Anunciação* e a *Virgem Anunciada*. No anverso destes, Cristo e S. Pedro (*Quo Vadis?*).
- 120 *Apresentação da cabeça de S. João Baptista*, pintura retabular de Gregório Lopes pertencente à igreja de S. João Baptista de Tomar.
- 121 Pintura de Francisco Henriques que pertenceu a um dos altares das capelas laterais da igreja de S. Francisco de Évora. MNAA, inv. 679 Pint, em depósito no Museu de Évora.
- 122 *Estigmatização de S. Francisco*, MNAA, inv. 276 Pint, sala 9. A obra tem recebido atribuições a Frei Carlos e ao Mestre da Lourinhã.
- 123 MNAA, inv. 51 Pint, em reserva.
- 124 MNAA, inv. 896 Pint, em reserva. A autoria de Vasco Pereira é problemática.
- 125 MNAA, inv. 751 Pint, em reserva. A pintura pode ser sevillhana.
- 126 MNAA, inv. 1576 Pint, sala 61.
- 127 MNAA, inv. 1573 Pint, em reserva.
- 128 *Passagem do vau*, de Jan Siberechts, MNAA, inv. 1577 Pint, sala 63.
- 129 Volante direito do *Tríptico da Paixão*, de Quentin Metsys, proveniente do mosteiro de Santa Clara-a-Velha (MNMC, inv. 2519; P37 A/B). Freire engana-se quanto à iconografia no reverso do painel, onde está representada a *Virgem da Anunciação*. Cf. nota 130.
- 130 Volante esquerdo do tríptico indicado na nota anterior. No reverso deste volante está representado o *Anjo da Anunciação* (MNMC, inv. 2518; P37 C/D). Do painel central deste tríptico resta apenas um fragmento (cf. {243}).
- 131 *Martírio de S. Sebastião*, MNAA, inv. 80 Pint, sala 11.
- 132 Integrado num dos altares da charola do Convento de Cristo de Tomar.
- 133 *Virgem com o Menino e Anjos*, MNAA, inv. 30 Pint, sala 11.
- 134 MNAA, 575 Pint, em reserva.
- 135 MNAA, 814 Pint, em depósito num departamento do Estado.
- 136 MNAA, inv. 548 Pint, em reserva. O autor é desconhecido.
- 137 Obra de Jacob Adriaensz Backer, MNAA, inv. 1633 Pint, sala 60.
- 138 *Santo Agostinho calcando aos pés a heresia*, MNAA, inv. 119 Pint, sala 1.
- 139 Obra do Mestre de 1515 (Jorge Afonso?), MNAA, inv. 1632 Pint, sala 9.
- 140 Ver {29} e {61}.
- 141 Deve tratar-se dos painéis, atribuídos a Gaspar Vaz, provenientes de uma igreja da região de Tondela (Museu de Grão Vasco, inv. 2162 e 2163).

- 142 MNMC, inv. 3351.
- 143 Na verdade, é a tela de Pietro di Pietri *Virgem com o Menino e Santos*, MNAA, inv. 1590 Pint, em reserva.
- 144 MNAA, inv. 1651 Pint, sala 58.
- 145 MNAA, inv. 116 Pint, sala 1.
- 146 MNAA, inv. 1650 Pint, em reserva.
- 147 MNAA, inv. 606 Pint, de autor desconhecido, em reserva.
- 148 *Vista de Veneza*, de autor desconhecido, MNAA, inv. 1663 Pint, em reserva.
- 149 MNAA, inv. 25, 27 e 31 Pint, sala 3.
- 150 MNAA, inv. 677 Pint, sala 51.
- 151 Fotógrafo João Coutinho.
- 152 *Retrato de Mariana Benedita Vitória de Sequeira*, MNAA, inv. 1086 Pint, sala 65.
- 153 MNAA, inv. 462 Pint, em reserva.
- 154 MNAA, inv. 601 Pint, em reserva.
- 155 MNAA, inv. 600 Pint, em reserva.
- 156 MNAA, inv. 500 Pint, em reserva, e um outro esboço não identificado.
- 157 MNAA, inv. 499 Pint, em reserva.
- 158 MNAA, inv. 506 Pint, em reserva.
- 159 *Festa num parque*, MNAA, inv. 1658 Pint, em reserva.
- 160 MNAA, inv. 1464 Pint (?), em reserva.
- 161 É o *Casamento Místico de Santa Catarina*, atribuído a Hendrich Van Balen, MNAA, inv. 1480 Pint, em reserva.
- 162 Pintura não identificada.
- 163 MNAA, inv. 1637 Pint, em reserva.
- 164 Um dos painéis do antigo retábulo flamengo da capela-mor da Sé de Évora, Museu de Évora, inv. 1505.
- 165 MNAA, inv. 61 Pint, em reserva.
- 166 Ver adiante {272}
- 167 Freire refere-se aos painéis do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, na coleção do Museu de Grão Vasco. Cf. {156} a {159} e nota 118.
- 168 *Senhora com Rosário*, MNAA, inv. 1460 Pint, sala 2.
- 169 MNAA, inv. 1647 Pint, em reserva.
- 170 Tela atribuída a Antonio Francesco Peruzzini e Alessandro Magnasco, MNAA, inv. 1644 Pint, sala 63.
- 171 *O Triunfo das Artes*, estudo para decoração de um tecto do Palácio Archinto (Milão), de Giambattista Tiepolo, MNAA, inv. 1623 Pint, sala 64.
- 172 Pannel proveniente do Mosteiro de Celas, MNMC
- 173 Obra de Vasco Fernandes, sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra.
- 174 Emile Bertaux (†1917), historiador de arte, professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lyon. Publicou na *Revue de l'Art* (n.º162, tomo XXVIII, 10 de Setembro de 1910, pp. 213-226) uma recensão crítica do recém-publicado livro de Figueiredo sobre os Painéis: "Um maître português du XV siècle, Nuno Gonçalves. A propos d'un livre nouveau".
- 175 Carl Justi (1832–1912), filósofo e crítico de arte alemão, autor de *Die Portugiesische Malerei des 16ten Jahrhunderts* (1888).
- 176 Freire refere-se a um grupo de quadros de Pillement incorporados na coleção do MNAA e provenientes da Academia das Ciências (inv. 648 a 658 Pint).
- 177 Deverá tratar-se dos painéis do Museu de Grão Vasco inventariados com os n.º 2166, 2165 e 2164.
- 178 MNAA, inv. 1575 Pint, em reserva.
- 179 *Retrato de homem*, MNAA, inv. 542 Pint, sala 56. Cf. {97}.
- 180 Painéis do antigo retábulo da capela-mor da Sé de Lamego, de Vasco Fernandes, Museu de Lamego, inv. 15, 18 e 17.
- 181 *Triptico do Pentecostes*, de oficina flamenga, da igreja de S. Pedro de Miragaia, Porto.
- 182 A obra pertence à coleção de pintura da Biblioteca Braamcamp Freire, Santarém.
- 183 Fragmento do painel central do *Triptico da Paixão*, proveniente de Santa Clara-a-Velha, MNMC, inv. P37. Cf. {172} a {174}.
- 184 *Santissima Trindade*, Câmara Municipal do Porto, inv. 59, em depósito no MNSR.
- 185 MNAA, inv. 1608 Pint, sala 63.
- 186 Deve ser o *Retrato de homem* atribuído a Franciabigio, MNAA, inv. 1611 Pint, sala 59.
- 187 MNAA, inv. 1491 e 1492 Pint, sala 59.
- 188 MNAA, inv. 1498 Pint, sala 57.
- 189 *Tentações de Santo Antão*, atribuído a David Ryckaert, MNAA, inv. 1470 Pint, em reserva.
- 190 Obra atribuída a Jacob Adriaensz Backer, CMP/MNSR, inv. 36 Pint.
- 191 Câmara Municipal do Porto, inv. 46, em depósito no MNSR.
- 192 Museu de Grão Vasco, inv. 2168.
- 193 Freire refere-se a dois painéis do MNAA inventariados com os n.º 42 e 63 Pint, ambos em reserva.
- 194 MNAA, inv. 1645 Pint, em reserva, de autor desconhecido.
- 195 MNAA, inv. 82 Pint, sala 9.
- 196 MNAA, inv. 484 Pint, em depósito num departamento do Estado.
- 197 MNAA, inv. 886 Pint, em depósito num departamento do Estado.
- 198 *Tocador de sanfona*, de Jacob Toorenvliet, MNAA, inv. 1504 Pint, em reserva.
- 199 A designação destas obras não permite a sua identificação específica na coleção do MNAA.
- 200 MNAA, 1465 Pint, sala 59. Pintura sobre cobre atribuída a Joos de Momper.
- 201 MNAA, inv. 1475 Pint, em depósito num departamento do Estado.
- 202 Atribuída a Brueghel, o Moço, MNAA, 1469 Pint, sala 59.
- 203 De Jan de Witt, MNAA, 1484 Pint, sala 63.
- 204 A partir de David Vinckeboons, MNAA, 1477 Pint, sala 60.
- 205 Lapso de Luciano Freire, pois que todas estas peças são provenientes do Palácio das Necessidades.
- 206 Presumível *Retrato de D. Lourenço Brotas de Lencastre*, MNAA, 1679 Pint, sala 1.

207 Painele de um grande retábulo proveniente da Madre de Deus, MNAA, inv. 1278 Pint, sala 9. O retábulo é atribuído ao Mestre de 1515 (Jorge Afonso?). Cf. {181}.

208 MNMC, inv. 2521 a 2524. Deste conjunto, por vezes atribuído a um lendário Mestre Hilário, faz parte a obra {274}.

209 MNAA, inv. 83 Pint, sala 7.

210 Pietro Guarienti (c.1700–1753), pintor, restaurador e antiquário que esteve em Portugal entre 1733 e 1736.

211 MNAA, inv. 81 Pint, em depósito no Museu de Évora.

212 *Casamento Místico de Santa Catarina*, do Mestre das Folhagens Bordadas, MNAA, inv. 1468 Pint, sala 49.

213 Museu de Grão Vasco, inv. 2146 e 2147.

214 Museu de Lamego, inv. 14.

215 Tríptico disposto no baptistério da igreja, pintado no estilo de Quentin Metsys.

216 Freire queria dizer “Hubert Robert”. Trata-se de uma pintura atribuída a Giovanni Paolo Pannini, MNAA, inv. 1672 Pint, sala 64.

217 MNAA, inv. 389 e 390 Pint, obras expostas num patamar à entrada da exposição de ourivesaria do museu. Atribuição tradicional a Pinhão de Matos.

218 Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Sevilha, em 1929.

219 Freire deve querer referir-se aos painéis *S. Mateus* e *S. Filipe*, duas pinturas do início do séc. XVI que figuraram na exposição de Sevilha (MNAA, inv. 854 e 856 Pint, em reserva).

220 Trata-se dos dois painéis de menores dimensões pertencentes ao Retábulo de Santa Auta, MNAA, inv. 1462-A e B Pint, sala 9.

221 O painele maior do mesmo retábulo. Cf. {146} e {299}.

222 Obra não identificada.

223 MNAA, inv. 205 Pint, sala 54. Cf. {17}.

224 Painele de altar de uma das capelas laterais da igreja de S. Francisco de Évora, atribuído a Francisco Henriques, MNAA, inv. 801 Pint, sala 9.

225 Freire considera que dois painéis pertencentes à fiada de invocação franciscana do antigo retábulo da capela-mor da igreja de S. Francisco de Évora (cf. MNAA, sala 7) não deveriam integrar-se nesse conjunto. As duas pinturas são *S. Bernardino de Siena* e *Santo António e Martírio dos Cinco Mártires de Marrocos*, MNAA, inv. 293 e 89 Pint.

226 Painéis da fiada retabular dedicada a episódios da Paixão de Cristo, MNAA, inv. 97, 98, 95 e 92 Pint, sala 7.

227 Predela do mesmo retábulo, MNAA, inv. 94, 91, 92 e 93 Pint, sala 7.

228 *Caminho do Calvário*, painele do antigo retábulo da capela-mor da igreja de Jesus de Setúbal, Museu de Setúbal / Convento de Jesus.

229 Exposition portugaise de l'époque des grandes découvertes jusqu'au XXe siècle, Paris, 1931.

230 MNAA, inv. 1692 Pint, sala 53, da oficina de Quentin Metsys.

231 MNAA, inv. 1459 Pint, sala 57, atribuído a Hugo Van der Goes.

232 MNAA, inv. 1702 Pint, em reserva.

233 *Retrato de Homem*, atribuído a Franciabigio, MNAA, inv. 1611 Pint, sala 59.

234 MNAA, 1626 Pint, em reserva.

235 *Retrato de Carlos I de Inglaterra*, MNAA, inv. 1589 Pint, em reserva.

É uma cópia.

236 MNAA, inv. 64 Pint, sala 9.

237 *Casamento Místico de Santa Catarina*, MNAA, inv. 197 Min, sala 37.

238 *Salomé apresentando a cabeça de S. João Baptista*, MNAA, inv. 1675 Pint, em reserva.

239 MNMC, inv. 2604. Pintura sobre madeira atribuída por Pedro Dias a uma oficina de Viseu.

240 MNMC, inv. 2603. A mesma atribuição da pintura precedente.

241 *Última Ceia ou Instituição da Sagrada Eucaristia*, de Vasco Fernandes, Museu de Grão Vasco, inv. 2174.

■ Índices

Os índices foram organizados a partir da informação apresentada por Luciano Freire, que, no entanto, foi actualizada sempre que necessário, nomeadamente tendo em consideração as notas de José Alberto Seabra Carvalho que acompanham esta edição do relatório. Os números remetem para a numeração das obras.

■ Índice de artistas

Aelst, Pieter Coeck van: 99-102

Backer, Jacob Adriaensz: 179; atribuído: 255

Balen, Hendrich van (atribuído): 205

Bosch, Hieronymus: 249-253

Brouwer, Adriaen: 256

Brueghel (o Moço), Pieter (atribuído): 266

Carlos, Frei: 18, 19, 20-22, 115, 138, 153, 166-167, 194, 258, 275-276, 320

Champagne, Phillipe de (estilo): 46

Clev, Cornelius van: 95

Coytel, Charles Antoine: 118

Cramer, Caspar de (atribuído): 260

David, Gerard (círculo de): 17, 301

Domenichino (a partir de): 316

Dou, Gerrit (atribuído): 40

Dürer, Albrecht: 14

Dyck, Antoon Van (cópia de): 319

Fernandes, Garcia: 160-163; atribuído: 257

Fernandes, Vasco: 139-142, 219, 235-237, 285, 325-327

Figueiredo, Cristóvão de: 47, 130-131; atribuído: 129, 244

Franciabigio, Francesco Cristofano (atribuído): 246, 317

Giordano, Luca (atribuído): 87

Goes, Hugo Van der: 315

Goltzius, Hendrick: 247-248

Gonçalves, Nuno: 8-13, 123; oficina: 43, 48

- Heem, Jan Davidsz de (atribuído): 63
 Hemessem, Jan Sanders van: 186
 Henriques, Francisco: 56, 98, 165, 302-312
 Houckgeest, Gerrit (atribuído): 74
 Isenbrandt, Adrian (atribuído): 184
 Kessel, Jan van: 151
 Kupetzky, Jan: 121
 Laer, Pieter van: 7
 Ligozzi, Jacopo: 57
 Lopes, Gregório: 155, 164, 175; atribuído: 230
 Luini, Bernardino (atribuído): 93
 Lusitano, Francisco Vieira: 180, 269
 Maes, Nicolaes: 318
 Mallet, Jean-Baptiste (atribuído): 154
 Marques, Joaquim: 215
 Matos, José Pinhão de (atribuído): 292-293
 Memling, Hans: 6
 Mestre da Lourinhã: atribuído: 148-150, 166
 Mestre das Folhagens Bordadas: 277
 Mestre de 1515: 181, 270
 Mestre de Santa Auta: 295-299
 Mestre do Retábulo da Sé de Viseu: 110-113, 156-159, 210-213, 278-279
 Mestre do Sardeal: 145
 Mestre do Tríptico de Morrison: 71-73
 Metsys, Quentin: 173-174, 243; oficina: 314; círculo: 286-290
 Mignon, Abraham (atribuído): 171
 Momper, Joos de (atribuído): 264
 Morales, Luis de (atribuído): 152
 Moro, Antonio (atribuído): 16
 Murillo, Bartolomé Esteban: 245
 Neer, Aert van der: 51
 Óbidos, Josefa de: 321-322
 Oficina de Viseu (?): 323-324
 Pannini, Giovanni Paolo (atribuído): 291
 Pellegrini, Giovanni Antonio: 60
 Pereda, Antonio de: 88-89
 Pereira, Vasco (?): 168
 Perroneau, Jean-Baptiste (atribuído): 65
 Peruzzini e Magnasco (atribuído): 216
 Pietri, Pietro di: 185
 Pillement, Jean-Baptiste: 220-229
 Pontormo, Jacopo da (atribuído): 44
 Português, Francisco Vieira: 67, 78-79, 117, 147
 Poussin, Nicolas (seguidor de): 81
 Provost, Jan: 1-5, 280-284
 Quillard, Pierre-Antoine (atribuído): 203
 Ribera, José de: 170; atribuído: 70, 134
 Rigaud, Hyacinthe (atribuído): 176
 Rijckaert, David: 254
 Rubens, Peter Paul (seguidor de): 62
 Salzedo, Lourenço de (atribuído): 29, 61
 Sanches, Clemente: 144
 Sarto, Andrea del (?): 97, 234
 Sequeira, Domingos António de: 45, 59, 187-188, 195-202
 Siberechts, Jan: 172
 Steen, Jan (atribuído): 53
 Tempel, Abraham van (atribuído): 49
 Teniers II, David: 42, 104
 Teniers, David (atribuído): 38
 Thielen, Jan Philip van: 66
 Tiepolo, Giambattista: 217
 Toorenvliet, Jacob: 261
 Vaz, Gaspar: 182-183; atribuído: 85-86, 231-232
 Vernet, Joseph: 91-92
 Verschuur, Lieve Pietersz: 54
 Vinckeboons, David (a partir de): 268
 Weyden, Goswin van der (atribuído): 105-109
 Witt, Jan de : 267
 Wouwermans, Philips (atribuído): 27-28
 Zurbarán, Francisco de: 68-69, 135-137

■ ■ Índice das coleções

- Câmara Municipal do Porto / Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto: 244-256
 Igreja de Santa Cruz, Coimbra: 219
 Igreja de São João Baptista, Tomar: 164, 286-290
 Igreja de São Pedro de Miragaia, Porto: 238-242
 Museu de Grão Vasco, Viseu: 85-86, 110-113, 139-142, 156-159, 182-183, 210-213, 231-232, 278-279, 325-327
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa: 1-14, 16-28, 30-60, 62-84, 87-102, 105-109, 114-118, 121, 123, 129, 132, 134-138, 144, 146-155, 165-172, 175-181, 185-205, 207, 209, 214-217, 220-229, 233-234, 245-254, 257-261, 264-270, 275-277, 280-284, 291-299, 301-312, 314-322
 Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra: 130-131, 145, 160-163, 173-174, 184, 218, 243, 271-274, 323-324
 Museu de Évora: 103-104, 208
 Museu de Lamego: 235-237, 285
 Museu de São Roque, Lisboa: 119-120
 Museu de Setúbal: 313
 Museu Nacional do Azulejo, Lisboa: 29, 61
 Sé de Lisboa: 15, 124-128

■ ■ Índice de proveniências – Igrejas, conventos, palácios e outros edifícios públicos

Almeirim, Mosteiro da Serra: 191-193
 Batalha, Mosteiro de Santa Maria da Vitória: 24
 Coimbra, Igreja de Santa Cruz: 219
 Coimbra, Mosteiro de Celas: 218
 Coimbra, Mosteiro de Santa Clara-a-Velha: 145, 160-163, 173-174, 243, 271-274
 Coimbra, Mosteiro de Santa Cruz: 130-131
 Coimbra, Paço Episcopal: 184
 Coimbra, Universidade: 47, 294
 Elvas, Santa Maria da Alcáçova: 129
 Évora, Convento do Espinheiro: 115, 138, 153, 167, 194, 258, 275-276
 Évora, Convento do Paraíso (?): 17, 116, 301
 Évora, Igreja de São Francisco: 56, 98, 165, 302-312
 Évora, Sé: 103, 208
 Funchal, Igreja da Misericórdia: 1-5, 280-284
 Lamego, Sé: 235, 237, 285
 Lisboa: 119-120
 Lisboa, Academia das Ciências: 220-229
 Lisboa, Casa Pia: 45
 Lisboa, Convento da Encarnação: 233
 Lisboa, Convento da Esperança: 83-84
 Lisboa, Convento das Mercês: 62
 Lisboa, Convento de São Bento de Xabregas: 166; proveniência com dúvida: 320
 Lisboa, Convento de São Francisco: 155
 Lisboa, Convento dos Remédios: 99-102
 Lisboa, Escola Politécnica: 292-293
 Lisboa, Igreja da Graça: 144, 180
 Lisboa, Igreja do Sacramento, Alcântara: 58
 Lisboa, Mosteiro da Madre de Deus: 29, 61, 71-73, 82, 105-109, 146, 181, 270, 295-299
 Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos: 18-22
 Lisboa, Paço de São Vicente: 8-13, 27-28, 43, 48, 68-69, 135-137
 Lisboa, Palácio da Ajuda: 185, 217, 245-246, 317-319
 Lisboa, Palácio das Necessidades: 147, 205, 214, 247-254, 261, 264-268, 277, 315
 Lisboa, Sé: 15, 124-128
 Oeiras, Cartuxa de Laveiras: 187
 Palmela, Igreja de Santiago: 148-150
 Porto, Igreja de São Pedro de Miragaia: 238-242
 Semide, Convento de Santa Maria: 26
 Setúbal, Convento de Braancanes: 95
 Setúbal, Convento de Jesus: 6, 30-37, 75, 313
 Tomar, Convento de Cristo: 175
 Tomar, Igreja de São João Baptista: 164, 286-290
 Tondela: 182-183

Viseu, Igreja de Pindo: 85-86
 Viseu, Paço Episcopal do Fontelo: 325-327
 Viseu, Sé: 110-113, 139-142, 156-159, 210-213, 278-279

■ ■ Índice de proveniências – Coleções particulares e leilões

A. Casimiro da Cunha: 63
 Ana Emília Lima Testa: 51
 Conde de Carvalhido, Paris: 134, 151, 154, 169, 177, 189, 260
 Conde de Estarreja: 74
 Conde de Farrobo, Lisboa: 41, 50, 178
 Conde de Santar, Viseu: 114
 Condessa d'Edla: 314
 Conselheiro Cambiasso: 80, 259
 D. Carlota Joaquina, Lisboa: 57, 87-93, 96, 196
 Domingos Garcia Peres: 42
 Fernando da Silva: 322
 Frei Manuel do Cenáculo, Évora.: 104
 G. Newmans: 179
 George Demotte, Paris: 170-171
 Gil Bustelli: 94, 97, 234
 Guerra Junqueiro, Porto: 23, 49, 54, 60, 76-77, 132
 Guilhermina Bandeira: 123
 Guilhermina Branco Rodrigues: 65
 J. L. Pereira Crespo: 38-39, 52
 João Allen, Porto: 244, 255-256
 João Anastácio Rosa: 59
 João José Dantas: 16
 Jorge Husson da Câmara: 81, 176
 José Augusto Palha de Faria: 7, 46
 José de Sousa Lobo: 55
 José Inácio Xavier: 67
 José Pinto Leite: 316
 José Rodrigues: 53
 José Xavier: 78-79
 Josefina Dias: 207
 Leilão Ameal: 186, 188, 203, 215-216, 230, 257
 Leilão da Condessa de Almedina: 117
 Marquês de Abrantes: 269
 Marquês de Sousa Holstein, Lisboa: 197-198
 Paudelly Rodonachi: 44
 Paul Caillaux: 172
 Quinta da Má Partilha, Azeitão: 14
 Rei D. Luís, Lisboa: 321
 Ribeiro da Cunha: 118
 Ricardo Malheiros: 64, 190, 291
 Silva Oirense: 121, 199, 201-202
 Tomaz da Costa Sequeira: 195

Em busca da imagem original: Luciano Freire e a teoria e a prática do restauro de pintura em Portugal cerca de 1900

*In search for the original image: Luciano Freire and the theory and
practice of painting restoration in Portugal circa 1900*

António João Cruz

Departamento de Arte, Conservação e Restauro, Escola Superior de Tecnologia de Tomar,
Estrada da Serra, 2300-313 Tomar
ajcruz@netvisao.pt

Resumo

A partir de afirmações fragmentárias que se encontram em diversos textos, especialmente num relatório de natureza memorialística escrito na década de 1930, pretende-se reconstituir, tanto quanto possível, a teoria e a prática do restaurador Luciano Freire (1864-1934), que interveio em muitas das mais importantes pinturas dos museus portugueses. De acordo com as suas palavras, essas intervenções justificaram-se sobretudo pelos danos que os restauradores do passado causaram às pinturas, quer através de repintes, as situações mais frequentes, quer através de limpezas, as situações piores, e pelos danos devidos às condições a que as obras foram expostas. Tiveram como objectivo geral a recuperação da imagem original. Em princípio, Luciano Freire era adepto da limpeza completa de sujidades e vernizes e remoção de retoques e repintes, tal como era feito na National Gallery, em Londres, mas na prática admitia que não fossem levantados os retoques e repintes bem realizados e em bom estado. Considerava que as lacunas devem ser integradas e, dividido entre a recuperação da imagem original e o respeito pela obra original, geralmente acabava por considerar que os retoques miméticos só podem ser realizados quando há vestígios suficientes para servirem de guia. Portanto, o retoque tem limites que, no entanto, reconhece, ultrapassou algumas vezes. Embora não tenha usado a radiografia, atribuía grande importância à documentação das suas intervenções, quer através da fotografia, quer através de outros meios.

Palavras-chave

Restauro; Conservação; Pintura; Repinte; Retoque; Portugal.

Abstract

From the fragmentary statements found in several texts, especially from a report written in the 1930's that presents memoir notes, this paper intends to reconstitute, as much as possible, the restoration theory and practice of Luciano Freire (1864-1934). He treated many of the most important paintings belonging to Portuguese museums and, according to his words, those interventions were justified, above all, by the damages caused by past restorers, through repaints, which was frequent, or through cleaning, which originated the worst problems, and by the damages caused by the ambient conditions surrounding the paintings. In general, the interventions aimed at recovering the original image. Although Luciano Freire was, in theory, an adept of the complete cleaning of dirt and varnishes and complete removal of retouches and repaints, as it was done in National Gallery, London, in practice he admitted that when the retouches and repaints were well done and in good condition they were not to be removed. He considered that losses should be reintegrated and his thoughts were divided by the recovering the original image and the respect for the original work. He usually ended up considering that mimetic retouching could only be done when enough clues were present. Therefore, retouching had limits that, however, he recognizes, he crossed at times. Although did not use radiographs, he attributed great importance to treatment documentation through photography or other means.

Keywords

Restoration; Conservation; Painting; Overpainting, Inpainting; Portugal.

Luciano Freire (1864-1934) é, provavelmente, o mais conhecido nome de restaurador de pinturas em Portugal e este destaque em grande parte terá tido origem no tratamento, que realizou em 1909, dos *Painéis de São Vicente* atribuídos a Nuno Gonçalves [1]. Embora tenha sido questionada a correcção dessa intervenção, nomeadamente por causa de uma alegada desfiguração de alguns dos retratados, e a dúvida se tenha mantido activa, pelo menos, até 1944 – data em que a questão ainda é expressamente abordada pelo então director do Museu Nacional de Arte Antiga [2] –, não são claros os princípios que Luciano Freire seguiu nesse trabalho, não obstante a posição que essa obra ocupa na história da arte em Portugal e, conseqüentemente, a delicadeza da situação. De uma forma mais geral, é desconhecida a filosofia ou teoria do restauro que esteve subjacente à sua actividade neste domínio, apesar da importância das pinturas que passaram pelas suas mãos, pois nem é directamente abordada pelo próprio nos seus escritos, nem é apresentada por quem com ele conviveu ou frequentou o seu atelier de restauro.

Sucedo isto por desinteresse do próprio por reflexões desta natureza ou por desinteresse dos seus contemporâneos? Traduz efectivamente ausência de reflexão a este respeito ou tão-somente ausência de produção escrita que tenha fixado a reflexão expressa de outras formas?

Qualquer que seja a resposta, não pode deixar de se reconhecer a importância que Luciano Freire atribuía à documentação das suas intervenções. É isso que testemunham escritos seus como o relatório, ainda que de natureza memorialística, que elaborou sobre as suas intervenções de conservação e restauro [3, 4] ou o sexto capítulo das suas memórias, ainda inéditas [5], ou, por outro lado, as fotografias que solicitou ao fotógrafo João Coutinho para documentar o estado de conservação de algumas das obras [1]. No entanto, também é verdade que foi acusado de não divulgar a informação obtida, sendo afirmado em 1936, a respeito da sua intervenção nos *Painéis de São Vicente*, que “ninguém hoje sabe o que se passou durante esse trabalho” [6]. Curiosamente, um texto que Luciano Freire chegou a preparar a este respeito, texto que, no essencial, repete o que registou nas suas memórias, não chegou a ser publicado na ocasião, mas somente muito mais tarde, apenas como documento com interesse histórico [7].

Embora os escritos de Luciano Freire, como se disse, não abordem directamente os princípios que estiveram subjacentes às suas intervenções, elementos dispersos por descrições e comentários, sobretudo do relatório concluído no início da década de 1930, deixam entrever o seu pensamento a este respeito. Pretende-se recolher aqui essa informação indirecta – seja a que se encontra nesse documento, seja a que se encontra noutros textos, seus ou de quem, como José de Figueiredo, acompanhou de muito perto o seu trabalho [4, 8] –, interpretá-la e apresentá-la de uma forma, tanto quanto possível, ordenada. Além disso, procede-se ao seu enquadramento na história da prática e da teoria da conservação e restauro de pintura, especialmente no pouco que se sabe sobre a sua situação em Portugal. Nas citações actualizou-se a grafia e a pontuação.

■ A conservação e restauro de pintura cerca de 1900

Até meados do século XVIII, a escassa literatura relacionada com a conservação e restauro de pintura é constituída apenas por colecções de receitas, muitas delas supostos segredos, frequentemente compiladas de uma grande diversidade de fontes, geralmente apresentadas de uma forma pouco crítica e pouco organizada, por vezes reunidas por curiosos sem actividade na área. O objectivo de qualquer intervenção é reparar as obras e, como diz Robert Dossie em meados do século XVIII, “tornar bom o que estiver danificado ou defeituoso” [9, p. 293]. Neste contexto, em que não existe o conceito de respeito pela obra de arte e a sua história [10, pp. 12-13], não há princípios de intervenção a discutir e quando surgem críticas a respeito da intervenção de um restaurador elas incidem apenas na qualidade da execução técnica [11, p. 101].

De meados do século XVIII a meados do século XIX a situação não parece mudar muito de acordo com o que vai saindo dos prelos [12], mas fora desse palco público vão-se desenvolvendo outras visões, como a de Pietro Edwards, em Veneza, que levam ao estabelecimento de normas de intervenção que já pressupõem uma abordagem racional muito elaborada [13-15]. Em meados de oitocentos o tratamento de pinturas ganha visibilidade

pública graças à polémica que se desenrola em torno da limpeza de obras da National Gallery, Londres [9, 16]. É igualmente em meados do século XIX que os tratados de conservação e restauro de pintura ganham importância, quando até então, com a excepção de dois volumes publicados, respectivamente, em 1827 e 1837, o assunto constituía apenas uma parte de livros dedicados a outros temas [12-14]. No entanto, estes tratados, de uma forma geral, continuam a ser apenas repositórios de natureza técnica, ainda que mais sistemáticos e desenvolvidos. Acerca das operações que fazem parte da actividade do restaurador, acerca da sua justificação e dos seus objectivos, não são expressas nem dúvidas, nem alternativas, nem interrogações. O restaurador tem como objectivo devolver a uma pintura o seu estado primitivo [9, 17-19].

A polémica em torno da limpeza de pinturas não parece reflectir-se na produção escrita do início da segunda metade do século XIX, pelo menos no que diz respeito às obras mais citadas. Quando muito, é mencionado, como faz Ulisse Forni em 1866, que não têm razão de ser as reservas que levam alguns a considerar que “não se possa ou não se deva reparar os danos e as injúrias do tempo” [20, p. 35]. Da mesma forma, na literatura respeitante ao restauro de pintura, não parece haver ecos do confronto que, a respeito dos monumentos arquitectónicos, opõem, entre outros, Eugène Viollet-le-Duc, que defende o restauro dos monumentos, isto é a sua reconstituição, e John Ruskin, que advoga a sua conservação no estado em que chegam ao presente, mesmo que na forma de ruínas [11, 13, 14]. Afirmarções como a de que “é impossível em arquitectura, tão impossível como regressar da morte, restaurar qualquer coisa que tenha sido grande ou bela” [21, p. 179] não parece terem suscitado qualquer dúvida que os manuais de restauro de pintura publicados até ao final de oitocentos tenham registado.

No entanto, os manuais da segunda metade do século XIX dão conta de uma significativa mudança de perspectiva acerca da formação que o restaurador de pintura deve ter. Deve ser um artista, sem dúvida, mas, além de dever ser “um escravo do mestre que deve retocar” [17, p. 115], o restaurador deve ter grande conhecimento de outros assuntos, entre os quais os que fazem parte da química. “Quem sabe química rapidamente identifica as substâncias mais adequadas e os métodos mais apropriados;

e também sabe como evitar tudo aquilo que pode causar dano. Enquanto quem ignora a química, quem não consegue explicar os fenómenos que ocorrem perante os seus olhos, fica confuso, hesita, perde tempo e, por vezes, emprega meios contraproducentes” [9, 19].

Em Portugal, o primeiro livro sobre conservação e restauro de pintura, data de 1885 e é de autoria de Manuel de Macedo, um conservador de museu [22]. Até então quem geralmente se dedicava a essa actividade eram os pintores, por vezes de renome, ou amadores e dela com alguma frequência resultavam extensos repintes que, possivelmente num número significativo de casos, são totais [23-26]. Embora a obra de Manuel de Macedo seja de divulgação – ou talvez por isso mesmo –, começa por colocar a questão se “devem ou não devem restaurar-se as obras de arte” – questão ausente, como se disse, dos volumes mais conhecidos e de maior dimensão. Depois de referir que, “apesar do muito que se tem escrito acerca deste assunto, acham-se as opiniões, a tal respeito, ainda hoje muito divididas”, Macedo responde que o restauro, que designa por restauração, deve ser realizado, pois contribui “para a conservação e duração de qualquer objecto artístico”, para o “salvar da ruína e destruição completa” e, ao restabelecer “a harmonia do conjunto”, restituir-lhe “o seu verdadeiro valor significativo, sem por forma alguma lhe diminuir o interesse, quer artístico, quer arqueológico” – além de denunciar “as contrafacções, as imitações e as substituições fraudulentas”. No entanto, “há casos em que a restauração prejudica”, pelo que “o bom restaurador deve saber parar a tempo e nunca por forma alguma substituir-se ao autor de cuja obra lhe foi confiada a beneficiação” [22, p. 5].

Segundo Manuel de Macedo, a actividade do restaurador de pintura tem duas componentes. A primeira, que designa por restauração, é “apenas um ofício” e “exige um conhecimento cabal dos diversos processos de pintura”, “uma investigação e observação constante das muitas causas de ruína a que se acham expostos os quadros” e “um estudo paciente e laboriosíssimo dos processos materiais aplicáveis à conservação e conserto dos quadros avariados”. A segunda componente, que identifica como retoque, “constitui a parte artística do mister do *restaurador*, pois o bom restaurador não pode deixar de ser um pintor consumado e possuidor de talento”. No entanto, “em grande parte dos casos, cumpre

que o restaurador se limite aos processos relativos à conservação do quadro”, isto é, às actividades que envolvem a primeira componente, e “o retoque deve ser reservado para quando se tornar indispensável, e ainda então usado com a máxima parcimónia” [22, p. 6].

Alguns anos mais tarde, tendo em mente o trabalho desenvolvido por Luciano Freire, o escritor Afonso Lopes Vieira diz que a palavra restauração, ou seja, restauro, está “desacreditada em toda a parte” e “serviu muitas vezes em Portugal para crismar os mais graves atentados, as barbarias mais temerosas”, pelo que sugere o uso da palavra reintegração para descrever a actividade de tratamento de pintura. Embora, na sua opinião, esta actividade só possa ser realizada por um pintor, a sua acção é “humilde e grandiosamente diminuída perante a acção do reintegrador que sacrifica a sua personalidade perante a personalidade dos mestres que vai servindo”. De qualquer forma, “é preciso conservar o mais possível, reparar o menos possível, e nunca restaurar”, pois o restauro “rouba à obra de arte a honra da autenticidade” [27, pp. 10-13]. Segundo Luís de Ortigão Burnay o “respeito religioso pela obra original do autor” só começou no início do século XX; até então “a função restaurar pinturas tinha apenas como objectivo não só ocultar agradavelmente os estragos, sem maior respeito pela obra do artista criador, como também fazer-lhe alterações à vontade do freguês” [28].

■ A conservação e restauro de pintura segundo Luciano Freire

■ ■ A actividade e o seu nome

A análise do relatório de Luciano Freire, antes de mais, coloca a questão de saber qual a designação que dá à sua actividade. Um dicionário técnico de 1875, dos possíveis termos ligados ao tratamento de pinturas, refere apenas conservador (“a pessoa com habilitações necessárias para saber conservar pinturas”), restaurador (“o que se dá ao exercício e prática de restaurar, principalmente pinturas”), restauração (“acto de reparar e restituir ao seu estado primitivo qualquer obra de arte”) e, o termo a que corresponde o texto mais extenso, restaurar

(“repor no antigo estado, reparar; restituir qualquer obra d’arte ao seu estado primitivo”) [29]. No início do século XX, restauro e restauração eram comuns, mas, como se referiu, havia quem atribuísse um sentido negativo a estes termos e procurasse outros. Em 1923, Afonso Lopes Vieira diz que tinha proposto o termo reintegração para a actividade exercida por Luciano Freire e que a mesma tinha sido aceite. Acrescenta ainda que “Luciano Freire não restaurou os quadros”, mas reintegrou-os [27, pp. 10-11]. A propósito de uma intervenção realizada nesse mesmo ano em quadros da Igreja Matriz de Cascais, Carlos Bonvalot deixa perceber que partilha de semelhante opinião negativa a respeito da palavra restauro: “E agora para não deixar dúvidas aos investigadores e aos que se interessem por coisas de arte, sobre a forma como procedi na limpeza dos quadros de Cascais, sossegá-lo-ei dizendo que não houve nenhum restauro, simplesmente limpei e pretendi conservar” [30].

As frequências de utilização por Luciano Freire dos diversos termos mostram uma clara preferência pelo substantivo restauro e palavras derivadas, ainda que, curiosamente, o termo restauração, usado por Manuel de Macedo em vez de restauro, tenha uma importância residual (Quadro 1). Luciano Freire intitula-se restaurador, como sucede na afirmação de que “não vai muito mal o envaidecer-me, como restaurador, pelo êxito desse trabalho” [3, p. 14] ou quando refere que certo acontecimento “não era lisonjeiro para a minha probidade de restaurador” [3, p. 51]. Naturalmente, desenvolve “trabalhos de restauro” na sua “oficina de restauro”. Com significado semelhante a restauro utiliza o vocábulo reintegração, como pretendia Afonso Lopes Vieira, mas a palavra conservação e as que dela derivam emprega-as geralmente com outro sentido: a palavra conservador refere-se sempre a conservador de museu e as restantes usa-as quase sempre para descrever a condição em que se encontra uma obra – como, por exemplo, ao mencionar o “estado de conservação” de uma pintura ou o facto de esta se conservar, isto é, se manter, em determinada situação prejudicial à sua conservação, ou seja, à sua boa condição. Apenas uma vez escreve “trabalhos de conservação” em vez de trabalhos de restauro [3, p. 30]. Portanto, onde actualmente se empregaria as expressões conservação

Quadro 1 Termos relacionados com a conservação e restauro usados por Luciano Freire no seu relatório e respectivas frequências absolutas

Termo	Frequência	
conservação	10	26
conservada	1	
conservado	2	
conservador	3	
conservados	2	
conservar	3	
conservaram	1	
conservassemos	1	
conservava	1	
conservavam	1	
conservemos	1	
reintegração	5	10
reintegrado	4	
reintegrei	1	
restauração	1	56
restaurado	1	
restaurador	7	
restauradores	7	
restaurar	2	
restaurára	1	
restauro	31	
restaus	6	

e restauro e intervenção de conservação, de acordo com a terminologia de Luciano Freire deve usar-se apenas restauro.

■ ■ Os problemas apresentados pelas pinturas e as suas causas

Segundo Luciano Freire, as pinturas podem apresentar vários problemas, uns devidos aos restauradores, outros devidos ao ambiente em que se encontram.

Dos problemas causados pelos restauradores, o mais comum é o que se traduz nos repintes, ainda que, como escreveu José de Figueiredo – com quem certamente Freire concordaria –, ao pé das consequências de outros tipos de intervenção, “o mal dos repintadores é nulo”, pois “um técnico hábil pode eliminar o que foi acrescentado” [31, p. 26]. Além disso, como diz Freire, “o repintado [...] teve o condão de salvar muitos quadros de serem postos de parte e portanto de desaparecer. O serem *alindados* com essas repintadelas, que lhe tiravam o aspecto vetusto, valorizava-os aos olhos de ignorantes, e lá lhe concediam uns tempos de tolerada existência” [3, p. 52].

Há várias razões que podem estar por detrás do repinte de uma obra. O repinte pode ter sido “feito principalmente para disfarce das avarias consideráveis resultantes da brutal limpeza” [3, p. 11], “disfarce de um remendo” [3, p. 17], “encobrir a negrura de antigos vernizes” [3, p. 18], “alindar” o que estava “desbotado e talvez já de origem desvanecido” [3, p. 23], modificar “propositadamente a fisionomia” dos personagens figurados para estes se “apresentarem mais conforme com a tradição” [3, p. 24], “encobrir as inúmeras faltas de tinta” [3, p. 29], “dar um sabor mais moderno” à pintura [3, p. 34] ou pode ter sido realizado “sem se saber bem porquê” [3, p. 17].

As consequências dos repintes manifestam-se na alteração da imagem: não só dão às obras “um aspecto desagradabilíssimo” [3, p. 24] ou, noutros casos, a “aparência de cópias, embora mal pintadas” [3, p. 20], como “o lado pior dessas repintadelas” está “no facto de desnothear análises para identificação, o que levou a consideráveis disparates da crítica – mesmo já nos últimos anos” [3, p. 52].

No entanto, os danos mais graves que os restauradores podem causar às pinturas não são estes, mas os que resultam das “diabruras dos reagentes” [3, p. 49], isto é, de limpezas efectuadas com produtos agressivos, que se traduzem em “avarias consideráveis”, “mais funesta[s] do que as consequências da acção do tempo” [3, p. 11]. Assim, a propósito de determinada obra, Freire refere, por exemplo, a “limpeza brutal” que originou “os escorridos dos reagentes em muitos pontos do quadro” [3, p. 30] ou “a generalização do emprego de certa *aguinha* (Tisana trazida por Guarienti), que outra coisa não seria, evidentemente, do que um alcali” [3, p. 52]. De alguns destes tratamentos agressivos resultaram “avarias irremediáveis” [3, p. 52] que, nalguns casos, se traduzem em

os quadros perderem a “epiderme quase por completo” [3, p. 29], noutros casos, ficarem “sem pele” [3, p. 14] e, noutros ainda, adquirirem “um aspecto ignóbil” [3, p. 37]. Com efeito, estas observações são suportadas pelos tratados antigos [26, 28] que, como um de finais do século XVIII, recomendavam limpezas com mistura de açúcar candi, aguardente e clara de ovo, lixívia tépida composta de água e sabão negro, água de cal, azeite ou manteiga, cinza de lenha e água, espírito de vinho, isto é, álcool etílico, terebintina, essência de limão ou água quente “quase fervendo”, materiais estes que, por vezes, eram aplicados com uma brocha, ainda que “pouco áspera” [32]. Esta situação também era comum nos outros países [10, pp. 14-15].

Independentemente dos danos causados à superfície pictórica, o uso de água nas limpezas pode originar “a deslocação da tinta” se “a humidade” actuar “no fio do tecido” [3, p. 18].

Outro problema é o que resulta da planificação das pinturas – “habitual em certos restauradores estrangeiros, que, para agradarem a ignorantes, não têm dúvida em cilindrar os quadros” [3, p. 31]. Esta “calandragem”, a que sujeitam as obras em Paris, é de uma “violência condenável” e “para os quadros de pincelada vigorosa é em extremo prejudicial” [3, pp. 31, 36].

As obras com suporte de madeira podem apresentar alguns problemas específicos relacionados com este material que também têm origem na intervenção dos restauradores. É o caso das consequências da aplicação ao suporte de “qualquer travejamento que impeça a madeira de se dilatar ou contrair” [3, p. 43]. Outro exemplo é o que sucede com suportes que já tinham sido colonizados por insectos e que tiveram tratamento que, na sua última fase, consistiu em “os pintar pelo reverso”. O objectivo era isolar-se a madeira e, desta forma, evitar-se o desenvolvimento dos insectos, mas a camada de tinta aplicada, ao “reduzir ao mínimo os efeitos das alterações de temperatura no corpo da madeira”, tem um efeito contrário e “muito favorece o desenvolvimento parasítico” [3, p. 56].

Esta perspectiva do restaurador como causa de degradação das pinturas não é nova. Já em meados do século XVIII Robert Dossie declara que “poucas [pinturas] escaparam sem danos, em maior ou menor grau, das mãos de quem pretende fazer disso [a limpeza das pinturas] o seu negócio” [9, p. 294]. Um século depois,

Vicente Poleró y Toledo afirma claramente que “influxo mais pernicioso do que o dos séculos, sem dúvida alguma que exerceu sobre as obras de arte a insuficiência de certos homens que, devido à sua profissão, foram chamados a regenerá-las” [33, p. 103] e, mais para o final de oitocentos, Manuel de Macedo, como já foi dito, escreve em português que “há casos em que a restauração prejudica” [22, p. 6]. Nos manuais, no entanto, este tipo de problemas parece estar mais associado a limpezas, isto é, a levantamento de vernizes, assunto a que geralmente é dedicado um número significativo de páginas, e pouco associado aos repintes, cujo levantamento é expressamente muito menos referido, como adiante se verá.

Além destes danos devidos à acção dos restauradores, as pinturas podem apresentar problemas devidos ao ambiente em que se encontram. O mais frequente é o seu escurecimento, problema que os restauradores resolvem com limpezas em que, como se disse, muitas vezes empregam substâncias demasiado agressivas para as obras. Segundo Luciano Freire, para este escurecimento contribui sobremaneira a sujidade acumulada à superfície das obras em consequência do uso de iluminação a gás. O problema é particularmente importante no caso de quadros com longa exposição aos fumos resultantes da combustão do gás de iluminação, como Luciano Freire verificou em obras provenientes do Palácio das Necessidades [3, pp. 32, 48, 58], do Palácio da Ajuda [3, p. 48] ou da residência da Viscondessa de Valmor [3, p. 27], ainda que relate que tais quadros depois de “limpos não acusaram nenhuma espécie de avaria” [3, p. 48]. Noutros casos o escurecimento deve-se à acumulação de sujidade com outras origens ou, especialmente nos casos em que as obras ficam directamente expostas ao Sol, à “negridão dos vernizes” [3, p. 53]. Por vezes, antes da limpeza da pintura, “mal se percebia o que representava, tal a sujidade e negridão dos vernizes” [3, p. 53].

O gás de iluminação e a luz solar também podem causar outros danos a uma obra, já que, secando-a, podem criar uma “atmosfera nociva a toda a espécie de pintura. E quantas, principalmente as modernas, se não estragaram por esse facto” [3, p. 48]. Nalgum caso é possível que o problema possa ser “mais aparente, no entanto, do que real” [3, p. 48]. O gás pode estar na origem de um quadro “muito ressequido, com o verniz estragado” [3, p. 48], enquanto a luz solar pode ser a responsável do

“estado [...] lastimável” e “aspecto terrível” de um painel [3, p. 48] – seja por ficar “embaciado por completo o verniz” [3, p. 48], seja por originar “em muitos pontos a queda da tinta” [3, p. 53], seja “desgrudando e empenando também as tábuas que o compõem” [3, p. 48].

Um excesso de humidade, porém, pode ser bastante mais nefasto. Luciano Freire menciona um quadro a respeito do qual concluiu que “ter estado há anos exposto a correntes de ar, e à humidade do local, ia-lhe preparando a ruína completa, já bem manifesta, mas um tanto remediável. Foi bastante trabalhoso e demorado o respectivo tratamento, por a pintura estar empolada em muitos pontos”, além de apresentar outros problemas [3, p. 44]. Noutro caso, a juntar a outros “desmazelos, as más condições climáticas locais, pela extensiva humidade em certas épocas do ano”, foram responsáveis pelo estado em que se encontrava um quadro: “estava empolado em muitos pontos de maneira difícil de remediar de forma definitiva, garantida”. A situação seria muito pior se continuasse “sujeito por muito tempo a essa contingência” [3, p. 48].

As condições encontradas “em sítio escuro e húmido” podem, além disso, conduzir ao desenvolvimento de “manchas de bolor na pintura primitiva” [3, p. 10].

Ao contrário do que se poderia pensar, os problemas de ambiente mais graves encontrou-os Luciano Freire em museus. O caso que destaca é o do Museu Municipal do Porto: alguns quadros, mesmo “de valor, estão nesse museu em situação deplorável, por lhes dar o Sol durante parte do dia, devido às vezes a faltas de cuidado, outras por até faltarem cortinas na vidraça do tecto do salão. Resultado de simples literatos estarem dirigindo estabelecimentos desta natureza” e tomarem “o emprego como simples sinecura” [3, p. 47].

Não obstante a consciência muito antiga de que o ambiente em que se encontram as obras pode causar significativos danos a estas, especialmente por acção da humidade e da luz solar, que se encontra já no tratado de Vitruvius, do século I a.C., ao grave efeito dos poluentes atmosféricos sobre as pinturas, nomeadamente dos produtos de combustão resultantes da iluminação a gás, só foi dada atenção pela primeira vez, em Londres, em 1850 [34]. Esta informação foi rapidamente incorporada nalguns manuais [18] e na década de 1930 estava claramente assente a importância do ambiente na conservação

e restauro de pinturas, de tal forma que um manual que teve primeira edição em 1939, resultante de uma iniciativa internacional, dedica ao assunto grande extensão da primeira das duas partes em que está dividido [35]. No entanto, Manuel de Macedo, ao contrário de Luciano Freire, não se refere aos poluentes atmosféricos, ainda que, a propósito das gravuras, muito sumariamente mencione a existência de problemas causados pela humidade e pela temperatura [22, p. 62].

■ ■ Os objectivos do restauro

Segundo Luciano Freire, um restaurador tem como primeiro objectivo “sustar a ruína” das pinturas, nomeadamente quando a camada cromática está a destacar-se ou o suporte de madeira se encontra atacado por insectos. Aliás, foi precisamente por intervenções de fixação de tinta “cuja urgência se impunha” que Luciano Freire iniciou a sua actividade regular como restaurador [3, pp. 9-10].

No entanto, o objectivo último do restauro de pinturas – e que, portanto, justifica o restauro mesmo quando não há um problema activo de degradação – é a recuperação da pintura primitiva, ou seja, da imagem original. Só quando um quadro adquire “todo o seu belo aspecto primitivo” pode um restaurador realmente considerar bem sucedida a sua intervenção e mencionar o “êxito desse trabalho” [3, p. 14]. Só então pode afirmar a respeito de uma obra, como Freire: “orgulha-me o ter tido ocasião de lhe restituir o aspecto e beleza primitiva” [3, p. 25] ou “não vai muito mal o envaidecer-me como restaurador” [3, p. 14].

A ideia da recuperação da imagem original está implícita no uso da palavra restauro, como já atrás se mencionou. Portanto, desde que se começou a usar essa designação, tal objectivo tem sido perseguido pelos restauradores, ainda que de forma muito variável. Desde meados do século XIX, têm ocorrido violentos debates acerca da limpeza das pinturas [9, 16] na sequência dos quais a National Gallery, em Londres, em 1950, manifestou a posição oficial de que “um museu tem o dever de apresentar as pinturas, documentos únicos da visão e da técnica do seu criador, tão livres de distorção quanto possível. Portanto, só pode existir uma regra: a maior aproximação possível ao aspecto original” [36]. Não obstante

nesta declaração ser igualmente afirmado que “a sujidade, o verniz que escureceu ou se tornou semi-opaco, os vernizes coloridos aplicados posteriormente, os retoques que já destoam do original, os repintes que o cobrem, as adições à composição, tudo isto são falsificações”, ao longo desse século a discussão incidiu sobretudo na remoção dos vernizes escurecidos, ou seja, apenas sobre um dos aspectos, e, de uma forma geral, a formulação simultaneamente mais específica e mais geral da recuperação da imagem original, apresentada de forma directa e clara como no citado documento da National Gallery, não parece ser comum nos manuais de restauro de pinturas entretanto publicados. No entanto, esta ideia, que parece ocupar uma posição central no pensamento de Luciano Freire, manteve em Portugal grande vitalidade durante várias décadas, sucedendo que, por um lado, a recuperação da imagem original continuou a ser o objectivo das intervenções de conservação e restauro de pintura até meados da segunda metade do século XX [37] e, por outro lado, nos casos em que se descobriu que existia uma pintura subjacente, portanto mais antiga, de uma forma mais ou menos automática era tomada a decisão de remover a pintura superficial, mais recente [23, 37].

Segundo Luciano Freire, para a recuperação da imagem original, “depois do quadro tratado” [3, p. 52], isto é, depois de sustida a degradação da obra, são operações fundamentais a remoção do verniz e da sujidade, a remoção de retoques ou repintes e a realização de retoques.

■ ■ Remoção do verniz e da sujidade

A remoção do verniz e da sujidade não pode ser feita com os reagentes agressivos utilizados no passado. Embora, provavelmente, seja a operação mais comum, quando se trata “de obra acabada evidentemente com velaturas” é o “trabalho delicado” pois é “preciso a todo o transe não ofender” tais velaturas [3, p.]. Como diz José de Figueiredo, provavelmente dando voz a Luciano Freire, “este perigo é, sobretudo, grande nas obras dos pintores primitivos, por causa dos seus processos especialíssimos. Pintando quase só pela aposição de sucessivas velaturas, as últimas, que são as que marcam definitivamente a obra de arte, desaparecerão, desde que o técnico

não respeite as primeiras camadas de verniz a que elas aderem. [...] Ora, a manutenção do essencial equilíbrio, para que a expurgação não atinja senão o que é necessário atingir, não é para todos. Exige conhecimentos especiais e uma segurança que raros conseguem” [31, pp. 26-27].

Também com quadros em que se manifesta “o vigor do manejo do pincel” é necessário especial cuidado, “porque querendo o *restaurador* atingir com a limpeza o côncavo das respectivas rugosidades”, pode planificar “a pintura com a fricção” [5].

A remoção dos vernizes é um problema que, como atrás se disse, tem sido recorrentemente debatido, por vezes de forma exaltada, pelo menos desde meados do século XIX [9, 16, 38, 39]. Nessa ocasião, museus como a National Gallery, em Londres, e o Museu do Louvre, em Paris, iniciam programas de limpeza de pinturas que tinham como objectivo a completa remoção dos vernizes escurecidos, pois “os quadros devem poder ser vistos verdadeiramente, claramente, à luz do dia” [17, p. 55]. No entanto, há então quem condene essas limpezas por considerar, como George Beaumont, que “uma boa pintura, tal como um bom violino, deve ser castanha” [40, p. 4] ou, como John Ruskin a propósito de uma certa obra, que “com o tempo adquiriu cor dourada e maior harmonia do que quando saiu do cavalete” [39], bem como também há quem as condene por poderem levar à remoção de velaturas eventualmente existentes. Enquanto em Inglaterra a remoção total do verniz foi uma prática que continuou, a remoção apenas parcial, de uma forma geral, foi seguida durante a segunda metade do século XIX nos museus nacionais de Itália, França – não obstante o diferente procedimento adoptado em meados do século –, Espanha e, de certo modo, Bélgica [11, pp. 222]. Como advertia Mariano de la Roca y Delgado em 1872, “não deve apurar-se muito a limpeza, porque resultaria removida a pátina que o tempo dá às pinturas, que é a tonalidade e a harmonia que tanto seduz e encanta” [41]. Um manual elaborado por iniciativa da instituição que originou o actual Conselho Internacional dos Museus (ICOM), em que colaboraram pessoas de diversos museus e de outras instituições da Europa e dos Estados Unidos, publicado pela primeira vez em 1939, mas resultante de um projecto iniciado em 1930, afirma que a limpeza parcial, frequentemente suge-

rida como forma de evitar os problemas da limpeza excessiva, raramente pode ser seguida na prática devido à reduzida espessura do verniz. Além disso, acrescenta, “do ponto de vista técnico, a remoção completa do verniz ocasionalmente é mais perigosa do que uma limpeza parcial, mas do ponto de vista artístico e científico uma limpeza incompleta é sempre mais perigosa” [35, pp. 124-126].

Luciano Freire parece ser um adepto da limpeza total, isto é, de uma eliminação completa da cor escurecida do verniz. Por isso, diz a respeito de um trabalho seu: “O que o quadrinho ganhou no aspecto foi realmente para admirar. E ainda há quem não queira que se limpem quadros!” [3, p. 58]. No entanto, reconhece que nalgumas situações concretas pode haver razões para proceder de outra forma: “não quis ir mais longe, por haver quem estivesse encantado com a *patine* que o quadro tinha, o que levaria muito tempo a fazer acreditar que era postiça, datando da época em que o quadro fora tratado no estrangeiro” [3, p. 32].

A limpeza total que Luciano Freire parece preferir não é compreendida ou aceite por todos os que avaliam o seu trabalho. Ele próprio reconhece que nalgumas obras, como nos *Painéis de São Vicente*, “a intensidade do colorido em alguns vestuários” cause “estranheza a muita gente” e seja “tida como resultado de *refrescadela*” [5, p.VI-8]. Outros restauradores em Portugal procediam de forma diferente, como Carlos Bonvalot, que, a propósito da intervenção, já referida, que realizou em 1923, disse: “detive-me sempre na patine da camada superficial, deixando algumas manchas mais rebeldes e retoques que me pareceram posteriores” [30]. Com este tipo de procedimento concorda José de Figueiredo, para quem a pátina é “retoque maravilhosamente sugestivo, de que guarda o segredo esse artista supremo, que se chama o Tempo” [31, pp. 26-27].

Esta opinião de José de Figueiredo não está de acordo com a que Luciano Freire parece transmitir nos seus escritos. Obviamente que não tem que haver coincidência, mas a estreitíssima colaboração que entre os dois existiu durante anos levaria a prever que sim. Ou, afinal, a posição de Freire – que não é expressa de forma tão clara e directa como a de Figueiredo – não é a que atrás se lhe atribui? A este respeito pode referir-se que, mais tarde, quando os *Painéis de São Vicente* foram radiografados,

da documentação obtida concluiu João Couto que “o trabalho de Luciano Freire fora seriíssimo e escrupuloso e que se alguma coisa havia a censurar era o facto do exímio restaurador não ter limpo as tábuas tão profundamente quanto algumas vezes as circunstâncias exigiam. Hoje, diante das películas radiográficas, verifica-se que o trabalho de remoção de repintes e de sujidades podia ter ido mais longe” [42].

■ ■ Remoção de retoques ou repintes

Quanto aos retoques ou repintes, não há dúvidas: segundo Luciano Freire, devem ser “sempre” levantados, não ficando “nem um centímetro quadrado da pintura primitiva [...] encoberta” [3, p. 38]. Este princípio, no entanto, acaba por ser adaptado às situações reais que vão surgindo e, assim, se forem importantes as avarias de um quadro, é “preferível não insistir” e deve ser sustido o levantamento dos repintes [3, p. 29].

Entre os casos em que o princípio geral não foi seguido, é de destacar o de um retrato da rainha D. Catarina, mulher de D. João III, em que a retratada estava acompanhada do santo tutelar com “o rosto e parte do vestuário destruído, resultante do brutal ensaio de limpeza” efectuado no passado. Afirma Freire: “deixei, porém, tão estropiada como a encontrei, a cabeça do santo, visto tratar-se de barranco que de nenhum modo transporei, neste género de trabalhos” [3, p. 20]. Só em restauro posterior foram levantados tais repintes, tendo-se verificado que, afinal, a figura em causa era Santa Catarina [1].

A remoção dos repintes deve ser feita porque no passado, frequentemente, “uma beliscadura de milímetros, ocultava-a o restaurador enchendo-a de massa e alastrando em roda esse aparelho até à dimensão de cinco e mais centímetros!” [31, p. 40]. Por exemplo, segundo Luciano Freire contou a José de Figueiredo, os *Painéis de São Vicente*, no início do século XIX, tinham sido objecto de “restauro, se assim se lhe pode chamar”, por um “curioso” ou “desocupado caiador” que, “de brocha na mão, trasfegou das tigelas de barro, de que, previamente, se rodeara, para a superfície dos painéis, as caldas que, para esse efeito, tinha preparado. Nem sequer teve a preocupação de procurar nivelar os espaços donde a tinta se despegara. Pintou de um extremo a outro,

brochando as partes cheias e as partes vazias, com o mesmo calor e entusiasmo [31, p. 41].

Nos casos em que são considerados aceitáveis, os retoques são mantidos [3, p. 30]. Segundo Figueiredo, foi isso que sucedeu nos *Painéis de São Vicente* com os repintes que tinham sido “feitos com certo cuidado e critério. [...] Luciano Freire não tocou nesses restauros. Deixou-os tais quais. Todos pequenos em extensão” [31, pp. 37-38].

Portanto, na prática, o procedimento de Luciano Freire a respeito de retoques ou repintes parece ser o de remover os que foram mal executados ou estão degradados e manter os que tinham sido bem realizados e se encontram em bom estado. Essa é a recomendação de Manuel de Macedo no seu manual [22, p. 26] e, possivelmente, de quem defendia a limpeza total dos vernizes, como Horsin Déon [17, pp. 78-79], embora sejam escassas as informações que a este respeito se encontram nos tratados. O já mencionado manual de iniciativa internacional preparado a partir de 1930 implicitamente afirma que os repintes devem ser levantados, mas “sempre que um retoque antigo e bem executado é detectado e não cobre nenhuma parte do original nem escureceu, tanto quanto possível deve ser mantido” [35, pp. 175-179]. Em Espanha, onde, como se referiu, durante a segunda metade do século XIX a limpeza dos vernizes é apenas parcial, não se levantam as camadas cromáticas de restauros anteriores [11, pp. 225-226].

■ ■ Retoques

No processo do tratamento de pinturas, a última grande operação consiste na realização dos retoques, os quais têm como objectivo o restabelecimento da “harmonia da gama pictórica” [3, p. 52]. “A música e a pintura não podem sofrer solução de continuidade na sua estrutura. Uma escultura ainda pode sofrer essas mutilações ganhando até muitas vezes com isso, por muito extraordinário que pareça. Há fragmentos de escultura antiga que seriam desvalorizados com o restabelecimento do conjunto. Veja-se, por exemplo, para citar apenas um caso, o que se passa com a *Vénus de Médicis*. O tronco dessa figura que é admirável quando liberto dos braços, que lhe adicionaram os restauradores, e cuja atitude não deve divergir muito da dos originais, perde imenso,

embora aparentemente, com esse adição. Num quadro o caso muda porém muito de figura. As mais insignificantes faltas de tinta alteram de tal forma o efeito de conjunto que nenhuma das suas qualidades pode muitas vezes ser apreciada devidamente” [3, p. 52]. Pode notar-se que esta comparação da pintura com a música, por um lado, e com a escultura, por outro, já tinha sido feita antes por Afonso Lopes Vieira [27, pp. 20-21].

A “necessidade absoluta desses retoques, a despeito da opinião dos que ainda os malsinam”, é algo evidente “depois do quadro tratado e retocadas todas as falhas de tinta”, pois só dessa forma a obra adquire “um aspecto que não deve estar longe do primitivo” [3, p. 52] e permite “dar uma ideia nítida das suas belezas” [3, p. 12].

Luciano Freire parece dividido entre, por um lado, recuperar o mais possível a imagem original, tentando, por isso, eliminar todas as marcas que se lhe sobrepõem, e, por outro lado, deixar clara a distinção entre o que é pintura primitiva e o que foi reconstituído pelo restaurador. Com efeito, a respeito de algumas obras diz: “completei o quadro como me foi possível e com o maior escrúpulo, e a não ser que com o tempo alterem os retoques que fui obrigado a dar, será muito perito quem os descobrir” [3, p. 45]. Pelo contrário, a respeito de outras obras diz que o retoque “foi feito tendo apenas em vista restituir aos painéis o aspecto harmónico inicial, sem procurar disfarces condenáveis principalmente em documentos desta natureza. O facto de se distinguir os sítios onde se operou, será por muitos atribuído a imperícia do restaurador, pois será julgado por eles preferível o perfeito disfarce. E foi o querer satisfazer a este desejo o que perdeu muitos restauradores” [5].

Não obstante as hesitações, geralmente acaba por considerar que um quadro só pode ser “retocado nos limites do permitido”, ainda que fique somente “com uma aparência aceitável” e “a ninguém iluda o seu verdadeiro estado” [3, pp. 12-13]. Segundo Afonso Lopes Vieira, os seus “retoques foram feitos apenas para que à distância conveniente o ritmo da obra se mantivesse e, quando examinados de perto, são facilmente reconhecíveis” [27, p. 22]. Por isso, Luciano Freire critica os processos usados em Paris que se manifestam no “verniz espesso que costumam aplicar para que de nenhuma forma se conheçam, à primeira, os retoques” [3, p. 36]. No entanto, lamenta a propósito de um tratamento:

“se me satisfizeram, por completo, os resultados, por ter feito aparecer a pintura primitiva no seu aspecto geral, o facto dela em alguns pontos capitais se apresentar com avarias irreparáveis, veio deslustrar um trabalho que julgava digno de melhor sorte” [3, p. 19].

Os limites parecem ser geralmente considerados e levam a que o retoque só seja admissível – e, portanto, possa ser efectuado “sem repugnância” [3, p. 35] – quando restam na obra “vestígios suficientes para servirem de guia e se poder restabelecer o aspecto primitivo” [3, p. 19]. Esses vestígios são indispensáveis nas zonas de maior importância pictórica. Quando Freire não os encontra, não refaz a imagem original: “na coroa é que, nos pontos que pesquisei, se não encontraram quaisquer indicações da pintura primitiva; pelo que resolvi não tentar a reintegração” [3, p. 19]; “depois de limpo foi entregue sem retoque algum, como as circunstâncias aconselhavam” [3, p. 47]; “foi de tal modo destruída que não houve meio honesto de a reconstituir. Foi composta apenas o bastante para atenuar a nota desagradável resultante dessa avaria” [3, p. 40].

Num motivo secundário as exigências são menores, “não repugnando completar a pintura nesse ponto, por se tratar de zona pictural sem importância” [3, p. 22]. Por isso, regista sobre um quadro: “fixada a tinta e limpo, julgou-se conveniente completá-lo nessa parte, visto o desenvolvimento de tal corte, prejudicar o efeito geral, e tratar-se de zona que não podia ter tido pormenores de importância” [3, p. 43]. E sobre outro: “faltava por completo a tinta numa das tábuas das oito que compõem o painel, pelo que teve de ser refeita a pintura nesse ponto, visto isso ser útil não só ao efeito geral do quadro, como tratar-se de zona sem pormenores de importância. Saio-me assim fora dos princípios adoptados, o que nada me repugnou, antes julguei fazer o que me cumpria” [3, p. 35].

Devido a estas limitações, dar a uma obra o seu “brilho primitivo” é, por vezes, “impossível” [3, p. 12], podendo-se apenas compor a coisa como é “possível e tolerável” [3, p. 39].

Porém, Freire reconhece que algumas vezes ultrapassou os limites por si próprio estabelecidos. Isso aconteceu quando tal era necessário “para atenuar o deplorável aspecto” das obras, “que era em extremo prejudicial ao efeito de conjunto” [3, p. 20]. Sublinha, no entanto: “se pequei não foi por mal e é coisa de fácil remedeio” [3, p. 39].

De acordo com o seu relato, isso acontece em 1915 no retrato da rainha D. Catarina, já mencionado: “a citada figura do santo, teve de ser completada nas roupagens, – saindo-se assim, e pela primeira vez, dos princípios adoptados” [3, p. 20]. Em 1920 sucede algo semelhante, de que parece ter-se entretanto arrependido, pois diz que “não devia talvez ter completado os pontos importantes do quadro” [3, p. 39]. Um outro caso data de 1922: “Completo-se essa figura por ser isso indispensável para o efeito de conjunto, mas sem a preocupação de iludir o observador perito. E não deixou ainda assim de me repugnar esse procedimento. Mas há casos que podem mais do que as leis” [3, p. 53].

Segundo o manual de Manuel de Macedo, de 1885, o retoque, que “representa a secção artística do ofício de restaurar quadros”, “deve apenas empregar-se nos pontos em que haja faltas de tinta – e nesses, ainda assim, com muita parcimónia”. Deve ser executado só depois de “se haver adquirido, pela observação demorada e reflectida da execução da pintura, conhecimento suficiente dos processos empregados pelo autor do quadro, e ter alcançado por prévios exercícios a certeza de se poder imitar com rigorosa exactidão o estilo, o colorido, o toque do pintor cuja obra se tem entre mãos”. Quando o motivo pictórico foi destruído, “o que primeiro se deve fazer é procurar imediatamente [...] qualquer estampa ou série de estampas, reproduções de quadros de mestres das diversas escolas, diligenciando encontrar em qualquer delas documento que elucide o restaurador a restabelecer na composição do quadro os pormenores que desapareceram”. Caso não seja bem sucedido nessa pesquisa, “o artista procurará, analisando o assunto da composição em todas as suas circunstâncias, orientar-se acerca do espírito dela; e, quando ainda assim não possa ter a certeza de haver penetrado absolutamente as intenções do pintor, proceda com modéstia, evitando improvisar arbitrariamente qualquer pormenor que mal se quadre, quer com o espírito do assunto, quer com as ideias e conhecimentos relativos da época em que o quadro foi pintado” [22, p. 39]. Este retoque ilusionista está implícito no conceito de restauro, expresso na mesma ocasião, segundo o qual, no caso de um quadro, deve ser feito “aplicando-lhe novas tintas com tal esmero e arte, que sem alterar as tintas originais, haja tal homogeneidade de tons, que apenas deixe, mesmo a

homens inteligentes, a dúvida se foi ou não restaurado” [29, p. 326]. Dentro deste espírito parece ter sido efectuado o restauro de uma pintura da Misericórdia do Porto, em 1890-1891, por Manuel António de Moura, pois o contrato assinado referia que a integração seria feita “com tinta o mais aproximadamente possível da do original” [43]. Pelo contrário, o tratamento realizado por Carlos Bonvalot em 1923, que envolveu apenas “alguns retoques para não prejudicar o efeito geral do quadro mas só em pontos indispensáveis e duma maneira visível” [30], está mais de acordo com o pensamento de Luciano Freire. Da mesma opinião partilha José de Figueiredo, que, a propósito de um tratamento antigo, afirma: “o fito é que seria hoje inaceitável, pois a preocupação de quem os realizou era, indubitavelmente, concertar, iludindo” [31, p. 37].

De uma forma geral, até finais do século XIX a glória de um restaurador era a capacidade de retocar uma obra sem que ninguém o conseguisse detectar [10, p. 13], sendo esse o procedimento recomendado, por exemplo, por Secco-Suardo [13, 19]. Por isso mesmo, como já se referiu no início, entre os atributos que frequentemente se exige aos restauradores estão as suas capacidades de pintor e, simultaneamente, a sua capacidade de se anular e imitar o estilo dos autores das obras que tratam. Em finais do século XIX, no entanto, começa a ser defendido que o retoque, sendo uma interferência na obra original, deve ser perceptível e estritamente limitado às lacunas [10, 11]. Tais ideias vão adquirindo importância e a sua forma mais desenvolvida é-lhes dada, possivelmente, por Victor Bauer-Bolton em 1914 [9, pp. 358-369]. Esta perspectiva, no entanto, não é consensual e no já referido manual internacional elaborado a partir de 1930 não há indicações expressas acerca do procedimento a adoptar a respeito dos retoques. Além disso, fica subentendido que é considerado adequado “imitar exactamente as partes do original perdidas”, o que é conseguido mais facilmente “usando os mesmos pigmentos que foram usados no original” [35, pp. 182-184].

Neste contexto parecem prematuras as dúvidas surgidas numa sessão de 1859 da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, a propósito de uma obra de Vieira Lusitano, que se traduzem na pergunta que foi colocada sobre “se se deve ou não restaurar o quadro aludido na parte aonde a tinta original não existe”.

Houve então “uma larga discussão”, havendo quem opinasse que “os quadros que existem na Academia deviam e podiam ser restaurados pelo mesmo modo como se tem praticado nas galerias estrangeiras, e pela maneira que o têm tratado vários autores em seus escritos”, a posição que prevaleceu, e quem fosse “de opinião que se não restaurassem os quadros, mas sim que se conservassem” [44, p. 239].

As indecisões de Luciano Freire, portanto, parece integrarem-se nas indecisões do tempo. Mas estas são maiores do que aquilo que os tratados deixam entrever, já que sucede que alguns restauradores usam diferentes critérios a respeito dos retoques, conforme a colecção a que pertenciam os quadros. Por exemplo, Luigi Cavenaghi, com actividade até finais da década de 1910, no caso de obras de colecções públicas deixa as lacunas perceptíveis caso a sua reconstituição só pudesse ser feita de forma hipotética, mas realiza reintegrações miméticas no caso de obras de colecções particulares [14, p. 323].

Não obstante as indecisões, a escolha de Luciano Freire, de acordo com o seu relatório, parece pender para o procedimento defendido pelas novas ideias, o qual vem a prevalecer no século XX. Não fica claro, no entanto, se adopta este procedimento para todas as lacunas, qualquer que seja o seu tamanho, ou apenas para as de dimensões mais significativas. Deve notar-se que, pelo menos na primeira metade do século XX, as instituições, como a National Gallery, que adoptam uma política de limpeza completa de vernizes, tal como Luciano Freire diz que faz, de uma forma geral adoptam também uma política de retoque que tenta disfarçar as lacunas, inclusivamente recorrendo ao uso, tanto quanto possível, da técnica original, salvo no caso de lacunas de grande dimensão em zonas importantes das pinturas [45, p. 267].

Luciano Freire, no entanto, foi acusado de práticas opostas às que descreve no seu relatório, nomeadamente a respeito dos retoques. Com efeito, com base na radiografia, Roberto de Carvalho e Pedro Vitorino, em 1934, a respeito do rosto de Cristo figurado numa pintura atribuída a Cristóvão de Figueiredo, dizem que Freire “o modificou de modo a caracterizá-lo mais em harmonia com o estilo do quadro. Curou de melhorar o remendo. Nesse trabalho de beneficiação lançou ainda ao vento umas farripas de cabelo do lado esquerdo da figura e

estendeu para baixo uma grande madeixa da parte oposta” [46]. No entanto, uma reinterpretação dessa documentação radiográfica, recentemente efectuada, leva à conclusão de que a face de Cristo “não foi refeita [...], mas simplesmente reintegrada das perdas” [47]. Luciano Freire, no seu relatório, além de referir os “retoques alterados” e as “bastantes faltas de tinta, principalmente na figura de Cristo e nos braços da cruz”, diz que o quadro “estava empolado em muitos pontos de maneira difícil de remediar de forma definitiva” e que procedeu ao levantamento do “fundo [que] estava repintado com uma tinta de tom uniforme, castanho claro” [3, pp. 47-48].

Independentemente destas dúvidas, pode notar-se que, ainda que a intervenção do restaurador termine quando, dentro do possível, devolve ao quadro a imagem original, Luciano Freire tem clara consciência de que o sucesso do seu tratamento fica dependente das condições de exposição da obra. A respeito precisamente da citada pintura atribuída a Cristóvão de Figueiredo, ele afirma: “O tempo o dirá agora se se obteve bom resultado. Isto se lhe for dada melhor situação, porque de contrário será apenas temporário o efeito do tratamento” [3, p. 48]. Aliás, como se viu, coerentemente, ele próprio menciona esse factor entre os factores de degradação de uma pintura.

■ ■ A documentação

A documentação das intervenções de restauro, como já se mencionou na introdução, parece ser algo de muito importante para Luciano Freire. Em primeiro lugar, são testemunho desse interesse os seus escritos, especialmente o relatório, não obstante a sua natureza memorialística mais do que técnica.

De uma forma mais específica e mais técnica é de destacar a importância que atribui à documentação fotográfica – sobretudo numa ocasião em que a realização do registo fotográfico está longe de ser tão acessível como nos tempos mais recentes. Além das palavras a este respeito que se encontram no seu relatório, isto mesmo é provado pelo conjunto conhecido de fotografias de pinturas realizadas pelo fotógrafo João Coutinho por solicitação de Luciano Freire, ainda que muitas outras, infelizmente, se tenham perdido em

“incêndio do teatro do Ginásio contíguo à oficina desse fotógrafo” [3, p.42].

Na maior parte dos casos as fotografias têm como objectivo deixar “documentadas as condições em que se encontrou” cada uma das obras [3, p. 25], designadamente pretendem atestar o seu “estado de decrepitude” [3, p. 12]. Ainda que seja documentação “nem sempre suficientemente elucidativa” [3, p. 12], frequentemente “as fotografias tiradas então dizem mais do que tudo o que se escrevesse a esse respeito” [3, p. 28], são “documentação assaz útil” [3, p. 12] e, por comparação, elucidam “sofivelmente acerca das melhorias que resultaram depois do tratamento” [3, p. 19].

Além das fotografias que “documentam bem o estado em que [...] [as] pinturas foram encontradas” [3, p. 11], nalguns casos a fotografia serve para registar o estado do quadro “quando já estava em parte libertado de velaturas e vernizes” [3, p. 20] ou “depois de limpo o quadro” [3, p. 58]. Deve notar-se, no entanto, que Luciano Freire foi acusado de não ter documentado fotograficamente estas situações, pelo menos a respeito dos *Painéis de São Vicente* [6, p. 293].

A documentação fotográfica, porém, não é realizada sistematicamente. Por exemplo, não é efectuada quando o aspecto de uma obra não é “de natureza a atribuir-lhe valor excepcional” [3, p. 51] nem quando se está “longe de calcular a surpresa que [...] estava preparada” [3, p. 25]. Com efeito, nalguns casos as aparências iludem. Por isso, diz Luciano Freire sobre um quadro: “lamentei que se não tivesse fotografado no estado em que me foi entregue, mas liguei-lhe ao recebê-lo tão pouca importância que tal me não ocorreu, nem mesmo quando, por desfastio, comecei a libertá-lo da pintura que lhe tinham sobreposto. [3, p. 47]. E sobre outro: “não se tirou fotografia do estado em que foram encontradas essas tábuas, e disso me arrependo” [3, p. 51].

Embora esteja por fazer uma história do uso da fotografia como método de documentação das intervenções de restauro, certamente que Luciano Freire não foi o primeiro a empregá-la no contexto do restauro de pinturas. No entanto, na década de 1910 tal parece ainda estar longe de generalizado, dado o detalhe e a insistência com que Victor Bauer-Bolton aborda a questão, por um lado, e, por outro lado, a sua conclusão de que a fotografia das pinturas antes, durante e após o restauro

é a melhor forma de acabar com os segredos dentro dos ateliers [9, pp. 368-369].

A importância atribuída por Luciano Freire à documentação fotográfica contrasta com a ausência de qualquer interesse pelo recurso a outros métodos que na ocasião estão disponíveis, como a radiografia, métodos estes que já tinham dado provas das vantagens que podem proporcionar. Se até cerca de 1920 é pouco comum o uso da radiografia para o estudo das pinturas, nomeadamente para a caracterização do seu estado de conservação, e, portanto, não seja de estranhar o silêncio de Freire a seu respeito, a partir de então a situação altera-se rapidamente. Em Portugal, Carlos Bonvalot, com a colaboração de um médico radiologista, usa a radiografia em 1923 no contexto do tratamento que faz às mencionadas pinturas da Igreja Matriz de Cascais e em 1928 Roberto de Carvalho e Pedro Vitorino iniciam um programa de estudo quase sistemático de pinturas de colecções públicas e de colecções particulares através de métodos físicos onde a radiografia ocupa um papel fundamental [48, 49].

A preocupação de Luciano Freire com a documentação das intervenções manifesta-se, porém, de mais formas, como nos testemunhos estratigráficos que deixou nas próprias obras e que dão conta das camadas de repintes e vernizes que removeu. Com efeito, embora Freire afirme a propósito de um quadro, como já atrás se registou, que “nem um centímetro quadrado da pintura primitiva ficou encoberta” [3, p. 38], nalgumas obras deixou uma pequena zona em que não procedeu a qualquer limpeza onde, portanto, pelo menos nos casos em que posteriormente não houve outra intervenção que a tenha eliminado, se conservam as camadas que, de uma forma geral, removeu. No relatório regista um desses casos: num tríptico da Igreja da Madre de Deus, na figura de São João Evangelista, como “estava pintada de verde a túnica e de almagre o manto, cores opostas às primitivas, [...] deixei, como testemunho, uma pequena parcela, por levantar” [3, p. 18]. Outro caso é o dos *Painéis de São Vicente*: no *Painel dos Pescadores*, junto ao limite esquerdo, em baixo, ainda hoje se observa uma mancha escura que corresponde precisamente a uma zona não intervencionada e que, portanto, além de conservar camadas de repintes e de vernizes, dá conta do aspecto sumamente escurecido da pintura quando foi descoberta em finais do século XIX.

Numa outra situação se vê igualmente o valor que atribui à documentação: a respeito de uma pintura em que, devido ao estado de conservação, teve que realizar uma transposição do suporte, não obstante os riscos da operação, diz Freire, não sem vaidade, que guardou a tela original “para que testemunhe um dia o resultado da operação por mim realizada” [3, p. 50].

Mas esse interesse manifesta-se ainda de uma outra forma no caso dos *Painéis de São Vicente*: logo que as “tábuas foram libertadas dos repintados e vernizes opacos”, “antes de qualquer retoque”, fez com que um conselho de académicos examinasse o seu “trabalho e lavrasse um auto” em que ficou descrito o estado de conservação em que se encontrava a pintura [5, 7].

A ausência de secretismo acerca das intervenções é um aspecto indissociável da documentação. Segundo conta Freire, “os trabalhos de restauro, conquanto não fossem feitos à vista do primeiro que entrasse no *atelier*, nunca se deixou de mostrar o seu andamento a quem quer que aparecesse merecedor dessa atenção, para que seguindo assiduamente as fases desse trabalho pudesse testemunhar a seriedade das operações que se iam realizando” – isto não obstante “certo prejuízo material” resultante das interrupções do trabalho [3, p. 51]. Tal atitude é especialmente desenvolvida durante o tratamento dos *Painéis de São Vicente*, sucedendo que “nunca trabalhos de restauro de quadros foram assim feitos à descancara” [5], ainda que alguns episódios, um dos quais, relatado pelo próprio Freire, envolvendo o arrombamento da porta do *atelier* [5], possam levar a repensar o conceito de porta escancarada [44] e a perceber as acusações de secretismo de que foi alvo [6].

■ ■ A formação do restaurador e outros aspectos pessoais

O primeiro contacto de Luciano Freire com o tratamento de pinturas ocorre no museu em instalação no Palácio das Janelas Verdes e deve-se à circunstância de, enquanto estudante do curso de pintura da Escola de Belas Artes de Lisboa, “ter bisbilhotado o que por lá se ia passando”, nomeadamente ter observado o que alguns iam “fazendo em matéria de restauro” – o que o “impressionou de maneira estranha” [5, p.VI-1]. Seguem-se “ensaios

em *anima vili*” que lhe permitem certificar-se “de quais os meios mais inofensivos para a reintegração das obras de pintura no seu estado primitivo sempre que sob repintados e vernizes enegrecidos fosse [a mesma] encontrada intacta, ou que, pelo menos, as avarias se não apresentem muito importantes” [5, p.VI-1]. A primeira intervenção sobre pinturas ocorre ainda enquanto estudante, numa ocasião em que foi escolhido – “não sei por que bulas” – para “dar uma envernizadela – baratinha já se vê – nos quadros mais toleráveis da colecção” da Biblioteca Nacional. Numa das pinturas, “verdadeira pintura de barraca de feira”, como narra Freire, “vislumbrei num ponto ou outro deste quadro pintura mais aceitável. Obtida licença para uma experiência, restituí o quadro de tal forma metamorfoseado” que a tela “ficou sendo uma das melhores da colecção” [5, p.VI-3]. Para o resultado contribui o curso de pintura que, no início, tinha levado à realização de, “como era da praxe, algumas cópias de quadros no Museu” [5, p.VI-1].

Alguns anos mais tarde, após Ramalho Ortigão, numa sessão da Academia das Belas Artes, ter chamado a atenção para a degradação do património português, “sem que [...] ambicionasse [...] cooperar directamente em assuntos de política artística, lá se voltou de novo a minha atenção para os enfermos do Museu. Aferrei-me então afincadamente ao estudo do tratamento de quadros, guiado por uns livreiros, aliás de bem insignificante valor” [5, p. VI-4]. As primeiras intervenções no museu incidem sobre obras a respeito das quais o director, e não só, “não acreditava muito no valor” [5, p.VI-5].

O “tratamento magistral” [31, p. 27] das obras que Freire enumera no início do seu relatório e opiniões como a de Abraham Bredius, director do museu Mauritshuis, em Haia, que equipara o trabalho de Luciano Freire ao que de melhor se pode fazer, leva a que, por proposta da Academia das Belas Artes, de 1909, “o Sr. Freire seja encarregado de, com os auxiliares necessários, prover ao que for indispensável à conservação dos nossos quadros em geral, e especialmente os dos séculos XV e XVI” [8]. Pouco depois segue-se o tratamento dos *Painéis de São Vicente*, pouco antes descobertos, e depois o tratamento das centenas de obras que menciona no seu relatório.

Considerando a sua formação de autodidacta, sem treino na oficina de outro restaurador, Luciano Freire

reconhece que o início da sua carreira de restaurador ligado ao actual Museu Nacional de Arte Antiga só foi possível graças a “uma leviandade digna de nota” da parte de quem era responsável pelas colecções [3, p. 9]. Afinal, como afirma mais tarde, mesmo os simples ajudantes “desta especialidade não se improvisam do pé para a mão” [3, p. 41]. Como diz José de Figueiredo, o restauro “exige conhecimentos especiais e uma segurança que raros conseguem” [31, p. 27].

Esse percurso de autodidacta, de “carácter científico”, por oposição à sua carreira artística de pintor – que, no entanto, como se viu, considerou também lhe ser útil para o restauro –, levou-o a fazer experiências. Segundo diz Freire, “me pareceu ter encontrado processos preferíveis de tratamento de quadros, embora pouco expeditos e portanto menos viáveis no nosso meio, onde se ambiciona tudo obter por baixo preço, e sempre apressadamente” [5, p. 4]. Levou-o a treinar determinadas operações mais difíceis, como a de transferência de suporte, “já por três vezes ensaiada, *in anima vili*, para simples tirocínio, na possibilidade de ter de recorrer a esse processo em qualquer eventualidade que se me oferecesse, e que, aliás, nunca supus estivesse eminente, e em condições tão especiais e de tão grande responsabilidade como o que resultaria, no caso presente, de um insucesso” [3, p. 50].

No entanto, nem sempre assim sucede, havendo intervenções em que parece correr alguns riscos consideráveis, ficando surpreendido pelos resultados obtidos. Pelo menos, é o que parece sugerir a inclusão de uma operação de levantamento de uma incrustação, “sem que a base sofresse qualquer dano”, “no número das operações felizes” [3, p. 19] ou a observação, a propósito de outro quadro, de que “até eu chego a duvidar do milagre obtido” “ao ver agora como ficou este painel depois de tratado” [3, p. 56].

As condições de trabalho, sobretudo no início da actividade, não parecem ser especialmente agradáveis. No relatório são muito frequentes as queixas de falta de pagamento adequado, ou mesmo de pagamento, pelas suas intervenções, originando por vezes “sacrifício monetário” que diz “não poder levar mais longe” [3, p. 37]. A propósito de algumas intervenções, são também comuns expressões como, por exemplo, “enervante” [3, p. 55], “muito trabalhoso e enervante” [3, p. 35], “delicado,

moroso e enervante” [3, p. 41], “mui enervante restauro” [3, p. 16], “operação difícil, morosíssima e enervante” [3, p. 19], “árdua tarefa” [3, pp. 19, 26], o “trabalho me vai sobremaneira enfadando” [3, p. 28] ou “obra assaz maçadora [que] não deixou saudades” [3, p. 26]. Por isso, por vezes, é necessário “ferrar-me de paciência, da tal que apodam de beneditina” [3, p. 43], enquanto noutros casos há “deserção airosa” [3, p. 15] ou interrupção do trabalho, “por mais de uma vez [...], por desânimo” [3, p. 19].

Essas situações são amenizadas de várias formas: umas vezes, “alternando estes trabalhos com os individuais de artista” [3, p. 16]; outras vezes, “alternando, sempre que isso é possível, os trabalhos mais impertinentes e difíceis com outros menos fatigantes e que [lhe dão] maior prazer” [3, p. 26]. De qualquer forma, diz Luciano Freire, no início mal pensava “quanto isso me reduziria como pintor” [5, p. 91]; mais tarde “já não havia que arrepiar caminho” [3, p. 15] restando apenas a hipótese de ir “consumindo a minha vida de artista, esquecendo-me de antigos ideais” [3, p. 50].

Entre tantos sacrifícios, o que o levou a ficar “de tal modo enredado” [3, p. 16] neste “labirinto” [5, p. 91]?

■ Conclusão

Dividido entre o trabalho de artista e o trabalho de restaurador, entre o dever e o enfado de algumas intervenções, entre o querer devolver a uma pintura a sua imagem original e deixar perceptíveis as marcas do restaurador, Luciano Freire, de acordo com o seu relato, parece ter uma prática significativamente diferente daquela que era corrente em finais do século XIX e parece seguir algumas das ideias novas que vão surgindo cerca de 1900 – ideias estas que irão ganhar importância durante a primeira metade do século XX e, nalguns casos, adquirir vitalidade que se prolonga até à actualidade. Não obstante a sua formação de autodidacta, parece inserir-se melhor nas tendências que se vão desenvolvendo em Inglaterra, do que nas práticas seguidas em países mais próximos ou, como no caso de Itália, com grande tradição de restauro.

No entanto, esta é a imagem de Luciano Freire transmitida pelo próprio, essencialmente através de reconstrução memorialística, que, pelo menos pontualmente,

choca com algumas acusações de que foi alvo e que podem levantar algumas dúvidas acerca do rigor da sua narração, ainda que seja necessário ter em conta outros interesses que possam estar envolvidos. Por isso, permanece por fazer algo que é importante: o confronto entre o que Luciano Freire diz que fez e o que efectivamente fez de acordo com os indícios que ainda hoje subsistem nas obras em que interveio ou que entretanto foram recolhidos em posteriores intervenções de conservação e restauro.

■ Referências

- 1 Carvalho, J. A. S., ‘Pinturas antes do restauro: Provas fotográficas do espólio de Luciano Freire’, in *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, ed. R. F. Silva, N. Escobar, A. Pais, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2007) 97-117.
- 2 Couto, J., ‘A cabeça do santo no ‘Painel do Infante’, *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga* 3(9-10) (1944) 38.
- 3 Freire, L., ‘Elementos para um relatório acerca do tratamento da pintura antiga em Portugal’, *Conservar Património* 5 (2007) 9-65.
- 4 Carvalho, J. A. S., ‘Os trabalhos de Luciano Freire por ele próprio: Nota introdutória à edição de um relatório de um restaurador de pintura do início do século XX’, *Conservar Património* 5 (2007) 5-8.
- 5 Freire, L., *Memórias*, manuscrito, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (1914).
- 6 Santos, L. R., ‘Os Processos Científicos no Estudo e na Conservação da Pintura Antiga’, in *Conferências da Liga Portuguesa de Profilaxia Social (4.ª série)*, Imprensa Social, Porto (1939) 251-302.
- 7 Gonçalves, A. M., *Do Restauro dos Painéis de São Vicente de Fóra*, Amigos do Museu de Arte Antiga, Lisboa (1960).
- 8 Leandro, S., ‘Invisíveis e Intangíveis nos Estudos de Arte: João Couto e o Laboratório Científico’, in *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, ed. R. F. Silva, N. Escobar, A. Pais, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2007) 65-81.
- 9 Bomford, D.; Leonard, M., *Issues in the Conservation of Paintings*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (2004).
- 10 Marijnissen, R. H.; Kockaert, L., *Dialogue avec l’Oeuvre Ravagée Après 250 Ans de Restauration*, Fonds Mercator, Antwerp (1995).
- 11 Macarrón Miguel, A. M., *Historia de la Conservación y la Restauración desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*, 2.ª ed., Tecnos, Madrid (2002).
- 12 Plesters, J., ‘Bibliography’, in *The Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities*, ed. H. Ruhemann, Frederick A. Praeger, New York (1968) 361-481.
- 13 Martínez Justicia, M. J., *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, 2.ª ed., Tecnos, Madrid (2001).
- 14 Conti, A., *Storia del restauro e della Conservazione delle Opere d’Arte*, Electa, Milano (2002).

- 15 Darrow, E. J., *Pietro Edwards and the restoration of the public pictures of Venice, 1778-1819: Necessity introduced these arts*, University of Washington (2000).
- 16 Keck, S., 'Some picture cleaning controversies: past and present', *Journal of the American Institute for Conservation* 23(2) (1984) 73-87.
- 17 Déon, H., *De la Conservation et de la Restauration des Tableaux*, Chez Hector Bossange, Paris (1851).
- 18 Mogford, H., *Hand-book for the Preservation of Pictures*, 3.^a ed., Winsor and Newton, London (1851).
- 19 Secco-Suardo, G., *Manuale Ragionato per la Parte Meccanica dell'Arte del Ristauratore dei Dipinti*, Tipografia di Piero Agnelli, Milano (1866).
- 20 Bonsanti, G.; Ciatti, M., *Ulisse Forni, Manuale del Pittore Restauratore. Studi per la nuova edizione*, Edifir, Firenze (2004).
- 21 Ruskin, J., *The Seven Lamps of Architecture*, Smith, Elder, and Co., London (1849).
- 22 Macedo, M., *Restauração de Quadros e Gravuras*, David Corazzi, Editor, Lisboa (1885).
- 23 Cruz, A. J., 'Imagens perdidas, imagens achadas: pinturas reveladas pelos raios X no Instituto José de Figueiredo', in *Actas do Simpósio Comemorativo do Centenário da Descoberta dos Raios X*, Universidade de Coimbra, Coimbra (1996) 83-103.
- 24 Rodrigues, P. S., 'Da História da Conservação e do Restauro: Das Origens ao Portugal Oitocentista', in *40 Anos do Instituto José de Figueiredo*, ed. R. F. Silva, N. Escobar, A. Pais, Instituto Português de Conservação e Restauro, Lisboa (2007) 17.
- 25 Saldanha, N., 'O restauro e conservação de pinturas. Contributos para o seu estudo', in *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII. Estudos de iconografia, prática e teoria artística*, Livros Horizonte, Lisboa (1995) 81-87.
- 26 Serrão, V., «Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico», *Conservar Património* 3-4 (2006) 53-71.
- 27 Vieira, A. L., *Da Reintegração dos Primitivos Portugueses*, Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (1923).
- 28 Burnay, L. O., 'Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas', *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* 14 (1945) 61-70.
- 29 Rodrigues, F. A., *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*, Imprensa Nacional, Lisboa (1875).
- 30 Couto, M. T., 'Notas biográficas', in *Carlos Bonvalot. 1893-1934*, ed. P. Henriques, Instituto Português de Museus, [Lisboa] (1995) 91-95.
- 31 Figueiredo, J., *O Pintor Nuno Gonçalves*, Lisboa (1910).
- 32 *Segredos Necessários para os Offícios, Artes, e Manufacturas*, Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa (1794).
- 33 Poleró y Toledo, V., 'Arte de la Restauración. 1855', in *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. 12*, Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Madrid (1972) 101-136.
- 34 Brommelle, N. S., 'Material for a history of conservation: the 1850 and 1853 reports on the National Gallery', *Studies in Conservation* 2(4) (1956) 176-188.
- 35 International Museums Office, *Manual on the Conservation of Paintings*, International Institute of Intellectual Cooperation, Paris (1940).
- 36 National Gallery, 'The Cleaning of Pictures at the National Gallery', *Museum* 3(3) (1950) 243-246.
- 37 Cruz, A. J., 'Imagens em transformação: os painéis da igreja de Santa Maria, de Tavira, encontrados na ermida de São Pedro, e os problemas colocados pelo seu restauro e estudo laboratorial', *Conservar Património* 2 (2005) 29-53.
- 38 Conti, A., *Sul Restauro*, Einaudi, Torino (1987).
- 39 Anderson, J., 'The first cleaning controversy at the National Gallery 1846-1853', in *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the look of paintings*, United Kingdom Institute for Conservation, London (1990) 3-7.
- 40 Redgrave, R.; Redgrave, S., *A Century of British Painters*, 3.^a ed., Phaidon Press Ltd- Oxford University Press, London-New York (1947).
- 41 Roca y Delgado, M. I., 'Tratado de la Limpieza, Forración y Restauración de las Pinturas al Óleo. 1872', in *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. 12*, Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Madrid (1972) 137-144.
- 42 Couto, J., 'A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos museus de arte', *Gazeta de Física* 1(6) (1948) 161-167.
- 43 Alves, L. M., 'Do empirismo à ciência. Um olhar sobre o percurso da conservação em Portugal do século XIX à actualidade', *Cadernos Conservação & Restauro* 3 (2004) 13-21.
- 44 Neto, M. J. B., 'A propósito da 'descoberta' dos Painéis de São Vicente de Fora. Contributo para o estudo e salvaguarda da 'pintura gothica' em Portugal', *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa* 2 (2003) 219-260.
- 45 Ruhemann, H., *The Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities*, Frederick A. Praeger, New York (1968).
- 46 Carvalho, R.; Vitorino, P., «A Trindade» do Museu do Pôrto, vista aos raios X', *Portucale* 7(41-42) (1934) 172-179.
- 47 Pessoa, J., 'Pedro Vitorino e Roberto de Carvalho - A tábua da Trindade, radiografia de um exame feito há setenta anos', in *Cores, Figura e Luz. Pintura portuguesa do século XVI na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis*, ed. E. Soares, J. A. S. Carvalho, [Instituto Português de Museus], [Lisboa] (2004) 57-65.
- 48 Cruz, A. J., 'Radiography, art, conservation and politics: Episodes of the introduction of the technical studies of works of art in the museums in Portugal', *Museologia - An International Journal of Museology* (aceite para publicação).
- 49 Cruz, A. J., 'Do certo ao incerto: o estudo laboratorial e os materiais do políptico de S. Vicente', in *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do séc. XV*, Instituto Português de Museus - Reproscan, Lisboa (1994) 41-45.

Normas de Colaboração e Instruções para os Autores

Âmbito da revista

A revista *Conservar Património* é uma revista científica que pretende publicar semestralmente estudos relacionados com a conservação e restauro, nas suas várias modalidades e perspectivas, e estudos sobre a materialidade das obras que constituem o património cultural provenientes de disciplinas como a história da arte, a arqueologia, a museologia, a química, a física, a biologia ou outras.

A revista é publicada pela Associação Profissional de Conservadores Restauradores de Portugal (ARP), mas os autores não têm que ter qualquer ligação a esta associação. A revista agradece todas as colaborações que espontaneamente lhe sejam enviadas desde que se enquadrem nos seus interesses e estejam de acordo com os padrões de qualidade que pretende manter. Embora estas colaborações não solicitadas constituam o essencial de cada número, a Comissão Editorial pode dirigir convites de colaboração a autores com excepcional currículo nas áreas de interesse da revista.

As colaborações submetidas para publicação devem ser inéditas e, portanto, não devem ter sido previamente publicadas ou estar a aguardar publicação noutra local.

Tipos de colaboração

A revista tem diversas secções, conforme a natureza e o fôlego das contribuições, designadamente as seguintes:

- *artigos*, para as contribuições mais importantes, que podem dar conta de tratamentos de conservação efectuados com recurso a estudos envolvendo outras disciplinas, apresentar estudos realizados sem qualquer relação com intervenções de conservação e restauro ou constituir artigos de revisão sobre os materiais, as técnicas, a história ou as intervenções de conservação;
- *intervenções*, onde são apresentadas intervenções de conservação realizadas sem o recurso a estudos laboratoriais ou outros;

– *opiniões*, onde são divulgadas opiniões pessoais, devidamente justificadas, sobre os diversos aspectos envolvidos na conservação; são incluídas aqui contribuições recebidas na forma de cartas, bem como comentários a outras contribuições publicadas na revista;

– *notas*, secção dedicada à divulgação de notícias ou recensões sobre outras publicações, bem como relatórios sobre acontecimentos relevantes.

Avaliação

Todas as colaborações não convidadas submetidas para publicação são alvo de uma primeira avaliação por parte da Comissão Editorial com vista à determinação do seu interesse e da sua adequação à revista. Após parecer favorável, são sujeitas a avaliação anónima por pares (*peer reviewing*). As colaborações convidadas não estão sujeitas a este processo. As colaborações destinadas à secção de notas passam apenas pela avaliação da Comissão Editorial.

Em qualquer caso, a opinião dos autores não traduz necessariamente a opinião da ARP ou da Comissão Editorial da revista e são os autores os únicos responsáveis pelas opiniões manifestadas, mesmo nas situações em que são sugeridas modificações aos textos inicialmente submetidos.

Idiomas

Embora a revista privilegie a utilização da língua portuguesa, poderão igualmente ser publicadas contribuições noutros idiomas, designadamente, inglês, francês ou espanhol. Os textos destinados às secções de *Artigos* e *Intervenções* devem ter um resumo em português e inglês e, se forem escritos noutra idioma, também devem ser acompanhados de resumo nesse mesmo idioma.

Organização dos manuscritos

A organização de qualquer contribuição deve obedecer à seguinte estrutura geral: título no idioma do texto, em português e em inglês, nomes dos autores e instituição, organização ou empresa a que pertencem e respectivos contactos, resumo, palavras-chave, texto, agradecimentos, referências bibliográficas, quadros e figuras.

O resumo e as palavras-chave devem fazer parte apenas das contribuições destinadas às secções de *Artigos* e de *Intervenções*. Cada resumo não deve ultrapassar as 300 palavras e deve funcionar como um pequeno texto autónomo sem remeter para o texto principal. Deve haver resumos em português, em inglês e no idioma original do texto, se o mesmo for diferente daqueles. As palavras-chave, até um máximo de cinco, devem ser apresentadas da mesma forma, isto é, em português, em inglês e no idioma original do texto.

Os textos, sobretudo os de maiores dimensões, devem estar divididos em secções e subsecções, de acordo com o seu conteúdo. Em princípio, as secções e subsecções não devem ser numeradas.

Os textos devem ser cuidadosamente revistos tendo em atenção a correcção ortográfica e gramatical. As notas de rodapé devem ser evitadas e as referências à bibliografia devem ser feitas através de números entre parêntesis rectos.

Podem ser utilizados quadros e figuras, devendo usar-se estas designações e não as de tabela, foto, imagem, ilustração ou esquema. Todos os quadros e figuras devem estar referenciados no texto através dos respectivos números. Devem ser colocados no final, cada um numa folha diferente, e ser acompanhados das respectivas legendas. Os autores devem obter as permissões necessárias para a utilização de figuras ou outros materiais sujeitos a *copyright*. Deve-se ter presente que, a não ser em casos especiais, a impressão é feita a uma cor.

A bibliografia referenciada deve ser apresentada no final do manuscrito através de lista numerada de acordo com o local de citação no texto e com o formato adiante apresentado.

Referências bibliográficas

As referências bibliográficas finais, no essencial, devem ser feitas de acordo com o modelo adoptado pela revista *Studies in Conservation*, a qual deve ser consultada em caso de dúvidas (<http://www.iiconservation.org/publications/scguide.php>). De seguida indicam-se os formatos para as situações mais comuns:

Livro:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios; Apelido, Iniciais dos nomes próprios, *Título*, edição {se não for a 1.^a}, Editora, Local (data).

Exemplo: Bomford, D.; Dunkerton, J.; Gordon, D.; Roy, A., *Art in the Making. Italian Painting Before 1400*, National Gallery, London (1989).

Exemplo: Galeria de Pintura do Rei D. Luís, *Dar Futuro ao Passado*, IPPAR, Lisboa (1993).

Capítulo de livro:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios, 'Título do capítulo', in *Título do Livro*, ed. Iniciais dos nomes próprios e apelido do autor ou organizador do livro, edição {se não for a 1.^a}, Editora, Local (data) 1.^a página-última página.

Exemplo: McManus, N. C.; Townsend, J. H., 'Watercolour methods, and materials use in context', in *William Blake. The Painter at Work*, ed. J.H. Townsend, Tate Publishing, London (2003) 61-79.

Artigo de revista:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios, 'Título do artigo', *Revista Volume*(Fascículo) (data) 1.^a página-última página.

Exemplo: Carr, D.J.; Young, C.R.T.; Phenix, A.; Hibberd, R.D., 'Development of a physical model of a typical nineteenth-century English canvas painting', *Studies in Conservation* **48**(3) (2003) 145-154.

Material não publicado:

Apelido, Iniciais dos nomes próprios, 'Título', tipo de documento, Local (data).

Exemplo: Varley, A.J., 'Statistical image analysis methods for line detection', tese de doutoramento, University of Cambridge (1999).

Internet:

Autor, *Título do site ou do documento*, url (data de acesso).

Exemplo: IIC, *Author's guide: Studies in Conservation*, <http://www.iiconservation.org/publications/scguide.php> (acesso em 15-2-2004).

Submissão das colaborações

Os manuscritos devem ser enviados à Comissão Editorial através de *e-mail* ou através de disquete ou CD. No primeiro caso o envio deve ser feito para o endereço ajcruz@ipt.pt e no segundo para Francisca Figueira, Instituto dos Museus e da Conservação, Rua das Janelas Verdes, 37, 1249-018 Lisboa. Em qualquer um dos casos, deve ser utilizado um ficheiro com um dos seguintes formatos: Microsoft Word (extensão .doc) ou *Rich Text Format* (.rtf). As figuras, se existentes, podem estar inseridas nesse documento ou ser fornecidas num formato gráfico (jpeg, gif, bmp, psd, wmf, emf ou cdr, entre outros).

Embora não seja obrigatório, é vivamente recomendado a utilização de um modelo de documento do Microsoft Word que pode ser obtido no *web site* da ARP (<http://www.arp.org.pt>).

Normas e instruções revistas em 14 de Outubro de 2005.