

B O L E T I M   D O  
MUSEU NACIONAL  
DE ARTE ANTIGA



VOL. II

LISBOA

N.º 3

1952

# BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA DAS JANELAS VERDES

LISBOA — PORTUGAL

Preço de cada Fascículo — 25\$00

## Museu Nacional de Arte Antiga

RUA DAS JANELAS VERDES — LISBOA

TELEFONE 6 4151 (P. B. X.)

---

*Director:* Dr. João Rodrigues da Silva Couto

*Conservadores:* Dr.<sup>a</sup> Maria José de Mendonça  
Abel de Moura

---

O Museu Nacional de Arte Antiga está aberto todos os domingos e dias úteis, excepto às 2.<sup>as</sup> feiras, das 10,30 às 16,30 horas durante os meses de Novembro e Fevereiro e das 11 às 17 horas durante os meses de Março a Outubro. A entrada é gratuita aos domingos e 5.<sup>as</sup> feiras. Nos outros dias o preço da entrada é de escudos 2\$50

POSITO LE



## PREFÁCIO

9 presente fascículo do Boletim é especialmente dedicado aos trabalhos da 5.<sup>a</sup> Conferência do Restauro que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, sob a presidência do seu Director, na última semana do mês de Outubro de 1952.

Já na reunião de Paris de 1950 fora lembrada a possibilidade da reunião seguinte ter lugar em Lisboa. Como o delegado português não estivesse habilitado a apresentar convite oficial ao I. C. O. M., só em Bruxelas, na Conferência de 1951, se assentou definitivamente que os delegados se reuniram no ano seguinte em Lisboa.

A escolha do tema — suportes das pinturas — justificava amplamente esta decisão que foi muito bem aceite pelas Nações associadas.

Na reunião de Lisboa estiveram presentes os Senhores: Dr. G. Schmidt, Director do Museu de Bâle; Prof. Paul Fierens, Director dos Museus Reais da Bélgica; Prof. G. Stout, Director do Museu de Worcester; Prof. Sanchez Cantón, Sub-director do Museu do Prado; Prof. Germain Bazin, Conservador do Departamento das pinturas do Museu do Louvre; Dr. Van Schendel, Director do Departamento das pinturas do Museu de Amsterdam; Prof. C. Brandi, Director do Instituto Central do Restauro, de Roma; Sir Philip Hendy, Director da National Gallery; Dr. Nordenfalk, Conservador das pinturas do Museu de Estocolmo e Dr. João Couto, Director do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa. A Ex.<sup>ma</sup> Sr.<sup>a</sup> D. M. Benoist d'Azy representou o Secretariado do I. C. O. M.

Por motivos imprevistos a Alemanha, a Áustria, a Checoslováquia, a Dinamarca e a Polónia não puderam mandar os seus representantes.

De harmonia com os estatutos destas assembleias do I. C. O. M. alguns delegados fizeram-se acompanhar de restauradores. Assim, da Bélgica compareceu o Sr. Philippot; da França, o Sr. Aubert; da Holanda, o Sr. Mertens. Acompanharam os trabalhos da Conferência os técnicos portugueses Srs. Fernando Mardel, Chefe da Oficina de Restauro; Dr. Max Brauman e Abel de Moura.

A Comissão portuguesa encarregada de organizar o programa dos trabalhos compunha-se do Director e dos Conservadores do Museu Nacional de Arte Antiga e do pessoal superior da Oficina do Restauro. Prestaram a sua colaboração os Srs. Drs. Carlos de Azevedo e D. Maria Teresa de Andrade e Sousa.

O problema do tratamento dos suportes implicava estudos de carácter

técnico e a-fim-de-que, neste particular, se tornasse possível acompanhar rigorosamente o programa proposto, foram convidados a tomar parte nas reuniões o Sr. Eng.º Alvim de Matos, da Faculdade de Engenharia, do Porto; o Dr. Pinto Lopes, assistente da Faculdade de Ciências, de Lisboa, e o Sr. Maciel Chaves, especialista em estudos relacionados com os parasitas das madeiras.

Deram também prestante auxílio à Comissão organizadora o Director dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Eng.º Gomes da Silva; o Director dos Serviços Meteorológicos, Prof. Dr. Amorim Ferreira e o Director Geral dos Serviços de Urbanismo, Eng.º Sá e Melo.

O Museu de Machado de Castro de Coimbra e o Museu de Évora cederam para a Exposição, especialmente organizada para o Congresso, várias pinturas guardadas nos seus depósitos. Os Palácios Nacionais, o Bispado do Funchal, Igrejas portuguesas e alguns particulares consentiram no empréstimo de algumas espécies para figurarem no referido certame.

Dos serviços fotográficos encarregaram-se os Srs. Mário Nozais e Abreu Nunes.

De harmonia com as resoluções da Comissão do I. C. O. M. para o Tratamento das Pinturas, e tal como já havia sido feito para o problema do Desenvenhimento, a Comissão portuguesa apresentou, baseada no questionário organizado pelo Museu do Louvre, o Glossário respeitante à questão dos suportes, sujeito, evidentemente, a ulteriores estudos e correções.

Para a 5.ª Conferência organizaram-se duas Exposições das quais a primeira reuniu abundante material para apreciação das deteriorações e tratamentos das pinturas e a segunda agrupou os painéis, tratados ou em via de beneficiação, provenientes da Ilha da Madeira.

A Comissão organizadora deve, pela colaboração que lhe foi dada, os maiores agradecimentos ao Instituto de Alta Cultura que patrocinou a Conferência e ao seu Presidente, Senhor Prof. Dr. Gustavo Cordeiro Ramos que saudou os Delegados no banquete oficial que lhes foi oferecido; ao Grupo dos Amigos do Museu Nacional de Arte Antiga; aos Ex.<sup>mos</sup> Senhores Duque de Palmela e Dr. Ricardo Espírito Santo Silva que facultaram o exame das suas colecções aos delegados estrangeiros, e ao Ex.<sup>mo</sup> Senhor Eng.º Henrique da Fonseca Chaves que os recebeu na sua casa de Évora no dia da visita aos Monumentos e Museu daquela cidade, orientada pelo Prof. Dr. Mário Tavares Chicó.

Do interesse e dos resultados da colaboração portuguesa prestada à Comissão do I. C. O. M. para o tratamento das pinturas falam as páginas deste número do Boletim e as do relatório que oportunamente vai ser publicado na Revista MUSEUM; e ainda as apreciações que chegaram até nós, formuladas pelos Delegados estrangeiros que foram nossos hóspedes.



# BOLETIM DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

## ASPECTOS ACTUAIS DO PROBLEMA DO TRATAMENTO DAS PINTURAS

PELO

DR. JOÃO COUITO



**S**E há problema que tenha emocionado, nos últimos tempos, o meio artístico, esse é decerto o do restauro das pinturas. Restauros de quadros efectuaram-se em todos os países e em todas as épocas, pois sempre se empregaram esforços para conservar as obras picturais. Neste momento recolhem-se os elementos para pôr de pé uma pequena história do restauro em Portugal.

É que as obras de pintura, mesmo as mais formosas, nem sempre são realizadas por processos que lhes garantam uma conservação demorada. Pouco tempo depois de acabadas, malefícios de várias origens e de várias qualidades se apoderam delas e em breve outros artistas ou amadores — por vezes os próprios autores — se vêem na necessidade de impedir que os danos continuem e as conduzam para um estado irreparável.

Raras são as pinturas antigas — haverá mesmo algumas? — que chegam até nós com o perfume do final acabamento que, amorosamente tocado pelo pincel do autor, lhes dá a qualidade máxima das obras-primas, das obras imorredouras.

Num dos últimos números do Boletim do «Worcester Art Museum» (6 de Março de 1941) dá-se notícia da realização de um certame cuja finalidade consistiu em expor aquelas pinturas, que, apesar de sujeitas através dos tempos às deteriorações resultantes da própria natureza das substâncias de que são fabricadas, vieram até nossos dias no estado a que o organizador da Exposição chamou *excelente*. («Exhibition of paintings in excellent con-

dition»). Reconhece-se que nenhuma «combinação de materiais» resiste às condições atmosféricas que a rodeiam, ao ataque dos insectos e dos microorganismos, ao manuseamento repetido. Reconhece-se que as condições de perfeita conservação de uma pintura só existem durante um período de tempo muito curto após a sua execução, em resultado da perda, embora ligeira, da intensidade de tons superficiais, das oxidações dos vernizes, da sujidade, do estalado mais ou menos profundo, etc., mas que, apesar de tudo, certas obras, embora raras, chegaram até nós sem «alterações substanciais». Em obediência a este princípio se reuniram no Museu de Worcester trinta pinturas europeias, do meado do século XIV ao fim do século XVIII, as quais, segundo os organizadores, ofereciam ao visitante possibilidade de examinar velhas obras em que a aparência original foi pouco alterada.

Uma comissão de peritos, composta pelos Srs. Murrey Pease, conservador encarregado do Laboratório do Museu Metropolitano de Nova Iorque, A. K. Doolittle, técnico químico, e Richard D. Buck, conservador do Fogg Art Museum, da Universidade de Harvard, reuniu-se no Museu para discutir com os especialistas e o público os problemas que poderiam advir da Exposição.

Não seria fácil organizar em Portugal um certame desta natureza, tão precário é o estado a que chegaram as pinturas existentes no País, quer da escola nacional quer das escolas estrangeiras. E, se as questões relativas aos problemas do restauro suscitaram nos últimos anos em todos os países as mais acaloradas discussões, o caso tem entre nós premente acuidade e deve merecer a maior atenção dos governantes e de todos os que se interessam por este tema.

Desejo neste estudo referir-me ao estado em que este momentoso assunto se apresenta e bem assim à nossa posição nas conferências internacionais do restauro que nos últimos anos tiveram lugar em Londres, em Roma e em Paris (1).

As pinturas sofrem dos males mais variados. Estes resultam da natureza das substâncias que os pintores utilizam, do material sobre que pintam, das condições do meio em que elas se conservam, das vicissitudes a que estão sujeitas.

Tiro os meus exemplos e apoio os meus acertos nos casos verificados na oficina do restauro que funciona junto do Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa.

---

(1) Em Outubro de 1951 teve lugar, como adiante referiremos, a Conferência de Bruxelas e no mês de Outubro de 1952 os delegados das várias nações reuniram-se em Lisboa.

Portugal possui, do século XIV ao meado do século XIX, em obras nossas e estrangeiras, um património pictural muito importante.

Basta lembrar que no ano de 1940 foi possível reunir em Lisboa, durante o período das Comemorações Centenárias da Nacionalidade, cerca de quatrocentas pinturas da nossa escola antiga, das quais estiveram expostas nas Janelas Verdes trezentas e trinta e três. Lembremo-nos das que existem nos museus, nas igrejas, nos palácios, nos variados organismos oficiais ou não oficiais e nas mãos de particulares, material que dá uma soma considerável de obras, das quais algumas caminham, com consentimento e desleixo dos detentores, para uma ruína mais ou menos próxima.

As pinturas são obras muito delicadas, que exigem cuidados constantes, uma assistência permanente, uma fiscalização esclarecida e pronta no ataque aos males que as espreitam.

Os próprios pintores não tiveram nem têm, a maior parte das vezes, consciência deste facto e, utilizando processos técnicos condenáveis, contribuíram para criar os maiores riscos às obras que produziram com tanto esforço, tanto engenho e tanta aplicação. Devem elogiar-se e respeitar-se os mestres e oficiais de todas as escolas que souberam empregar processos de trabalho que permitiram dar às suas obras condições de resistência susceptíveis de as proteger através dos tempos.

À matéria sobre a qual se executa uma *pintura de cavalete* chama-se o *suporte*. Se é de madeira, tende a empenar, a apodrecer, a ser destruído pelos vermes. Se é de tela, ou de papel, ou de cartão, ou de seda, maiores males ainda sobrevêm. Se é de cobre, oxida. Se é de vidro, pode partir-se, etc. Os danos do suporte reflectem-se imediatamente nas camadas que o recobrem.

Para se pintar sobre o suporte é necessário prepará-lo. *Preparo* se chama à película mais ou menos espessa que recobre o suporte e que pode ser uma camada de cola de pelica, um induto de cola e cré ou gesso, com ou sem aplicações de tecido de estopa, em rama ou em fios, uma base de alvaiade de chumbo, etc.

Um suporte bem desempenado e um preparo bem distribuído constituem o fundo sobre o qual o pintor estende, utilizando larga variedade de técnicas, as suas matérias corantes. Estas são compostas de pigmentos e de aglutinantes.

Aqueles — as cores — são de origem mineral, vegetal ou animal, e na sua própria constituição se encontram muitas vezes as causas de certos males que os atacam.

Os aglutinantes — a cera, a água, o óleo, o verniz, as colas, a gema e a clara do ovo, etc. — trazem também consigo motivos de preocupação para quem os utiliza e para quem é chamado a restaurar ou a conservar as pinturas em que foram empregados.



A partir da época romântica, com o uso de tintas à base de betumes, os males assumiram aspecto tenebroso, como é fácil verificar em tantas obras. Embora o panorama melhorasse com o uso das tintas preparadas quimicamente e servidas no mercado em tubos, provenientes das mais variadas origens e fabricos, muitos artistas exigentes ainda se não dão por satisfeitos e pretendem regressar à utilização de materiais puros, tais como os que manipulavam seus antepassados.

Para proteger a pintura, distribui-se sobre ela uma película transparente, ténue ou espessa, de verniz.

Esta substância funciona como defesa essencial da pintura, mas nela reside muitas vezes a origem dos prejuízos que a tornam desagradável à vista de admiradores e estudiosos. Os vernizes (como aliás sucede com as massas cromáticas) estalam, oxidam-se, fazendo variar as cores originais, e por consequência o aspecto inicial da obra. E, se por um lado os vernizes constituem indispensável protecção, por outro permitem que sob eles se criem, devido à humidade, espécies de fungos, com seu cortejo de doenças, só reparáveis por um imediato desvernizamento. Mas a operação de *desvernizar* é o ponto mais discutido, mais difícil, mais delicado de todo o processo do restauro das pinturas.

Com extremos cuidados o restaurador põe em prática a sua ciência — obra de honesta intervenção — para salvar e apresentar um património que não só dá azo a dele recebermos as mais delicadas sensações, particularmente naqueles que o apreciam e o entendem, mas é um valor que em nossos dias atinge fabuloso preço, constituindo estimado capital para os que o possuem.

Houve sempre pessoas aplicadas no ofício de conservar as obras dos pintores. Nem sempre foram legítimos os meios que empregaram, mas na maior parte das vezes, mesmo quando das intervenções resultaram assinallados prejuízos, a intenção que as determinou podia ser honesta e justificada.

Os danos resultantes do empeno dos suportes, por virtude das variações da temperatura e da humidade do meio ambiente, reflectem-se imediatamente na falta de aderência das camadas, que estalam, se separam e se desagregam.

Em vez dos processos actuais, que consistem sobretudo em fazer voltar as madeiras às posições primitivas ou a melhorar as condições dos suportes flexíveis, os antigos salvadores das pinturas applicavam sobre as camadas que haviam perdido a aderência novas camadas de tintas, substituindo muitas vezes as primitivas cores por outras. E, se isto não foi bem, também não é mal irreparável. Pior sucede quando a película cromática inicial desaparece ou é brutalmente suprimida. As cores que, no primeiro caso, foram superior-

mente aplicadas, essas tiram-se com maior ou menor facilidade, e quantas vezes a pintura primitiva que sob elas estava aparece de novo em toda a sua aliciente beleza.

Não é possível por agora apresentar a resenha de todos os processos que o restaurador utiliza para tratar a película cromática — desagregada, estalada ou repintada — e os vernizes, e bem assim os processos delicadíssimos de os remover, tal como as sujidades que os cobrem.

Mas, numa ou mais visitas à nossa oficina, é sempre possível verificar o trabalho dos pacientes e tantas vezes ignorados, mal apreciados e até caluniados artistas que, dia a dia, se aplicam na salvação do património pictural. Então, com exemplos à vista, se pode aquilatar da variedade de métodos e da segurança com que nos vários casos eles são aplicados.

Ninguém hoje discute a legitimidade do restauro. (Refiro-me sempre à prática do restauro honesto).

É certo que ainda há uma falange de batalhadores que consideram estragada a pintura restaurada.

É uma ideia falsa e uma ideia que passou.

Não se deve restaurar por sistema. Restaura-se quando é necessário, e o restauro só se pratica quando um estudo prévio, metuculoso, bem documentado e discutido aconselha a actuação do interventor.

A maior parte das pinturas antigas, e quantas mais próximas de nós, apresentam-se em condições tais que não actuar é perdê-las, e um tratamento consciencioso pode ser uma salvação. Uma pintura danificada é um doente, e como tal tem de se tratar.

A prática do restauro sofreu nos tempos actuais tais progressos que, postas de parte ocorrências suscitadas por incompetentes ou inconscientes, pode garantir-se que a segurança na intervenção é eficaz e quase sempre inofensiva.

O próprio trabalho do restaurador é hoje vistoriado. Um dos problemas mais discutidos na Conferência de Roma, de 1949, foi o de saber até que ponto é legítimo deixar o restaurador trabalhar por si só, sem a colaboração activa e, até certo ponto fiscalizadora, dos conservadores dos museus e dos peritos dos laboratórios.

E uma das mais eficazes conclusões desse Congresso, talvez exageradamente formulada, foi exactamente a de estabelecer em termos claros a parte que Conservadores, Cientistas e Restauradores têm no decorrer da beneficiação de um quadro.



Nenhuma pintura deve em nossos dias ser sujeita ao restauro sem se proceder a um meticuloso exame prévio e sem se estabelecer uma ficha da qual conste a descrição pormenorizada do estado em que se encontrava. Na Conferência de Paris de 1950 tivemos a satisfação de apresentar a nova ficha que adoptámos em Portugal, simplificação cuidadosamente revista pelo nosso colaborador Dr. Carlos de Azevedo da que foi há anos proposta nos «*Technical Studies in the field of fine arts*». Ela mereceu a melhor aceitação por parte dos colegas presentes.

Vamos ver, a passos largos, os trâmites que uma pintura em mau estado segue desde que sai dos depósitos, ou desde que dá entrada no Instituto provinda do exterior, até ser recebida nas mãos do restaurador.

O nosso Instituto do Restauro não só está instalado em casa própria, tal como sucede por exemplo em Roma, mas num edifício especialmente construído para o fim a que se destina, caso único no mundo.

Anteriormente o serviço funcionava da forma mais precária no edifício em que está instalada a Biblioteca Nacional e a Escola de Belas-Artes, no velho Convento de S. Francisco da Cidade. Em 23 de Fevereiro de 1946 transitou para as Janelas Verdes. A nova construção, planeada pelo architecto Rebelo de Andrade, segundo um programa cuja responsabilidade em grande parte me cabe, iniciou-se no dia 16 de Agosto de 1938 e ficou concluída em 16 de Fevereiro de 1940.

Na parte inferior do Instituto estão os depósitos — modernos, arejados e, na parte da pintura, dotados de biombos móveis para fácil colocação e manejo das espécies.

Resolvido superiormente o restauro de uma pintura, ela é subida, no ascensor, ao andar mais elevado, onde é entregue aos cuidados do técnico do laboratório. Já neste momento um conservador encarregado de estabelecer a ligação entre a oficina e, para os quadros do Museu, a Direcção do mesmo, se prepara para elaborar a «ficha de exame prévio» da pintura <sup>(1)</sup>.

Então a obra é, se necessário, radiografada, exame que não só permite obter, pela variada densidade das matérias empregadas, uma panorâmica da pintura vista em profundidade, mas também descortina imprevistas sobreposições, a distribuição das galerias do caruncho, o modo de ligação dos

---

(<sup>1</sup>) As investigações a que se procede, por meio do emprego de agentes físicos e químicos, nos laboratórios dos Museus são de indiscutível vantagem na prática do restauro. É necessário não supor que, praticando-as, tudo se vê ou tudo se explica, mas os resultados que delas se obtêm constituem auxiliares imprescindíveis e guias de seguro conselho. Delas extraem também os Conservadores apreciáveis indicações para se documentarem em face do delírio nocivo, certas vezes rendoso, das atribuições sem fundamento.

vários elementos do suporte, por vezes a sua natureza, etc. Não nos ocupamos por agora das indicações que este exame e aqueles que vamos referir fornecem para a solução dos problemas de autenticidade das obras de arte.

Olha-se também a obra sob a incidência das radiações infra-vermelhas, que — «revelam as camadas superficiais recobertas por vernizes oxidados ou enegrecidos e permitem a visibilidade de pormenores apagados pelo escurecimento de tons originaes, acusando, em determinados casos, zonas de pintura encobertas por restaurações anteriores». (Valho-me do estudo do Sr. Abel de Moura «Os raios infra-vermelhos e ultra-violetas aplicados ao exame das pinturas»); e sob a incidência das radiações ultra-violetas que permitem — cito ainda o mesmo autor — «distinguir e determinar as zonas cobertas por vernizes deteriorados, mostram a extensão dos repintes ou sobreposições e revelam a diferença de matérias que ao exame visual se apresentam análogas».

Fotografa-se o quadro à luz rasante, processo iniciado pelo Dr. Perez, fundador e primeiro director do Laboratório Mainini, do Museu do Louvre, o qual põe em relevo e esclarece a grafia pictural dos vários artistas.

Fotografa-se ainda à luz das lâmpadas de sódio, há pouco tempo instaladas no nosso Laboratório, que, descolorindo a pintura, põe em evidência a sua construção, bem como muitos pormenores de técnica.

Se for necessário, obtêm-se também macro e micro-fotografias, sempre elucidativas. Constantemente se acompanha a marcha do exame utilizando o microscópio binocular.

Não possuímos, por ser muito dispendiosa e exigir difficilíssima técnica, uma instalação para exames químicos — exames que levaram, por exemplo, o Dr. Martin de Wild a estabelecer o quadro da evolução do uso dos pigmentos na pintura flamenga e holandesa de 1430 a 1900, permitindo levar à denúncia de várias falsificações.

Verifica-se por estes complexos exames o estado do suporte e também o das várias camadas de preparos, de tintas e de vernizes.

Os resultados obtidos são descritos na primeira ficha, que o conservador e o técnico do laboratório continuam a organizar. Com ela devidamente preenchida, a pintura desce para a oficina do restaurador.

Então a intervenção começa lentamente, continuamente discutida e apreciada pelas pessoas interessadas — conservadores, físicos, químicos e restauradores.

A beneficiação é demorada. Em muitos casos pode levar anos. Muitas vezes é necessário anteceder o trabalho pela passagem do quadro pela estufa, onde é desinfectado, e também pela carpintaria, onde uma intervenção no sentido de se efectuar, por exemplo, uma desempenagem e uma parquetagem

leva bastante tempo e requer a interferência de operários hábeis, devidamente especializados. Protegida a pintura com papel de seda colado, as pranchas (certas vezes há necessidade de as desbastar até à espessura de poucos milímetros) são forçadas a retomar a posição plana e, para que não voltem a dobrar-se, sangram-se, preenchendo-se as ranhuras com filetes de madeira incrustados.

Para que a planificação obtida se mantenha no futuro, consolida-se o suporte com uma parquetagem. Duas ordens de travessas são colocadas no reverso da tábua. Uma, grudada, no sentido do veio; outra, móvel, articulando-se na primeira, disposta no sentido contrário. Há vários sistemas de parquetagem, mais ou menos racionais e práticos, sendo de aconselhar na sua execução o emprego de madeiras velhas e mais macias do que as que formam os suportes.

Se o suporte é de tela e o seu estado é precário, o que frequentes vezes sucede, aplica-se sobre a base original nova tela. É a reentelagem. Mas por vezes é recomendável suprimir o suporte original. Então destaca-se o preparo bem como a película cromática e estendem-se, fixando-os, sobre nova tela. É a *transferência* para novo suporte.

Seguidamente passa-se aos meticulosos trabalhos de suprimir as ampolas ou abater as camadas desagregadas que porventura existam na superfície das pinturas; de tapar as galerias abertas pelos insectos e consolidar os suportes minados; de planificar as ligações das tábuas que compõem o suporte, de forma a obter uma superfície desempenada.

Agora sobrevêm as delicadíssimas e necessariamente vagarosas operações de desvernizar e fazer desaparecer as sujidades e os repintes. Intervenção máxima que põe à prova a qualidade do restaurador, a sua competência, a sua seriedade e a sua prudência.

Em estados sucessivos, com períodos de trabalho e períodos de secagem (que podem ser mais longos durante o tempo húmido), vão-se aplicando as massas nas lacunas da pintura a fim de se criar novo preparo, e, por fim — este é o segundo e difícil trabalho do restaurador escrupuloso —, os lentos retoques, com subteis afinações de tonalidades, apenas aplicados nos lugares onde as tintas iniciais desapareceram e feitos de tal sorte que inteiramente se ajustem com as cores antigas e circundantes.

Tudo isto se arrasta por meses, anos, sem possibilidade de se apressar o trabalho, pois das pressas podem resultar piores prejuízos do que aqueles que sobreviriam se deixássemos o quadro nas precárias condições em que antes se encontrava.

É impossível restaurar quadros em série e com tempo contado. Conheço por dever do officio os males que derivam dos restauros precipitados.

Numa limpeza, pela acção das substâncias que se empregam — dissol-



ventes, neutralizadores, reagentes de vária natureza — e das matérias que se utilizam nos retoques, as pinturas perdem certas condições de resistência. É necessário que passem alguns anos para que se restabeleça o equilíbrio anterior, e, durante esse tempo, é necessário fiscalizá-las constantemente. Quantas vezes isso se não faz! Têm os responsáveis consciência dos prejuízos que podem advir?

Na oficina do Museu das Janelas Verdes há, no último piso, uma vasta sala, dotada de luz zenital regulável e de luz lateral, a qual se poderia chamar «sala da convalescença», onde as pinturas, sob o olhar penetrante do restaurador, aguardam o termo da fixação dos materiais aplicados e o douramento dos vernizes novos, de tal forma que esse descanso permita assegurar-lhes duração e criar uma pátina agradável. Muitas das críticas que surgiram após as restaurações levadas a cabo nos últimos tempos resultaram do facto de não ter havido esse cuidado e de as pinturas terem aparecido nas Galerias públicas com o aspecto agressivo com que, na maior parte dos casos, saem das mãos dos restauradores.

Frequentemente, e em especial no comércio, para o qual o tempo é dinheiro, é uso misturar no verniz (e vernizes funestos são tantas vezes aplicados e à pistola!) a cor necessária para obter imediatamente um resultado idêntico àquele que se consegue deixando passar um período longo de tempo após o último envernizamento. Este caso vê-se nitidamente nos painéis do nosso retábulo das *Dores da Virgem*, pintado por Quintino Matsys, que pertenceu à igreja da Madre de Deus. É bem diferente o aspecto das pinturas tratadas com tanta proficiência por Fernando Mardel na oficina de Lisboa, nas quais o verniz dourou naturalmente, e das que foram adquiridas em Londres, portadoras da pátina forçada pela forma que acima indicámos. A respeito do envernizamento comercial destas pinturas possuo uma carta do vendedor — o falecido Sr. Leonel Harris, de Londres —, que é um documento elucidativo.

Antes de passar adiante vou referir-me a alguns casos tratados na nossa oficina posteriormente a 1938 e que exemplificam meus anteriores acertos.

Comecemos pelo caso extraordinário da *Salomé*, de Lucas Cranach, o Velho, reintegração começada ainda no tempo do Dr. José de Figueiredo.

Alguém, porventura na época romântica, desaprovou a forma como a *Salomé* segurava o prato que continha a cabeça de S. João Baptista e encarregou um hábil restaurador de pintar, sobre a mão antiga, nova mão em posição mais natural. Este trabalho teve também a virtude — para o empreendedor da transformação — de encurtar o braço assaz alongado da filha de Herodiade.

Feitas as radiografias pelo Dr. Manuel Valadares, elas acusaram a existência da mão antiga. Com rara perícia, Fernando Mardel de novo no-la revelou, a mesma que o insigne mestre alemão havia executado. E aqui se pôde verificar um dos pontos mais discutidos nas modernas conferências do restauro, ao qual adiante, mais pormenorizadamente, me hei-de referir. A mão pintada pelo Cranach estava recoberta de ténue camada de protecção antiga que, na sua transparência e tonalidade, lhe conferia excepcional aspecto. A habilidade do restaurador foi de tal natureza que essa camada nada sofreu. Sumindo a pintura sobreposta, ele parou onde devia.

Provas insofismáveis mostram a seriedade da intervenção. Com o Dr. Manuel Valadares publiquei no Boletim da Academia de Belas-Artes um estudo acerca desta reintegração, do qual extraio uma passagem: «O exame aos raios ultra-violetas (luz de Wood), realizado durante e depois da beneficiação da pintura, mostra o estado da sua conservação. Apenas num ou noutro ponto, e em pequeníssimas extensões, havia ligeiras faltas de tinta. No entanto há um pormenor que convém registar, fixado no exame feito depois da limpeza. É a existência de uma fluorescência verde, intensa e igual, na parte da manga do vestido, agora posta a descoberto, e que antes era ocupada pela mão falsa, ainda na primeira lista branca transversal do peitilho e finalmente na testa, junto da cobertura de pele, designadamente na parte esquerda do frontal. Notam-se outros pequenos pontos esverdeados, distribuídos pelo rosto e pela mão. Esta fluorescência verde vem confirmar a conclusão a que nos tinha levado o exame das radiografias de que o *arranjo, feito pelo pintor que deturpou o quadro, foi realizado nos brancos com o emprego de tinta à base de zinco*. Com efeito, esta tinta dá, à luz de Wood, uma fluorescência amarela intensa, ao passo que o branco de chumbo dá uma fluorescência branca, por vezes ligeiramente violácea. E, como do verniz que recobre totalmente o nosso quadro se desprende uma fluorescência azulada, o branco de zinco apresenta-se-nos de cor intensamente verde, ao passo que o *branco de chumbo da paleta de Cranach se apresenta com um tom violáceo*».

No restauro da *Salomé* as radiografias foram auxiliares preciosos. Deve-se-lhes a revelação das pregas do vestido abaixo do cinto, que antes era impossível descortinar. Tendo a pintura original e as intervenções tardias sido feitas com materiais imensamente ténues, o restaurador ter-se-ia visto aflito se a película radiográfica lhe não tivesse indicado com segurança os pontos onde os dissolventes haviam de fazer desaparecer os repintes intrusos.

Considero o restauro da *Salomé*, do Museu de Lisboa, uma verdadeira prova de exame — exame difficilimo —, do qual saíu aprovado, por unânime consenso, o chefe da nossa oficina — pintor Fernando Mardel.

Não menos difficil foi o caso do painel que representa *A Virgem, o Menino e Santos*, de Hans Holbein, o Velho.



Desta pintura fez-se uma exploração radiográfica completa <sup>(1)</sup>. Todo o processo, constituído pelas películas, diagramas de leitura e notas descritivas e interpretativas, foi há meses mandado ao Museu de Bâle, rico em obras do Mestre, onde o Prof. Schmidt, seu director, conservadores, como o Dr. Zschokke, e outros estudiosos muito o apreciaram, aproveitando-o para estudo comparativo com outras obras de Holbein. Foi mesmo a primeira vez que entre os serviços técnicos dos museus se trocaram, para efeitos de estudo, elementos daquela natureza.

Foram em número considerável as revelações das radiografias que depois ajudaram o restaurador em seu trabalho honestíssimo. Cito, por exemplo: a legenda, encoberta por espessa camada de tinta verde, do arco triunfal; o falcão desaparecido sob uma camada de tinta branca, que se vê diante do peito da figura que, verosimilmente, representa o pintor; a existência, entre os anjos agrupados em vários lugares, de figuras que, tendo outro carácter e outra execução pelo emprego de tinta de menor densidade, não são obra original; as legendas escritas nas bases das pilastras, com molduramentos que não eram aqueles que haviam sido pintados pelo Mestre; outras çasas e outras nuvens, etc., a indicação muito sumida da gorra que tapava a cabeça da personagem que, de pé, se situa em frente da mulher (evidentemente um retrato), ambos colocados atrás do trono de Nossa Senhora. A personagem masculina, que foi antes e decerto o doador, passou a ser S. Joaquim, tornado mais respeitável pelo adição de uma barba branca. Ali a perda tornou-se irreparável, pois o barrete foi raspado e a radiografia apenas revela o contorno.

Esta pintura foi tratada em todos os pontos que não mereciam discussão: legenda do arco, falcão, etc. Mas, escrupulosamente, susteve-se a intervenção naqueles lugares em que ela podia suscitar reparos ou críticas. Assim, por exemplo, não se suprimiram as figuras que sabemos estarem a mais entre os grupos de anjos. O quadro é por demais conhecido no estrangeiro e tantas vezes foi publicado que a prudência aconselha a caminhar com vagar e segurança. Para se proceder ao restauro completo aguarda-se que especialistas das obras holbeinianas se pronunciam em face da tábua de Lisboa. Pela nossa parte contribuimos, para a discussão e para a solução dos problemas que surgirem, com uma ficha que é a mais completa do nosso arquivo do restauro.

Durante os trabalhos preparatórios da Exposição de 1940, veio para o Museu uma pintura do retábulo quincentista português da Madre de

---

(1) Vide: João Couto—*A acção dos físicos e dos químicos nos laboratórios dos Museus de Arte*, separata da *Gazeta de Física*—Vol. 1.º, fasc. 6.º. Janeiro de 1948.

Deus<sup>(1)</sup>. A essa pintura tinham adicionado, para a poderem integrar na talha, parcelas de outras pinturas. Numa destas parcelas surgiu a data intrigante de 1515. A tábua datada pertencia a uma composição existente nas Janelas Verdes, também proveniente da Madre de Deus, que representa o *Aparecimento de Cristo a sua Mãe*. A cena passa-se dentro e fora de um compartimento. Interiormente vê-se o passo acima referido. Do lado de fora da porta, Eva, Adão e os Bem-aventurados participam do acontecimento. Como o painel estivesse incompleto, Mestre Luciano Freire mandou ligar as duas partes acrescentando-lhes uma tábua por ele pintada. A tábua original, por esta substituída, foi a que apareceu em 1940.

Note-se agora a intuição do restaurador Luciano Freire que, desconhecendo e não suspeitando da existência deste novo elemento, pretendeu completar a pintura antiga desenhando-a parecida com o original. Apenas a variedade de técnicas revela a diferença entre a pintura velha e a que foi feita em nossos dias.

A indicação da radiografia que se obteve do painel da *Crucificação*, do monumental retábulo quinhentista da igreja do Convento de Jesus, de Setúbal, é clara e concludente. Antes se notara já que o grupo formado pela Virgem e pelas mulheres do seu acompanhamento era posterior, mas não se sabia o que estava por baixo nem o estado da pintura original, se porventura a houvesse.

Meticuloso restauro descobriu a primitiva película cromática. E então se viu a diferença entre as duas concepções — a do pintor de quinhentos e a do pintor de seiscentos. Na interpretação do primeiro a Virgem está prostrada, abatida pela dor e amparada nos braços de São João. O segundo representou a Virgem e o Apóstolo de pé, em obediência, creio eu, à doutrina do Concílio de Trento, que queria a Mãe de Deus de pé, resignada e calma.

---

(1) Dos retábulos quinhentistas portugueses da igreja da Madre de Deus estão no Museu de Arte Antiga, restaurados ou em via de o ser, os seguintes painéis:

— A *Adoração dos Magos*.

— A *Ascensão*.

Tábuas de forma triangular — Tratadas em 1939.

— A *Anunciação*.

— A *Adoração dos Pastores*.

Em restauro.

— A *Assunção da Virgem* — Tratado em 1939.

— O *Aparecimento de Cristo a sua Mãe* (com a data de 1515).

Em estudo.

Na Madre de Deus está ainda, integrado na talha do coro superior e pertencendo a esta série, um painel que representa o *Pentecostes*.

Este notabilíssimo agrupamento, ao qual se deve associar o grande retábulo da Igreja de Jesus, de Setúbal, hoje no Museu por nós organizado nesta cidade, é obra de uma das mais notáveis oficinas da capital, do primeiro terço do século XVI.

A pintura primitiva estava conservada admiravelmente e certos pormenores, como as lágrimas, apresentavam a transparência e a frescura das pinceladas originais. Mais considerações podia acrescentar neste caso extraordinário, em que a modificação nos parece ter sido ditada por novo modo de ver doutrinário, e não pela fantasia do pintor que renovou a composição.

Por vezes sobrevêm complicações que podem atrapalhar os possuidores das pinturas. É o caso de uma tela há pouco aparecida na oficina do pintor Abel de Moura. Representa uma paisagem, tratada de maneira aceitável. Uma sondagem prudente, confirmada pela radiografia, revelou sob aquela a existência de um cavaleiro seiscentista de aspecto carrancudo e bastante mal pintado.

No tríptico da Capela da Senhora da Graça, Funchal, uma pintura unida e recente fez desaparecer as figuras que o restaurador Mardel de novo revelou. As radiografias prestaram preciosas indicações.

Foram inesperadas as revelações que suscitaram as sondagens efectuadas em quatro tábuas provenientes de uma capela no termo de Tavira, representando vários Santos, executadas por um mestre português do principio de quinhentos. Sob as imagens, outras estão a aparecer, quatrocentistas e mais sugestivas, de maior tamanho e diversas na indumentária, nos acessórios e fundos de paisagem e arquitectura. As radiografias aqui nada revelaram, pois as matérias empregadas na última pintura mostram-se, pela sua natureza, insusceptíveis de serem atravessadas pelos raios X. Aguarda-se que um estudo mais profundo indique o caminho a seguir nesta embaraçosa conjuntura.

Problemas de difícil solução surgem frequentes vezes. Refiro-me, entre outros, à ablação de grandes parcelas da pintura primitiva.

Podiam apresentar-se muitos casos. Restrinjo-me a dois. Num tríptico do século XVI em mau estado, pertencente a um coleccionador particular, faltava muita pintura original e seu respectivo suporte. Que fazer? Ou abandonar o restauro ou tentar uma reintegração aceitável. Completou-se o conjunto adicionando-lhe as tábuas que faltavam. Aplicou-se sobre estas um preparo e cor idênticos aos que recobriam o suporte antigo. Depois abriram-se a traço e modelaram-se os fragmentos que faltavam, de forma a estabelecer-se uma ligação racional com o existente. É certo que o restaurador podia ter imitado o trabalho do autor do painel a ponto de obter uma semelhança



muito aproximada do original. Se o fizesse, praticava um erro condenável sob todos os pontos de vista.

O outro caso é o de dois quadros que, graças à campanha intensa do meu colega Dr. Caiola Zagalo e aos esforços do mesmo e do pintor Fernando Mardel, vieram da Ilha da Madeira para restauro. Um representa *Santa Ana, São Joaquim e a Virgem* e o outro *A Natividade*. Provêm da Igreja Nova de S. Martinho e são de uma oficina flamenga quincentista.

No primeiro faltava a parte inferior, amputada por motivos desconhecidos. No outro sucedia o mesmo, mas o dano não era tão profundo. Procurou-se aqui solucionar o problema completando as zonas desaparecidas com uma reconstituição talvez discutível, mas facilmente removível, que não ofendesse o aspecto inicial do retábulo.

O mesmo praticou com êxito Fernando Mardel no quadro monumental da *Virgem com o Menino*, de Luís de Morales, pertencente ao Museu de Lisboa.

Merece ainda uma referência o tratamento realizado ultimamente na Oficina, por Fernando Mardel, da pintura *Apresentação da Virgem no Templo*, pertencente à série monumental dos quadros que fazem parte do retábulo da Sé de Évora. Desta grande composição estão depositadas no Museu Nacional de Arte Antiga, além da pintura referida, outras três: *Casamento da Virgem*, *Apresentação do Menino no Templo* e *Morte da Virgem*. A primeira fora tratada em 1921 por Luciano Freire. Resolveu-se agora proceder à beneficiação das restantes, a começar pela *Apresentação da Virgem no Templo*. Alguns repintes, como um, muito espesso, que recobria o manto de Nossa Senhora, conspurcavam o quadro, quebrando a harmonia do conjunto. Muitas outras pequeninas faltas de tinta exigiram, para seu retoque, grandes e pacientes cuidados do restaurador. A ablação do verniz e sujidades contribuiu para melhorar o aspecto da pintura. Grande pena é que, por agora, os painéis, quer os que estão no Museu de Lisboa, quer os que se encontram no Museu de Évora, incluindo o que sofreu o restauro de 1921, se mostrem tão desiguais, dando uma impressão desarmonica e muito diversa da que o observador teria se todos os quadros se encontrassem no estado de limpeza daquele a que me acabo de referir.

Certas cores antigas, originais, embaraçam os críticos do nosso tempo. O certo é, porém, que os artistas de outras eras não pintaram a pensar nos juízos que hoje poderíamos fazer dos processos que empregaram.

Certa dificuldade, por parte mesmo de historiadores e críticos de arte em aceitarem os restauros, resulta do novo aspecto adquirido pelas obras e que muitas vezes vêm estragar o produto das lucubrações ou fantasias que

elaboraram. Lembro-me perfeitamente do que entre nós se disse a respeito da crueza de certos tons, libertos de vernizes e sujidades e que pareciam demasiadamente agressivos. Foi o que sucedeu, por exemplo, com *A Assunção* do políptico da Igreja de Jesus, de Setúbal. É o que está a suceder actualmente com o fundo da tábuca que representa o *Santo Agostinho*, de Piero della Francesca. Mas que pese aos críticos de arte ou aos detractores do restauro, não há dúvida de que os amarelos de ouro, no primeiro caso, os azúis de lápis-lazúli, no segundo, são os autênticos tons que viram as pessoas que no tempo dos pintores viveram.

\*

\* \*

Durante a última grande guerra, as obras dos mais importantes museus da Europa foram retiradas das galerias e convenientemente arrecadadas e protegidas.

Pinacotecas de vários países, mas especialmente da França e da Inglaterra, aproveitaram esses anos trágicos para, nos abrigos, mandarem proceder à reintegração de algumas das suas pinturas.

Foram especialmente as obras inglesas que, ao reaparecerem, suscitaram no público, ansioso de voltar a vê-las, maior alarido e confusão. Na Inglaterra grande parte dos amadores apreciava as pinturas patinadas; em regra geral empregava-se o verniz com cor, e a própria protecção dos quadros sob vidros, utilizada por força das circunstâncias locais, ajudara a criar uma ambiência que não sofria reparo ou discussão.

Foi por isso muito corajosa a atitude daqueles que mandaram proceder ou que procederam aos restauros das pinturas dos velhos mestres e que eram a glória da Galeria Nacional de Pintura, da cidade de Londres.

Pareceu, perante tal celeuma, que nunca se haviam praticado restaurações, que nunca se haviam reintegrado *a fundo* as pinturas das galerias, tal como de facto já sucedera na Holanda, na Bélgica, na Alemanha, nos Estados Unidos, onde tantos quadros se apresentavam rejuvenescidos.

Na Inglaterra, porém, as pinturas restauradas durante a guerra deram lugar a polémica, que tomou grandes proporções e encheu colunas e colunas de jornais e publicações da especialidade. A questão assumiu tal aspecto e gravidade que os responsáveis se acharam em situação deveras aborrecida.

Limitado no começo o incidente e apreciado apenas dentro das fronteiras, em breve a onda transbordou e todos os países com responsabilidades neste campo tomaram posições na luta pró ou contra a vítima. Era um problema de gosto e era um problema de interesses. Era uma guerra entre amadores de bons quadros, conservadores de museus, técnicos dos laboratórios e das oficinas, finalmente entre os *marchands de tableaux*.



Aqueles que tomaram a iniciativa ou que dirigiram ou executaram os restauros sentiram a necessidade de se justificar. E do facto nasceu a «Exposição das pinturas restauradas da Galeria Nacional de Londres» — *An exhibition of cleaned pictures* (1936-1947) — que tive o prazer de visitar no mês de Julho de 1948. Publicou-se um magnífico catálogo, cujo prefácio, além de conter a história dos restauros na Inglaterra, descreve os métodos que foram empregados nas reintegrações.

Numa primeira sala da «National Gallery» expunham-se as radiografias e as fotografias justificativas fornecidas pelo Laboratório.

Nas salas seguintes viam-se pinturas magníficas da escola francesa, como as de Claude Lorrain, de Perroneau, de Poussin, de Claude Vernet, de Ingres; da escola italiana, de Lorenzetti, de Lorenzo Monaco, de Giovanni di Paolo, de Giovanni Bellini, de Botticelli, de Ercole Roberti, de Filipino Lippi, de Antonello, de Mantegna, de Ticiano, de Pontormo, de Parmigiano, de Veroneso, de Pannini, de Canaletto; da escola espanhola: de Ribalta, de Zurbaran, de Velasquez; as do Greco; as flamengas, de Van Eyck, de Mabuse, de Van Dyck; as holandesas, de Cuyt, de Rembrandt, de Philips Koninck, de Van de Capelle, de Franz Halls, de Jacob van Ruisdael; as inglesas, de Hogarth, de Gainsborough, de Constable, e ainda de outros mais.

Era sobretudo à roda do Claude, do Poussin, do Rubens, do Rembrandt, do Ticiano e do Veroneso que a disputa andava mais acesa. Havia razões de queixa no capítulo do tratamento das obras dos mestres espanhóis, em especial do Velasquez, mas também havia motivos de sobra para elogiar muitas das restaurações apresentadas.

Nos últimos dias do mês de Junho e nos primeiros de Julho do mesmo ano de 1948, antes da minha partida para Londres, assistira à primeira reunião da Assembleia Internacional dos Museus, que pela primeira vez, depois da guerra, se reunia em Paris sob os auspícios do ICOM («International Council of Museums»).

Foi agitada a sessão em que se discutiu o problema do restauro. E da polémica que se entabulou entre franceses e italianos, de um lado, ingleses e belgas, do outro, resultou o voto de que se criasse uma Comissão composta de treze nações, encarregada de discutir o problema e de, em complemento das importantes decisões do Congresso de Roma, de 1930, formular um conjunto de regras que, de certo modo, orientasse museus e oficinas quanto à forma de conduzir no futuro o trabalho da beneficiação das pinturas.

O ICOM, dada a agitação que lavrava nos meios artísticos, tomou a peito este projecto, e por sua iniciativa e até esta data se reuniu por três vezes a Comissão: em Londres no ano de 1948, em Roma no ano de 1949, em Paris no ano de 1950. No Inverno do ano corrente a reunião terá lugar em

Bruxelas, onde examinará o problema do tratamento da *Adoração do Cordeiro Místico*, em execução (1).

São treze as nações associadas: — Áustria, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Holanda, Itália, Polónia, Portugal, Suécia, Suíça, Tchecoslováquia. Nem todas têm mandado às reuniões os seus delegados. A Espanha figurou, a partir da reunião de Paris, no ano transacto.

Os países são sempre representados pelos Directores dos Museus ou Conservadores das Secções de pintura. Estes podem fazer-se acompanhar pelos técnicos dos laboratórios ou das oficinas. Esta razoável determinação deve-se em parte ao facto de me terem acompanhado a Roma os técnicos da oficina de Lisboa — Senhores Fernando Mardel e Abel de Moura.

O objectivo a atingir por estas assembleias é, antes de tudo, obter dos museus de arte e dos organismos interessados nos problemas do restauro informações completas sobre os assuntos seguintes: método de inspecção regular do estado dos quadros; reparação dos suportes (painéis, telas, etc.); reparação da película pictural; diagnóstico anterior à limpeza; verificação por meio da fotografia ou por qualquer outro, do estado das pinturas antes, durante e depois da limpeza; limpeza e retoque; investigações científicas no campo da conservação das pinturas.

Na reunião de Londres de 1948 (13 a 15 de Dezembro) resolveu-se dar nome ao novo organismo, que passou a intitular-se «Comissão do ICOM para o tratamento das pinturas», e promover que ele se reunisse todos os anos, cada ano em país diferente, escolhido entre aqueles que possuíssem oficina de restauro do Estado e, condição essencial, que possuíssem laboratório para exames. Assentou-se que (base 9.<sup>a</sup>) se convidariam os países associados, ou outros categorizados, a mandar um relatório acerca dos métodos que usam no tratamento das pinturas; e (base 10.<sup>a</sup>) a mandar respostas a um questionário visando o momentoso assunto do desenvolvimento.

Esta reunião permitiu aos que nela tomaram parte examinar os processos de trabalho usados no Laboratório da «National Gallery» e ver a Exposição das «Cleaned Pictures». Por ter sido a primeira, foi naturalmente destinada à troca de impressões e à medição de forças. O debate ia desenrolar-se nas assembleias seguintes.

A segunda reunião decorreu em 1949 na cidade de Roma e no admirável ambiente do «Istituto Centrale del Restauro», magnífica organização

(1) *Icom News* — Vol. 4.º — N.º 6 — Dezembro de 1951, «Comission de l'Icom pour le traitement des peintures». A reunião realizou-se com o concurso de 13 países e foi presidida pelo Sr. Paul Fierens, director dos Museus Reais de Belas-Artes, da Bélgica. Da notícia inscrita no jornal citado constam o relato dos assuntos discutidos e as resoluções que foram tomadas.

Para o assunto particular do tratamento da *Adoração do Cordeiro Místico* ver: «Traitement de l'Agneau Mystique. Exposition organisée par le Ministère de l'Instruction Publique. Palais des Beaux-Arts». — Bruxelles, 1951.

devida à iniciativa de esclarecidos organizadores e às generosas possibilidades dadas pelo governo italiano. Presidiu aos trabalhos o activo director do Instituto, Prof. Cesare Brandi.

Aparte o exame de muitas pinturas de cavalete, foi sobretudo a lição do restauro admirável dos frescos danificados durante a guerra que nos proporcionou melhores horas de trabalho. Além do valioso material reunido no palácio da praça de S. Francesco di Paolo, levaram-nos a Viterbo, onde, diante dos frescos de Lorenzo da Viterbo, em reintegração, na igreja de Santa Maria della Verità, pudemos verificar a soma de conhecimentos, o esforço hercúleo, a seriedade de restituição com que obras de tal grandeza e merecimento estão sendo levadas a termo.

Daria tema para longo artigo a explanação do trabalho que em matéria de salvação e restauro dos frescos a Itália tem realizado nos últimos anos. É um prodigioso empreendimento que sobreleva, em extensão e importância, as suas outras realizações neste domínio.

A conferência de Roma tomou conhecimento dos relatórios apresentados pelos vários países, os quais suscitaram reparos e discussão. Assentou-se na necessidade de se elaborar um vocabulário dos termos técnicos respeitantes ao restauro. Formulou-se o voto de admitir a Alemanha na assembleia e lembrou-se a conveniência de: 1.º) organizar um ficheiro bibliográfico respeitante às obras sobre restauração das pinturas; 2.º) criar uma escola de restauro, com carácter internacional, no «Istituto Centrale», de Roma; 3.º) criar bolsas para os estudiosos que ali forem seguir cursos e prestar provas.

Devo dizer, a bem da verdade, que não se abordou, tão intensamente quanto seria de desejar, o assunto que, no fundo, era a ordem do dia da reunião — o desvernizamento das pinturas. Mas nem por isso, diante das obras colocadas nas salas do Instituto, os delegados deixaram de trocar impressões e de mostrar por suas falas quanto era ainda profundo e de solução longínqua o desentendimento acerca da questão fundamental — suprimir completamente o verniz ou respeitar ténues camadas superficiais cuja ablação pode acarretar consigo a perda da pintura (tese francesa e italiana).

A recomendação mais importante foi, sem dúvida, a de que se fizesse sempre acompanhar todo o restauro de uma documentação por meio de fotografias e de relatórios escritos que, ulteriormente, permitam verificar a evolução do tratamento da pintura, no conjunto e nos principais pormenores, antes e depois das intervenções a que foi sujeita, e que esta documentação seja sempre acompanhada de indicações suficientes a respeito dos materiais utilizados pelos restauradores.

Na reunião de Paris, de Novembro de 1950, à qual compareceram os



delegados das nações associadas, excepto os da Polónia e Tchecoslováquia, houve um observador alemão.

Cada país esteve representado por um Director ou Conservador dos Museus e alguns dos delegados fizeram-se acompanhar de técnicos do laboratório e de restauradores.

A conferência foi presidida pelo Sr. René Huyghe, conservador-chefe da pintura do Museu do Louvre. Nas sessões de trabalho discutiram-se vários assuntos, tais como o glossário dos termos técnicos respeitantes ao tratamento das pinturas, descolamentos do preparo e separação da película pictural, apreciação das fichas de obras restauradas apresentadas pelos delegados, etc.

Cuidadasas visitas ao Laboratório do Louvre, dirigido por Mme. Hours, onde foi examinada a sua moderna aparelhagem, e bem assim à oficina de restauro, a que preside o Sr. Goulinat, e na qual estavam colocadas muitas das pinturas ultimamente reintegradas que, em nossa intenção, haviam sido retiradas das salas, foram da maior utilidade para todos. Muitas discussões, que, em especial, tiveram por tema o tratamento dos Rembrandt, dos Cuyt, dos antigos e modernos pintores franceses, de um Van Dyck, etc., animaram singularmente os trabalhos. Foram, sem dúvida, estes exames que constituíram a parte essencial da reunião.

Os Srs. Huyghe e Brandi propuzeram um plano de trabalhos para as reuniões futuras tendo por temas básicos os problemas que dizem respeito aos vernizes, aos adesivos, aos dissolventes, aos suportes, ao meio em que as pinturas têm de viver, à documentação do restauro. A assembleia ocupou-se largamente das novas descobertas em matéria de reintegração, das investigações nos laboratórios e da publicação dos trabalhos associativos. Nos números 5-6, vol. 3, de *Icom-News* pode encontrar-se pormenorizada informação do que sucedeu nesta conferência.

Os trabalhos levados a cabo pela «Comissão do ICOM para o tratamento das pinturas» têm tido larga repercussão nas publicações da especialidade.

*Museum*, a excelente revista publicada pela Unesco para tratar de assuntos museológicos, dedicou inteiramente ao restauro dois dos seus fascículos — os n.ºs 2 e 3 do volume 3.º. O n.º 2 contém o importante relatório Weaver a respeito da limpeza dos quadros pertencentes à «National Gallery», de Londres. Assinam-no Weaver, da Universidade de Oxford, Stout, do Fogg Art Museum e Coreman, chefe dos Laboratórios dos Museus Reais Belgas. O n.º 3 contém uma série de artigos sobre os problemas actuais da reintegração, escritos por autoridades como os Srs. René Huyghe, Cesare Brandi, Van Schendel, Coreman, Murray Pease. Publica ainda um relatório da «National Gallery» acerca do desvernizamento.

A leitura destes dois notáveis fascículos elucidada claramente os curiosos e os interessados a respeito do estado em que se encontra actualmente o problema do restauro. Gira ele por enquanto e essencialmente à roda das graves questões da ablação de sujidades e de vernizes e da prática dos retoques. Em relação à primeira, duas correntes se defrontam. O Sr. R. Huygh, chamando aos partidários duma e doutra os *totalitários* e os *nuancés*, incluí-se entre estes. Admitindo que se não pode chegar a uma limpeza completa do quadro, pois pretender encontrar uma pintura no seu primeiro estado é um mito, entende que se deve tentar e verificar constantemente a supressão dos vernizes e parar logo que a segurança da pintura possa encontrar-se comprometida. O problema resulta da premissa de se admitir a existência de camadas superficiais de *glassis* e que estas, fazendo corpo com os pigmentos, possam ser atacadas pelos dissolventes dos vernizes. Se um dissolvente ligeiro, aplicado doce e progressivamente, permite jogar com a diferença de resistência dos vernizes e das mais ténues velaturas, os dissolventes violentos não são capazes de as discriminar.

O outro *nuancé*, o Prof. Cesare Brandi, vai ainda mais longe. Segundo Teófilo, sabe-se, diz ele, que desde o século XIII se aplicaram vernizes com cor e *glassis*, embora se não deva crer que a todo o processo antigo corresponde necessariamente uma receita. A técnica dos *glassis*, das *velature* (camadas sucessivas transparentes e coloridas) não está descrita com clareza nos tratados. Pertence mais à prática do que à teoria escrita. Mas, desde que o conceito da pátina não é romântico e já era corrente no tempo de Baldinucci, as receitas dos vernizes sombrios e coloridos, que se encontram depois do século XV, demonstram que desde esta época se utilizava para o acabamento do quadro uma espécie de coloração final, para atenuar o brilho da superfície. Admite-se que estes vernizes, preparados com resina, tenham escurecido com o tempo. Mas não é menos certo que eles, na origem, não eram incolores, sendo utilizados para dar esta espécie de véu sombrio que se distribuía sobre a pintura. Entre os dois males, o escurecimento actual e a supressão radical, não se pode duvidar que, para a história e para a estética, o primeiro é o menos prejudicial. Se se retira, diz o Sr. Brandi, de uma pintura do Corrégio essa *nuance* imperceptível e etérea que parece o próprio ar, na esperança de encontrar a última camada da cor posta pelo artista, destrói-se o Corrégio na própria essência do seu estilo.

À volta desta delicada questão, suscitada sem dúvida pelo partido dos *totalitários*, na expressão do Sr. René Huyghe, se agita a batalha do restauro.

Em todos os países não há desacordo na necessidade de intervir para melhorar o aspecto das pinturas. Apenas se discute até que ponto o tratamento deve ser levado.



São compreensíveis as preocupações que afligem o Prof. Brandi, e não podemos deixar de o acompanhar quando diz que cada obra de arte pictural tem dentro de si o segredo do processo do seu restauro, sobretudo da sua limpeza.

Entendo que a prudência está na base de todo o método aconselhável. E, embora admita que nem todas as pinturas sejam acabadas com velaturas ou vernizes originais com cor, julgo que se deve, antes de iniciar a limpeza, verificar se isso assim sucede. É, de resto, a prática usada na oficina portuguesa.

Possuímos uma tradição do restauro no nosso país.

E, se muitas pinturas se danificaram por obra dos interventores, o que aliás não sucedeu só entre nós, a partir de certo momento, quando Luciano Freire tomou em seus ombros a oficina, novos métodos, mais conscientes, vieram presidir aos trabalhos.

As nossas investigações levam-nos a verificar que a prudência não foi menosprezada e que, muitas vezes, a limpeza das pinturas podia ter sido levada mais longe se os restauradores tivessem estado na posse dos meios de verificação de que hoje dispõem. O exemplo está na honesta beneficiação das tábuas de S. Vicente de Fora.

Sempre que os restauros são conduzidos com a calma, a reflexão e a sensibilidade necessárias — e nestas premissas está para mim uma das chaves do sucesso da delicada empresa —, a nossa prática não desmerece daquela que é exercida em qualquer país estrangeiro.

Temos um laboratório dotado dos meios necessários para a investigação; temos uma oficina em condições perfeitas; temos uma turma de restauradores, na qual avultam, no presente momento, excelentes técnicos — o seu chefe Fernando Mardel, Max Braumann, Abel de Moura e alguns novos, de pequenos ali instruídos, como Mário Pereira, Afonso dos Santos e outros em formação, dotados de excelentes qualidades, de honestidade comprovada e de boa escola. Fora mesmo do campo oficial trabalha-se com consciência na beneficiação das pinturas.

Estamos prontos a discutir todas as sugestões que de fora cheguem até nós e a aceitar aquelas que nos parecerem recomendáveis. Para tanto ocupámos a nossa posição e demos o nosso contributo a todas as assembleias internacionais que até à data se têm ocupado do assunto.

Podemos ter errado e podemos vir a errar.

Mas a consciência não acusa os técnicos e os outros responsáveis pelos trabalhos officinais de se terem deixado atrasar; nem os acusa de terem procedido sem o respeito que as obras picturais merecem.

Lisboa, Junho de 1951.

## DISCURSO DE ABERTURA DA 5.<sup>A</sup> CONFERÊNCIA DO RESTAURO DAS PINTURAS

PELO

DR. JOÃO COUTO

**A** tous mes illustres Collègues qui sont venus au Portugal pour prendre part à la 5<sup>ème</sup> Conférence de la Restauration des peintures, je veux d'abord et très cordialement exprimer mes plus sincères voeux de bienvenue.

Je tiens aussi à vous demander de disposer de notre Galerie et de nos installations comme si elles étaient les vôtres, sûrs que vous trouverez ici, non la richesse et les grandes facilités des établissements où vous travaillez, mais un ensemble d'oeuvres de la peinture portugaise qu'on ne peut pas trouver dans les collections étrangères, et, de la part du personnel, le désir de vous aider à résoudre les problèmes qui constituent le programme choisi pour la réunion de cette année.

Nous nous réunissons pour la cinquième fois afin de nous occuper du sujet si complexe de la restauration des peintures, pour le moment — des supports.

Nous ne pouvons pas dire que, dans les assemblées antérieures on ait abouti à des solutions définitives sur les thèmes proposés à notre pondération, mais nous devons convenir que plusieurs résultats ont été acquis, qu'on a franchi certaines difficultés et que quelques principes ont été fixés, du moins en ce qui concerne la discipline de travail.

Surtout il faut mettre en relief les contacts qu'on a établi, l'avantage des enseignements qui ont résultés de la vérification des méthodes utilisés dans les divers pays et des expériences des restaurateurs.

Nous n'oublierons jamais la magnifique exposition des «Cleaned pictures» qui a eu lieu à Londres en 1948 et la leçon du catalogue si documenté qui fut alors publié; la manière dont les fresques que nous avons vu à l'«Istituto Centrale del Restauro» à Rome, et à Viterbe, en 1949, ont été sauvés et bénéficiés; la visite, en 1950, aux tableaux restaurés du Musée du Louvre,

et les savantes causeries suscitées par les traitements qu'ils avaient reçus; la présentation si documentée du rétable de l'*Agneau Mystique*, à Bruxelles, il y a un an.

C'est surtout à travers ces leçons pratiques que plusieurs sujets se sont éclaircis et que nous sommes arrivés à fixer quelques règles et quelques méthodes de travail.

Devant la richesse des matériaux qui peuvent être utilisés par les pays possédant de grands trésors picturaux, nous nous sentons vraiment embarrassés par notre contribution si restreinte.

Ce que nous pouvons vous présenter en matière de supports en bois, concerne particulièrement les tableaux du XV<sup>ème</sup> et du XVI<sup>ème</sup> siècles, époques pendant lesquelles notre richesse picturale a été vraiment remarquable. Les problèmes qui se posent dans les autres pays pour les fresques et pour les toiles, dans les époques florissantes de leurs écoles de peinture, n'ont pas de correspondance chez-nous.

Partout les peintures anciennes et même d'autres qui ont été exécutées plus récemment, sont exposées à des maladies d'intensité et d'importance variables. Au Portugal nous n'avons pas été épargnés.

Nos peintres d'autrefois exécutaient leurs oeuvres sur des planches épaisses de chêne ou de châtaignier, qui ont très bien résisté aux dégâts causés par le temps et par les hommes. Nous avons dans notre Galerie des exemples de ces supports dans un état excellent de conservation.

Quand les peintures sortent du milieu où elles ont vecues pendant des siècles et auquel elles se sont habituées et quand les vers et les champignons les ont attaqués, il se produit une sérieuse perturbation, exigeant une intervention immédiate des techniciens.

Une fois que la stabilité des vieux supports fut compromise, les conditions sont autres et ils ne peuvent plus être abandonnés par ceux qui sont chargés de leur conservation. On étudie, en ce moment, au Portugal la création de deux équipes spécialisées qui visiteront, à certaines époques de l'année, les endroits où se trouvent les tableaux anciens, afin de vérifier leur état; de les fixer, si possible aux places mêmes où ils se trouvent; ou alors, de les faire transporter à Lisbonne pour un traitement plus délicat et plus lent.

Le Portugal est un pays qui s'étend de nord au sud, bordé d'un côté, en toute sa longueur, par la mer.

Les grandes vallées des fleuves — Douro, Mondego et Tejo —, qui s'acheminent vers l'intérieur, assurent, dans une grande partie du territoire, les bénéfices d'un climat maritime, tempéré et humide.



Les caractères climatiques du Baixo-Alentejo et de l'Algarve sont différents à cause de la position et des plissements du terrain.

Nous profitons du Gulf Stream dont la proximité nous donne d'excellentes conditions de milieu, ce qui est un bien, mais, sur certains aspects, nous cause aussi des situations nuisibles. Ainsi, étant convenu que nous vivons dans un milieu très favorable, nous négligeons presque toujours les solutions relatives à la défense contre les perturbations atmosphériques.

Il en résulte que, généralement, nous ne trouvons pas nécessaire de placer dans les écoles, les églises, les musées, etc., des installations de chauffage et d'air conditionné, quand, vraiment, elles sont indispensables.

Le Musée de Lisbonne a été discrètement chauffé et aéré dans ces dernières années, pendant la très courte saison froide, avec un grand bénéfice pour les oeuvres d'art ainsi que pour les visiteurs et le personnel. Ceci n'existe pourtant pas dans les Musées des autres régions du pays d'un climat pire que celui de Lisbonne, et de ce fait résultent de mauvaises conditions de milieu pour les objets, avec leur cortège d'inconvénients et de dépenses.

La suppression des ordres religieux en 1834, avec le conséquent abandon des couvents et des églises; les changements auxquels les tableaux ont été exposés, surtout après cette date; leur dépôt en certains endroits sans conditions; le manque d'intérêt pour les oeuvres d'une époque qui n'était pas encore estimée; l'intervention des restaurateurs inexpérimentés, ont été la cause des préjudices dans les peintures, dont une partie est difficile à corriger. Les tremblements de terre, les incendies, les guerres et les perturbations politiques ont aussi contribué à la perte d'un grand nombre de tableaux anciens. Et, cependant, c'est extraordinaire ce que nous possédons encore des peintures des temps passés et je peux vous dire qu'une partie de cette richesse est dans un état de conservation assez satisfaisant.

La quasi-totalité des oeuvres du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles a été rassemblée à Lisbonne pour la Grande Exposition de 1940, Commemorative de la Fondation de la Nationalité.

À ce moment-là nous avons eu, dans cette ville, un grand nombre de tableaux, près de 400, provenant des coins les plus éloignés du pays. Tout ce matériel aurait donné la contribution la plus riche et la plus utile pour faire un exemple des travaux qui seront le sujet de cette conférence.

Il n'est pas possible aujourd'hui de refaire cet ensemble. Mais il est vrai qu'une partie importante des panneaux qui ont figuré dans la dite exposition, appartient au Musée National d'Art Ancien, de Lisbonne. Ce groupement peut être examiné et étudié maintenant par vous.

Les peintures appartenant à d'autres ensembles représentatifs, tels que ceux de Porto, de Lamego, de Tarouca, de Vizeu, de Coimbra, de Sardeal, de Setúbal, de Évora, et de Beja, où les conditions de climat sont différentes, n'ont pas ici, pour le moment, une représentation telle que nous la voudrions.

Tout de même je suis sûr que, dans ce Musée, vous trouverez un nombre de cas suffisants pour donner des exemples des nombreux problèmes qui vont se poser.

Nous désirons beaucoup connaître, par vos rapports, la position du problème des supports en bois, dans les pays représentés dans cette Conférence, ainsi que la façon dont ils sont traités et protégés.

Nous pouvons dire qu'au Portugal nous vivons encore dans une période d'attente et que, jusqu'à présent, nous avons travaillé suivant l'expérience acquise dans l'emploi des divers procédés.

Mais nous venons de demander la collaboration des spécialistes, en particulier de ceux qui s'occupent de l'étude des bois et des colles.

Nous connaissons les travaux publiés à l'étranger, quelques uns déjà anciens comme, par exemple, ceux qui sont apparus dans des livres spécialisés et dans «Technical studies in the field of fine arts».

L'effort que nous avons dépensé pour la construction et pour l'aménagement des nouvelles installations du Musée, nous a privé des ressources indispensables pour développer, autant que nous désirions, l'investigation scientifique et pour employer les techniques modernes qui se renouvellent chaque jour.

Pour vous aider dans vos études avec une contribution portugaise nous avons organisé dans notre Galerie des Expositions Temporaires une *démonstration* de la façon dont les supports se détériorent chez nous, ainsi que d'autres maladies qui attaquent nos tableaux. Réalisation, jusqu'à un certain point, courageuse, et uniquement destinée aux gens du métier, mais qui, néanmoins, nous permettra d'apprécier mieux que par le seul emploi des rapports écrits ou des photographies, les dommages mentionnés. On n'a pas considéré la valeur artistique des oeuvres présentées; on les a choisies seulement pour mettre en relief les problèmes en discussion. Des graphiques et des photographies complètent cette tentative.

Dans l'édifice destiné à la restauration des peintures, lequel on a fait bâtir de 1938 à 1940, nos restaurateurs vous aideront dans vos recherches. Vous y trouverez les tableaux portugais de l'église de «Madre de Deus» et les tableaux flamands qui sont venus des églises de l'île de Madeira afin d'y être restaurés.

Finalement, dans les salles du Musée, soit dans le nouveau bâtiment, où sont exposés les panneaux de l'école portugaise, soit dans ce vieux palais du XVII<sup>e</sup> siècle, où se trouvent les tableaux des écoles étrangères, vous vous

rendrez compte du travail fait pendant plusieurs années au sujet du traitement des peintures.

En 1884 on a créé à S. Francisco da Cidade un dépôt pour les rétables provenants des couvents supprimés, et de cette date jusqu'à 1910 les conditions n'ont pas été très favorables à la restauration de nos vieilles peintures, quelques unes ayant déjà souffert, aux époques antérieures, des interventions dangereuses.

Nous nous occupons de recueillir des éléments — malheureusement en petit nombre — pour préparer une histoire de la restauration des tableaux au Portugal.

Seulement au début de ce siècle, le Professeur Luciano Freire, encouragé par le Dr. José de Figueiredo, a créé chez nous le vrai métier de restaurateur et nous devons nommer parmi ses premiers travaux ceux des panneaux de St. Vincent. D'autres traitements se sont suivis sur des rétables appartenants au Musée et aux églises de Lisbonne et de la province.

En 1937-38 j'ai fait installer, en collaboration avec le professeur Manuel Valadares, un Laboratoire pour l'examen des peintures au moyen des agents physiques. Bien que modeste, il a considérablement aidé les restaurateurs dans leur travail.

Les Conservateurs et les Praticiens qui ont pris part dans les conférences de notre Commission Internationale et qui se trouvent de nouveau réunis à Lisbonne, venant des pays où les ressources sont très abondantes, nous ont déjà beaucoup appris. Dernièrement des horizons nouveaux se sont ouverts en matière de restauration de tableaux. Surtout on a condamné les méthodes et les pratiques nuisibles.

Les relations intenses et amicales entre les pays qui s'occupent de ce sujet, ont permis, par la communication de leurs travaux, une connaissance plus approfondie des problèmes, et nous ont donné la possibilité de faire une critique appropriée des méthodes utilisées.

Du moment que nous sommes disposés à accepter les règles établies — reconnues comme étant les meilleures — nous pouvons être sûrs que le patrimoine pictural du monde, si on le laisse tranquille, sera plus épargné à l'avenir.



## PROGRAMME DES TRAVAUX DE LA CONFÉRENCE

*Lundi, le 27 octobre*

Au Musée d'Art Ancien:

- 9 h. — Séance d'ouverture;  
1<sup>re</sup> Séance de Travail (Détérioration des supports);  
14 h. 30 — Exemplification du problème des supports au Portugal (Dans  
l'Exposition et dans la Galerie);  
18 h. 30 — Réception au Musée d'Art Ancien.

*Mardi, le 28 octobre*

À Évora:

- 8 h. 15 — Départ pour l'excursion;  
Visite à la ville;  
Déjeuner offert par M. H. Chaves;  
Visite au Musée sous la conduite de M. le Prof. Chicó, Directeur  
du Musée;  
18 h. — Retour à Lisbonne.

*Mercredi, le 29 octobre*

- 9 h. — 2<sup>me</sup> Séance de Travail (Discussion sur le traitement des supports);  
15 h. — Visites à des collections.

*Jeudi, le 30 octobre*

Au Musée d'Art Ancien:

- 9 h. — 3<sup>me</sup> Séance de Travail (Questions pendantes; Glossaire);  
11 h. — Visite aux ateliers de restauration;  
14 h. 30. — Discussion du traitement du tableau *La Vierge, L'Enfant Jésus  
et Saints*, par Holbein et aussi du polyptique de Nuno Gon-  
çalves;  
22 h. — Réception offerte par le Directeur du Musée d'Art Ancien.

*Vendredi, le 31 octobre*

Au Musée d'Art Ancien:

- 9 h. — 4<sup>ème</sup> Séance de Travail (Conclusions et vœux);  
Clôture de la Réunion;
- 13 h. — Déjeuner officiel présidé par M. le Président de l'«Instituto da Alta Cultura».

## DÉTÉRIORATION ET TRAITEMENT DES TABLEAUX — EXPOSITION

Cette démonstration, qui se complète dans les salles du Musée et dans les ateliers de restauration, a pour but présenter quelques exemples de peintures endommagées par l'action du temps et par les interventions inexpérimentées, de même que quelques traitements et quelques nouveaux essais qui ne sont pas considérés définitifs mais encore soumis à discussion.

Tous les exemples exposés, aussi bien que la documentation photographique, n'ont pas d'autre intérêt que celui de réunir des cas typiques de détérioration des supports des peintures dans notre pays. Le mérite des oeuvres n'a pas été considéré.

Les traitements des supports sont antérieurs aux études d'investigation sur le retrécissement des bois et l'élasticité des colles.

- SALLE I — Quelques exemples de supports attaqués par les champignons du bois et par les vers et les conséquentes pertes sur la couche picturale.
- SALLE II — Documentation photographique de quelques cas de détérioration provoqués par les variations climatiques et par des accidents (le feu et l'eau salée). Graphiques des variations de la température et de l'humidité.
- SALLE III — Peintures endommagées par l'altération des éléments matériels par l'action du temps et par des interventions inexpérimentées.
- SALLE IV — Exemples de traitements des supports en bois et en toile (parquetage et rentoilage). Fixation de la couche picturale.
- SALLE V — Transposition de fresques sur un support rigide, léger, immunisé contre les vers et isolé de l'humidité.
- SALLE VI — Nettoyage de la peinture: enlèvement des vernis altérés et des repeints.
- SALLE VII — Le cas du tableau de Holbein, appartenant au Musée de Lisbonne: modifications en quelques endroits de la primitive composition du tableau.



Les travaux d'investigation sur la connaissance des bois employés dans les peintures des différentes écoles et époques ainsi que la connaissance de leurs résistances en fonction des conditions climatiques locales (détérioration et traitement), sont l'objet d'études qui viennent d'être initiés par des spécialistes. Au cas d'intéresser des consultations détaillées sur cette matière, nous donnons ci-joint les noms des Institutions où ils travaillent.

ÉTUDES SUR LES BOIS ET LES COLLES — Laboratório de Ensaios de Materiais da Faculdade de Engenharia do Porto.

ÉTUDES SUR LES VERS — Laboratório de Biologia Florestal — Calçada da Ajuda — Lisboa.

ÉTUDE SUR LES CHAMPIGNONS DU BOIS — Gabinete de Micologia da Faculdade de Ciências — Rua da Escola Politécnica — Lisboa.

## CATALOGUE

### 1 — *Le Calvaire*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 214

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1150 × 920 mm.

Exemple de détérioration de la couche picturale provoquée par les champignons du bois.

### 2 — *Fragment d'un tableau*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. (en dépôt)

Dimensions: 1670 × 170 mm.

Provenance: Madre de Deus

Exemple de détérioration du support provoquée par les champignons du bois.

### 3 — *Sainte Hélène découvrant la Croix du Seigneur*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 110 (en dépôt)

Dimensions: 1200 × 560 mm.

Exemple de détérioration du support provoquée par les champignons du bois.

4 — *Le Baptême du Christ*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 1659 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 950 × 850 mm.

Provenance: Couvent de Santos-o-Novo

Détérioration provoquée par l'attaque mixte des termites et des vrilletes.

5 — *La Vierge, L'Enfant et St. Jean*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 1722 (en dépôt)

École Italienne; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 640 × 560 mm.

Provenance: Offre de José Relvas

Fiche de restauration N.º 500

Détérioration du support par les vers et conséquents endommagements de la couche chromatique.

6 — *Fragment d'un tableau*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 397 (en dépôt)

Dimensions: 1400 × 290 mm.

Exemple de détérioration du support provoquée par l'attaque des vrilletes. (*Anobiun punctatum De Geer*).

7 — *Fragment d'une planche*

Peinture sur chêne

Dimensions: 1500 × 160 mm.

Provenance: Église de Arruda

Exemple de détérioration provoquée par l'attaque des termites (*Isop-tera* ?).

8 — *Fragment d'un tableau*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. (en dépôt)

Dimensions : 1360 × 240 mm.

Provenance : Madre de Deus

Exemple de détérioration du support provoquée par les petites vrillettes (*Anobiidae* ?).

9 — *Sainte Lucie*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 402 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions : 490 × 790 mm.

Provenance : Couvents supprimés de Alentejo

Détérioration provoquée par l'attaque des vers.

10 — *Le Calvaire* (fragment)

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 1892 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions : 1850 × 600 mm.

Damnifications et pertes provoquées sur la couche picturale par les termites (*Isoptera* ?).

11 — *Entrée du Christ à Jérusalem*

Peinture sur bois

M. N. A. A. — N.° d'inv. 1628 (en dépôt)

Ikone grecque du XVIII<sup>ème</sup> siècle (?)

Dimensions : 500 × 300 mm.

Provenance : Queluz

Exemple de gonflement du support et d'attaque des vers.

12 — *Deux Apôtres — St. Thomas et St. Mathieu*

Peinture sur noyer

M. N. A. A. — N.° d'inv. 1034 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions : 580 × 520 mm.

Provenance : Couvent de Semide

Détérioration provoquée par l'attaque des vers.



13 — *Apparition du Christ Ressuscité à Sa Mère*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 290 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1330 × 1300 mm.

Provenance: Couvents supprimés

L'attaque des vers atteignit la couche picturale.

14 — *Portrait d'Homme*

Peinture sur toile

Musée d'Évora

Dimensions: 500 × 605 mm.

Craquelé et détachement de la couche picturale provoqués par le contact avec l'humidité.

15 — *Résurrection du Christ*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 481 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1510 × 1230 mm.

Provenance: Offre du Roi D. Fernando

Détachement de la couche picturale provoqué par l'attaque des vrillettes.

16 — *Le Martyre des Onze Mille Vierges*

Peinture sur noyer

Collection privée

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 690 × 550 mm.

Exemple de détérioration du support provoquée par les champignons du bois.

17 — *Portrait de Femme*

Peinture sur toile

Palais da Ajuda — N.º d'inv. K<sup>'''</sup> 2197

Dimensions: 550 × 450 mm.

Désagrégation de la couche picturale provoquée par le retrécissement de la toile.

18 — *La Vierge et L'Enfant, St. Antoine et St. André*

Peinture sur chêne  
Musée d'Évora  
École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle  
Dimensions: 1000 × 700 mm.

Désagrégation de la couche picturale provoquée par les variations d'humidité et de sécheresse.

19 — *Allégorie*

Peinture sur cuivre  
Palais da Ajuda  
Dimensions: 780 × 580 mm.

Désagrégation de la couche picturale provoquée par l'oxydation du support en cuivre.

20 — *Sæuer Hippolythe*

Peinture sur cèdre  
M. N. A. A. — N.° d'inv. 1965 (en dépôt)  
Dimensions: 740 × 960 mm.  
Provenance: Couvent de Santa Joana

Cadre ancien en bois de plaqué, attaqué par les vers. Le support de la peinture est intact.

21 — *Le Baptême du Christ*

Peinture sur chêne  
M. N. A. A. — N.° d'inv. 961 (en dépôt)  
École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle  
Dimensions: 950 × 700 mm.  
Provenance: Couvent de Santa Joana

Désagrégation de la couche picturale provoquée par l'eau coulante sur le revers du panneau.

22 — *Trois Saints — St. Jérôme, St. Antoine, St. Rémige(?)*

Peinture sur chêne  
Musée d'Évora  
École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle  
Dimensions: 500 × 2060 mm.

Exemple de désagrégation de la couche picturale provoquée par les variations de l'humidité et de la sécheresse. Attaque des vers.

23 — *Adoration des Mages*

Peinture sur albâtre

M. N. A. A. — N.º d'inv. 834 (en dépôt)

Dimensions: 240 × 360 mm.

Exemple de peinture usée.

24 — *Adoration des Mages*

Peinture sur albâtre

M. N. A. A. — N.º d'inv. 1306 (en dépôt)

Dimensions: 380 × 290 mm.

Provenance: Église de S. Nicolau — Lisbonne

Exemple de peinture sur pierre.

25 — *Un Apôtre*

Peinture sur toile de lin

M. N. A. A. — N.º d'inv. 490 (en dépôt)

Dimensions: 510 × 440 mm.

Provenance: Offre du Roi D. Fernando

Désagregation en frisure.

26 — *St. Christophe et L'Enfant Jésus*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 278 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 710 × 490 mm.

Provenance: Couvents supprimés

Fiche de restauration N.º 514

Désagregation de la couche picturale provoquée par les variations d'humidité et de sécheresse.

27 — *Tête du Christ couronné d'épines*

Peinture sur bois

M. N. A. A. — N.º d'inv. 569 (en dépôt)

Dimensions: 570 × 480 mm.

Provenance: Offre du Roi D. Fernando

Exemple de fentes.

28 — *Deux Saints — St. Benoît et St. Antoine*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions : 870 × 290 mm.

Exemple de fente dans toute la longueur du support.

29 — *Enterrement du Seigneur*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 74 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions : 1640 × 1790 mm.

Provenance : Couvent de Espinheiro (Alentejo)

Fiche de restauration N.º 424

Exemple de restauration défectueuse montrant la couche picturale partiellement usée par un nettoyage et par des retouches inexpérimentées.

30 — *Présentation de L'Enfant Jésus au Temple*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 43 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions : 1940 × 1540 mm.

Provenance : Couvents supprimés

Oxydation des vernis.

31 — *St. Jean Baptiste*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 23 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions : 1300 × 790 mm.

Provenance : Couvents supprimés

Retrécissement du support.

32 — *La Vierge, l'Enfant et Saint Jean*

Peinture sur frêne

Palais da Ajuda — N.º d'inv. X<sup>III</sup> 294

Dimensions : 740 × 490 mm.

Exemple d'oxydation partielle des vernis.



33 — *Fleurs et Fruits*

Peinture sur toile

M. N. A. A. — N.º d'inv. 449

Dimensions : 900 × 740 mm.

Acquis par l'État en 1863

Exemple d'oxydation des vernis.

34 — *Camões et le Cardinal D. Henrique*

par Marciano Henriques da Silva

Peinture sur toile

Musée d'Art Contemporain

Dimensions : 1070 × 1000 mm.

Détérioration de la couche picturale provoquée par l'emploi du betume.

35 — *Ascension du Christ*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 40 (en dépôt)

École Portugaise : XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions : 1970 × 1290 mm.

Noircissement partiel de la couche picturale.

36 — *L'Apparition du Christ*

Peinture sur toile

M. N. A. A. — N.º d'inv. 670 (en dépôt)

Dimensions : 600 × 740 mm.

Provenance : Offre du Conte de Carvalhido

Exemple de noircissement du vernis et des couleurs.

37 — *Un incendie dans un port de mer*

Peinture sur toile

M. N. A. A. — N.º d'inv. 508 (en dépôt)

École Française

Dimensions : 560 × 770 mm.

Provenance : Offre du Roi D. Fernando

Exemple de noircissement du vernis et des couleurs.

38 — *Notre Dame du Rosaire et Saint Jean Baptiste*

Peinture sur chêne  
Musée de Guimarães  
Dimensions: 2330 × 1680 mm.

Repeints, damnifications et pertes de la peinture.

39 — *Descente de la Croix*

Peinture sur chêne à la detrempe  
Musée d'Évora  
Dimensions: 1480 × 1300 mm.

Perte de l'agglutinant par l'excès de sécheresse.

40 — *Portrait d'homme*

Peinture sur chêne  
M. N. A. A. — N.º d'inv. 1578  
École Italienne; XVI<sup>ème</sup> siècle  
Dimensions: 485 × 365 mm.  
Provenance: Palais da Ajuda

Parquetage ancien formé par des traverses fixes.

41 — *Portrait d'homme*

Peinture sur chêne  
M. N. A. A. — N.º d'inv. 1232  
Dimensions: 195 × 155 mm.

Parquetage ancien en bois du Brésil.

42 — *La Vierge et L'Enfant Jésus*

Peinture sur chêne  
M. N. A. A. — N.º d'inv. 1251 (en dépôt)  
Dimensions: 430 × 340 mm.  
Provenance: Col. G. Junqueiro

Parquetage ancien; bonne planification du support original.

43 — *La Nativité*

Peinture sur chêne  
M. N. A. A. — N.º d'inv. 1800 (en dépôt)

Dimensions: 900 × 580 mm.

Provenance: Col. Burnay

Bonne planification du support.

44 — *Visitation*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 4

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1820 × 1330 mm.

Provenance: Monastère de S. Francisco

Tableau renforcé et parquetage ancien.

45 — *Le Christ attaché à la colonne*

Peinture sur chêne

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Collection privée

Dimension: 1800 × 1380 mm.

Fixation de la couche picturale.

46 — *Fragment de tableau: Une main et un morceau d'un calice*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 715 (en dépôt)

Dimensions: 210 × 1300 mm.

Fixation de la couche picturale.

47 — *La naissance de la Sainte Vierge*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 1041 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1800 × 780 mm.

Fiche de restauration N.° 341

Provenance: Académie des Beaux-Arts

Imprégnation lente sans perforation.

48 — *Saint Pierre Martyr*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 300 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1670 × 750 mm.

Provenance: Couvent de Alcobça (S. Domingos de Azeitão)

Fiche de restauration N.º 327

Fixation de la couche picturale.

49 — *St. Jérôme*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 397 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1300 × 1200 mm.

Provenance: Couvents supprimés

Fiche de restauration N.º 740

Fixation de la couche picturale.

50 — *Le mariage de la Sainte Vierge*

Peinture sur chêne

Collection particulière

École flamande

Dimensions: 550 × 310 mm.

Planification parfaite; le support est peint par les deux faces avec des sujets différents.

51 — *Adoration des Mages*

Peinture sur chêne

Église de l'Île de Madeira

École Flamande; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1520 × 760 mm.

Planification parfaite; le support est peint par les deux faces avec des sujets différents.

52 — *Notre Dame du Rosaire*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 1281 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 790 × 560 mm.

Provenance: Madre de Deus

Peinture unie par le revers conservant la planification du support.



53 — *Portrait de Braz Francisco de Lima*  
par Domingos António de Sequeira

Peinture sur toile  
M. N. A. A. — N.º d'inv. 1853  
École Portugaise; XIX<sup>ème</sup> siècle  
Dimensions: 1200 × 1015 mm.  
Provenance: Donation

Rentoilage à la colle blanche.

54 — *Portrait de dame*

Peinture sur toile  
M. N. A. A. — N.º d'inv. 1764  
École Française; XVIII<sup>ème</sup> siècle  
Dimensions: 740 × 615 mm.  
Provenance: Acquis par l'État

Rentoilage à la cire.

55 — *La Vierge au lait*

Fresque  
Dimensions: 1390 × 830 mm.  
Provenance: Ministère des Oeuvres Publiques

Fixation du fresque sur un mauvais support (toile).

56 — *Un Ange*

Fresque  
Dimensions: 1670 × 840 mm.  
Provenance: Église de Outeiro Seco

Transposition du fresque sur plâtre.

57 — *Mise au tombeau*

Fresque  
Dimensions: 2200 × 1770 mm.  
Provenance: Église de Outeiro Seco

Support alvéolaire (plaques «Masonite» et matériel «Dufaylite»).

58 — *Deux Apôtres*

Fresque

Dimensions: 2300 × 1150 mm.

Provenance: Ministère des Oeuvres Publiques

Support alvéolaire (plaques «Masonite» et matériel «Dufaylite»).

59 — *La Vierge, L'Enfant et Saint Joseph*

Fresque

Dimensions: 1200 × 1300 mm.

Provenance: Église de Bravães

Support alvéolaire (plaques «Masonite» et matériel «Dufaylite»).

60 — *Sainte Claire et Sainte Appolonia*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 79 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 390 × 810 mm.

Provenance: Couvents supprimés

Fiche de restauration N.° 671

Commencement de nettoyage. Exemple de noircissement total des vernis qui couvraient la couche picturale.

61 — *St. Jean Évangéliste et St. Jacques*

Peinture sur bois

M. N. A. A. — N.° d'inv. 855 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle (Visetu)

Dimensions: 430 × 330 mm.

Provenance: Université de Coimbra

Support en bois de châtaignier.

62 — *Le Calvaire*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.° d'inv. 1021 (en dépôt)

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1450 × 920 mm.

Enlèvement partiel des vernis.

63 — *St. Pierre; St. Augustin; St. Jean Baptist et St. Vincent*

Peintures sur bois

Chapelle dans les environs de Tavira (Algarve)

Dimensions: 1650 × 380 mm. (chaque panneau)

Sous les Saints exécutés au XVI<sup>ème</sup> siècle, on aperçoit d'autres figures du XV<sup>ème</sup>.

64 — *Le Calvaire*

Peinture sur chêne

Musée de Coimbra

École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1780 × 1100 mm.

Enlèvement des repeints.

65 — *L'Annonciation*

Peinture sur chêne

École Luso-Flamande; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1680 × 1370 mm.

Provenance: Église de Bucelas

Modification des dimensions primitives du tableau en ajoutant une planche afin de l'adapter à un nouveau encadrement.

66 — *L'Assomption de la Vierge*

Peinture sur chêne

École Luso-Flamande; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: 1640 × 1400 mm.

Provenance: Église de Bucelas

Modification des dimensions primitives du tableau.

67 — *St. Simon et des Religieuses; St. Jean et St. Judas*

Peinture sur chêne

Musée de Aveiro

Dimensions: Panneau central 1000 × 650 mm.

Panneaux latéraux 1000 × 300 mm.

Transformation de la peinture originale. Ce tableau a été un des premiers à être radiografié au Portugal. (Dr. Pedro Vitorino).

68 — *Descente de la Croix. St. François recevant les stigmates. St. Antoine*

Peinture sur bois

M. N. A. A. — N.º d'inv. 1868 (en dépôt)

Vasco Fernandes — École Portugaise; XVI<sup>ème</sup> siècle

Dimensions: Panneau central 1310 × 670 mm.

Volants 1210 × 510 mm.

Provenance: Donation des héritiers du Vicomte de Monserrate

Support en bois de châtaignier. (École de Viseu).

69 — *La Patience*

Peinture sur bois

M. N. A. A. — N.º d'inv. 461 (en dépôt)

École Italienne

Dimensions: 830 × 900 mm.

Provenance: Acquis par l'État

Exemple de jaunissement qui cache la qualité de la peinture originale.

70 — *Le martyr d'un Saint*

Peinture sur chêne

M. N. A. A. — N.º d'inv. 625 (en dépôt)

Dimensions: 1220 × 520 mm.

Fixation de la couche picturale.



## APRESENTAÇÃO AOS MEMBROS DA CONFERÊNCIA DOS PAINÉIS DE HOLBEIN E DE NUNO GONÇALVES

### “LA VIERGE, L'ENFANT ET SAINTS”

POR

HANS HOLBEIN

Le tableau est divisé en deux parties par une composition architectonique — un arc prolongé dans le style de la renaissance.

L'arc s'appuie sur des colonnes, dont deux avancent jusqu'au premier plan.

Au centre, la Sainte Vierge, assise sur un trône tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, St. Joachim et Ste. Anne.

Autour de la Vierge, des Saintes Martyres. À gauche: Ste. Lucie, Ste. Ursule, Ste. Barbe, Ste. Marguerite; à droite: Ste. Catherine, Ste. Agnès, Ste. Marie Madeleine, Ste. Dorothee.

Encore au premier plan, une fontaine et sur le bord un vase à fleurs; à l'intérieur l'inscription: «*Puteus Aquarium Viventium*».

Adossées à la composition architectonique du milieu, deux balustrades derrière lesquelles se situent des groupes d'anges musiciens. Un autre se trouve au-delà du dernier arc de la partie principale.

Fond du tableau — la mer et les côtes avec des constructions et des arbres. Ciel avec nuages.

### HISTOIRE DU TABLEAU

1519 — Exécution du tableau (à Isenheim selon Curt Glaser).

1628 — Le tableau est enrégistré dans l'inventaire de Maximilien I<sup>er</sup>, Prince Électeur de Bavière (Palais Eléctoral de Munich).

1632 — Enlèvement du tableau par les troupes de Gustave Adolphe lors du pillage de Munich.

1633 — Il est à Stockholm, appartenant à la reine Christine de Suède.

- 1654 (?) — Le tableau est offert par la reine de Suède à Jean IV, roi du Portugal.  
 — Le roi du Portugal donne le tableau à sa fille Catherine, femme du roi Charles II d'Angleterre. Celle-ci le place au Palais de Bemposta.  
 1872 — Le tableau figure à l'Exposition de Dresden.  
 1913 — Le tableau est incorporé dans la collection de peinture du Musée National d'Art Ancien, de Lisbonne.

#### CONSERVATION DU TABLEAU AVANT LA RESTAURATION

- Support — très sec avec quelques trous provoqués par les vers; augmenté dans la partie supérieure afin d'être adapté à un autel.  
 Couche picturale — boursouflure partielle de la couche et excessive sécheresse qui a provoquée le craquelé.  
 Vernis — noircissement partiel.

Pendant le travail de restauration on a fait l'examen radiographique de la peinture.

Le dossier des radiographies et des respectives lectures est mis à la consultation des délégués.

#### TRAITEMENTS EMPLOYÉS DANS LA RESTAURATION

- Support — collage et consolidation par le système en «queue d'hirondelle».  
 Couche picturale — fixation des boursoufflures et de toute la surface peinte;  
 — enlèvement des repeints existents: a) sur les vêtements des figures du premier plan; b) sur l'arc où on a trouvé l'inscription primitive «*Gloria in Excelsis Deo et in Terra Pax*»; c) sur la fontaine dans laquelle est apparue une nouvelle inscription «*Puteus aquarium viventium*»; d) sur les groupes d'anges du deuxième plan. Parmi celui du côté gauche on a découvert un faucon posé sur la main d'un personnage.

## BIBLIOGRAPHIE SUR LE TABLEAU

- José de Figueiredo — *Documento de reivindicação do quadro* (v. Arquivo — Pintores — Holbein).
- Forster — *Denkmale deut. Baukunst. Bildnerci und malerei*, 1872.
- Joaquim de Vasconcelos — *Dürer em Portugal*. Porto, 1887. Na *Arqueologia Artística*, fasc. 4.º.
- Idem — *Arte Religiosa*, fasc. 19.º.
- Curt Glaser — *Hans Holbein del Altare — Kunstgeschichtliche Monographien XI* — pgs. 100-106. Est. XXXII et XXXIII.
- W. Schmidt — *Kunstchronik*, XIV — 493 — 1903.
- Springer Ricci — *Manuale di Storia dell'Arte*, IV, pag. 78 — 1912.
- José de Figueiredo — *Reconstitui-se a história da «Fonte da Vida» que se conserva no Museu de Arte Antiga* — «Século», de 22-4-1929.
- Curt Glaser — *Les peintures des primitifs allemands du milieu du XIV siècle à la fin du XV<sup>e</sup>*, G. Van Oest — Paris, 1931 — Est. 104; texto pg. 130.

Além do painel do Holbein pertencente ao Museu de Lisboa e que representa *A Virgem, o Menino e Santos*, a Comissão do ICOM para o tratamento das pinturas teve ocasião de examinar cuidadosamente as tábuas do políptico de S. Vicente devido a Nuno Gonçalves e de ponderar os problemas que lhe foram expostos em face de uma futura beneficiação.

Os delegados tiveram ocasião de verificar o excelente estado dos suportes dos referidos painéis e as alterações sofridas em tratamentos anteriores e bem assim a lição resultante do exame das fotografias directas e das radiografias que lhes foram submetidas para estudo.

## ESTUDO SOBRE AS MADEIRAS QUE SERVEM DE SUPORTE AOS QUADROS

Na Reunião da Comissão do ICOM para o Tratamento das Pinturas de Bruxelas, em 1951, foi reconhecido ser de urgente interesse a análise dos processos de tratamento dos suportes em madeira das pinturas e decidido que estes problemas fossem objecto de discussão na reunião de Lisboa, em 1952.

Na exposição organizada por ocasião desta reunião de Lisboa foram apresentados vários processos de tratamento utilizados no M. N. A. A. e que serão objecto dos nossos estudos. Pretende-se, em resumo, enunciar a crítica dos processos de tratamento tradicionais e formular prescrições a observar nas intervenções futuras. Ora o objectivo destas intervenções é reduzir tanto quanto possível o «jogo» ou «trabalho» das madeiras; por outras palavras, conseguir, na medida do possível, a sua «estabilização». Para isso podem seguir-se as técnicas seguintes:

- conservar as peças de madeira em ambiente onde a humidade relativa seja constante, do que resultará manter-se correspondentemente constante o teor de humidade da madeira;
- deixar variar naturalmente a humidade ambiente e preservar com revestimentos impermeáveis à humidade as peças de madeira ou tratar a madeira de modo a conseguir diminuir o valor dos coeficientes de retracção, isto é: diminuir o valor da retracção correspondente a certa variação do teor de humidade.

Podem considerar-se dentro da primeira técnica a climatização dos ambientes em que são conservadas as obras de madeira e da segunda a protecção destas com revestimentos de cera ou parafina, plásticos, pintura com vernizes, etc., e o tratamento da «desseivagem» com vapores químicos, impregnações de cera, resinas sintéticas, etc.

Um tratamento de características especiais é o da parquetagem. Com ele pretendem reduzir-se as variações de planificação das peças de madeira com uma «armadura» também de madeira que, pelo seu «funcionamento», se oponha àquelas variações. Vários são os processos de parquetagem utilizados e que parece darem mais ou menos bons resultados.



Sobre estes processos de tratamento incidirão os nossos estudos que visam qualificar a sua eficiência. Para tal, em quadros em idênticas condições (essência, processo de corte, idade, etc.), serão medidas as deformações lineares provocadas pela variação do teor de humidade das madeiras substitutivas. É claro que os valores destas variações dependerão daquelas características (essência ...), mas dado que são pouco numerosas as essências utilizadas nos quadros, prevê-se ser possível estudar estes problemas senão para todas, pelo menos para a maior parte delas.

Foi também resolvido iniciar o estudo comparativo das colas e processos de colagem usados no Laboratório de Restauro, sob o ponto de vista de aderência, elasticidade e estabilidade.

Este trabalho dará lugar a uma comunicação a apresentar à próxima reunião da Comissão do Icom.

Para compreender a interpretação dada aos resultados obtidos é indispensável ter bem presente as características especiais da madeira. Por isso mesmo, se tenciona apresentar uma comunicação prévia sobre «Estrutura e características físicas das madeiras».

A. ALVIM DE MATOS

Eng. Civil (UP)

## ALTERAÇÕES MICOLÓGICAS EM OBRAS DE ARTE EXECUTADAS EM MADEIRA

Um dos problemas que interessam à conservação e ao restauro de obras de arte é o das alterações micológicas que a madeira pode sofrer. De facto, as madeiras trabalhadas que, por qualquer forma, constituem obras de arte e aquelas que constituem suportes de pinturas estão naturalmente sujeitas, tal como as madeiras utilizadas para qualquer outro fim, à decomposição pela acção de certas espécies de fungos. A acção destruidora destes agentes pode evitar-se por tratamentos e cuidados que constituem o que se entende por preservação da madeira, pela qual esta fica impossibilitada de ser digerida por aqueles seres. Em muitos casos é também possível impedir o progresso da decomposição, provocando a morte do agente causal e preservando a parte ainda não atingida. Convém ainda lembrar aqui que estes agentes se propagam facilmente, podendo por exemplo ocasionar a destruição de uma porção de madeira sã que é colocada em contacto com outra já atacada.

Estes princípios fundamentais são generalizados ao caso das obras de arte, e por isso devem estar sempre presentes no espírito do conservador e do restaurador.

Sob o ponto de vista da conservação, interessará, portanto, que se esteja habilitado a reconhecer a presença de um fungo sobre uma madeira, e sobretudo a distinguir se este pertence ou não a uma espécie capaz de provocar a decomposição. Estes conhecimentos dão a possibilidade de tomar logo de início as providências necessárias para evitar a destruição de uma obra de arte. Assim, o tomá-los em consideração, permite notar o início do ataque, e, por consequência, evitar que o fungo se propague e que se disponham objectos de madeira numa dependência em que se reconheceu a existência de fungos da decomposição da mesma.

No que diz respeito ao restauro, o problema resume-se em substituir na medida do possível, não só a parte visivelmente decomposta, mas toda a porção atacada. Então, a questão delicada consistirá em saber qual a porção mínima de madeira que se deve inutilizar para se ter a certeza de que dessa forma se eliminarão todos os fragmentos do fungo. Deverá então merecer o cuidado especial do restaurador evitar que o novo material possa cons-

tituir outro substrato para o fungo, o que acontecerá se este não for totalmente eliminado; neste caso, o trabalho do restaurador teria de ser repetido periódicamente. Portanto, quando a madeira está visivelmente apodrecida, é da maior importância que o restaurador tenha em atenção que um fungo foi o agente causal

Finalmente, outro aspecto que merecerá ser considerado é o do material a utilizar nas novas obras de arte, devendo atender-se ao seu grau de resistência natural ao ataque por cada uma das espécies de fungos, assim como ao processo de o preservar da decomposição que estes podem causar.

Pelo que acabamos de referir, conclui-se que no plano de trabalhos de uma Secção de Restauro se devem compreender os seguintes pontos: inventariação dos agentes micológicos de destruição da madeira empregada nas obras de arte e condições em que eles actuam; estudo dos caracteres que permitem levar à sua identificação; estudo dos antissépticos utilizáveis neste caso, que tenham um poder mortal ou infertilizante que impeça o prosseguimento do ataque por fungos ou que preserve a madeira; e o estudo dos suportes a utilizar no restauro, no que se refere à sua resistência natural à decomposição por acção dos fungos.

J. PINTO LOPES

(DEPARTAMENTO DE MICOLOGIA — INSTITUTO BOTÂNICO DE LISBOA)

## ALGUNS INSECTOS QUE ATACAM OS PAINÉIS NO NOSSO PAÍS

Dos insectos que atacam a madeira — insectos xilófagos — interessam-nos só os que causam prejuízos na madeira em obra.

Trataremos apenas dos carunchos (*wood-boring beetles, furniture beetles, petites vrilletes*) e da formiga branca (*termite*).

Quanto aos carunchos pequenos, que atacam madeiras tanto resinosas como folhosas, são de mencionar os que foram encontrados nos quadros e fragmentos de quadros indicados na sala I (<sup>1</sup>).

Examinados e comparados macroscopicamente estes quadros, as galerias que estão visíveis indicam-nos, pelo seu aspecto, que estamos em presença de um ataque de insectos da mesma família — *Anobiidae* — mas pertencendo a géneros distintos.

No quadro n.º 6 observam-se galerias de pequeno diâmetro (1 a 15 milímetros), algumas pouco visíveis devido à acumulação de serrim — conjunto de pequenas porções de madeira, de que a larva se não alimentou, e de dejectos.

Os insectos e a larva colhidos num troço do quadro permitiu-nos identificar facilmente o *Anobium punctatum* De Geer.

Este insecto é um pequeno coleóptero, medindo na idade adulta 2 a 4 milímetros de comprimento, de cor castanho-avermelhada, coberto de fina pubescência dourada e com pontuações regulares nos élitros.

A larva é branco-amarelada, em forma de C e com dilatações na região torácica e extremidade do abdómen, característica da família *Anobiidae*.

É esta a causadora dos prejuízos, e, como se podem encontrar numerosas larvas num pequeno troço, fácil são de prever os estragos que rapidamente elas podem ocasionar.

Observando os quadros n.ºs 8 e 9, o ataque apresenta-se de modo diferente:

serrim já sem consistência farinosa, como nos quadros anteriores, e de cor mais escura;

(<sup>1</sup>) Exposição de Deteriorações e tratamentos das Pinturas — Museu de Arte Antiga, Outubro de 1952.



galerias de maior dimensão, 2 a 2,5 milímetros de diâmetro, apresentando de onde em onde, junto à superfície e bem visíveis, uns invólucros — as câmaras ninfais — construídos com o próprio serrim que foi colado por substâncias segregadas pela larva.

É dentro destas galerias que a larva passa a insecto adulto.

Estas câmaras ninfais são facilmente destacáveis das galerias, ao contrário do que sucede com o *Anobium punctatum* De Geer, onde a câmara ninfal é formada por dois tampões feitos de serrim, um na extremidade inferior da larva e outro acima da cabeça.

Em face da forma do serrim, da existência de câmaras ninfais destacáveis, do maior diâmetro das galerias e de pequenas porções de mandíbulas, distintas das do *Anobium punctatum*, concluímos apenas que se trata de um outro *anobiídeo*.

Quanto aos quadros n.ºs 7 e 10, é bem visível o aspecto completamente diferente de ataque que a madeira apresenta.

Não se notam a presença de serrim e de orifícios circulares de saída de insectos, o que não acontece nos outros quadros.

Não há galerias definidas, mas um emaranhado indistinto onde não é possível medir um diâmetro médio. Como preenchimento de galerias, nota-se aqui e além a existência de detritos terrosos.

Trata-se de um ataque típico de um *Isoptera*, a temida formiga branca, há muito conhecida pelas destruições causadas, arruinando por vezes habitações de madeira sem que os moradores se apercebam do seu ataque.

A que no nosso País é conhecida como sendo a causadora de maiores danos é a *Leucotermes lucifugus*, que só pelos indícios anteriores não pode, contudo, ser neste caso completamente identificada.

MACIEL CHAVES

Com o curso de Silvicultura (S. S. A.)

## GLOSSARIO

Portuguêa	Français	English
Acrecentos	Ajoutes	—
Aderência	(Adhésion)	Adhesion
Adesivo	(Adhesif)	Adhesive
Aglutinante aquoso	Agglutinant aqueux	—
Aglutinante resinoso	Agglutinant résineux	—
Agulha	(Aiguille)	Needle
Amarelecido	Jaunâtre	Yellowish
Azulado	Bleuté	Bloom
Bolor	Moississure	Mould
Brocha	Brosse	Brush (?)
Caixilho ou moldura	Cadre	Frame
Camada pictural	Couche picturale	Paint layer
Cambiante	Nuance	—
Carunchoso	Artisonné	Worm eaten (?)
Carvalho	Chêne	Oak
Cera	Cire	Wax
Clivagem	Clivage	Splitting (?)
Cola de peixe	Colle de poisson	Fish-glue
Contractão	Contraction	Contraction
Cor	Couleur	Colour
Decomposição	Détérioration	Decay
Desagregação da pintura	Détachement	Loose paint
Desagregação em concha	Frisure	Curling
Dilatação	Dilatation	Expansion
Diluente	Diluant	Diluent
Dissolvente	Dissolvant	Solvent
Embaciamento	Ternissement	Dulling (?)
Emoliente	Emoliant	—
Empola	Boursoufflure	Blister
Empolamento	Boursoufflure (?)	Blistering
Emulsão	Emulsion	Emulsion
Enrugado (curvo e quebrado)	Plissement	Buckling
Envernizar	Vernir	Varnishing

Esbater	Dégrader	—
Esboço	Esquisse	Sketch
Escama	Écaille	Flake
Espátula	Spatule	Spatula
Esfregaço	Frottis	—
Fendas	Fentes	—
Ferro quente	Fer chaud	Hot iron
Fixação da pintura	Refixage	Fixing loose paint
Fluidez	Fluidité	Fluidity
Fricção	Déroutage	Friction
Fundir (dois tons)	Fondre (les couleurs)	—
Goma	Gomme	Gum
Grade	Châssis	Stretcher
Greta	Crevasse	Crack
Humidade	Humidité	Humidity
Húmido	Humide	Moist
Impermeabilidade	Imperméabilité	Impermeability
Impregnação	Impregnation	Impregnation
Insolubilidade	Insolubilité	Insolubility
Intónaco	Enduit	Coating
Levantamento da pintura	Soulèvement	Lifting paint
Limpeza superficial	Néttoyage superficiel	Surface cleaning (?)
Madeira	Bois	Wood
Mancha	Tache	Spot
Papel	Papier	Paper
Parquetagem	Parquetage	Cradling
Pincel	Pinceau	Brush
Pintura em tom cinzento	Grisaille	—
Pintura gasta	Peinture fatigué	—
Poder adesivo	Capacité d'adhérence	Adhesive power
Preparo	Préparation	Ground layer
Preparo de cola e cré	Préparation à base de plâtre et colle	Glue Gesso ground
Protecção por camadas de papel	Cartonnage	Boarding (?)
Pulverulência	Pulvérulence	—
Reboco	Crépi	—
Rechupado	Embu	—
Reentelagem	Rentoilage	Relining
Reforço do suporte	Doublage	—
Repintes	Repeints	Repainting

Retoque	Retouche	Retouching
Resina	Résine	Resin
Secativo	Siccatif	Siccative
Tela	Toile	Canvas
Terebentina	Térébentine	Turpentine
Tom	Tonalité	Tonality
Transposição	Transposition	Transposition (?)
Tratamento	Traitement	Treatment
Travessa	Traverse	Battens
Variações atmosféricas	Variations atmosphériques	Atmospheric changes
Velatura	Glacis	Glaze
Verniz para retoque	Vernis à retoucher	Retouching varnish



## DISCURSO DE ENCERRAMENTO

PELO

PROF. PAUL FIERENS

Monsieur le Président :

L'ordre du jour est à peu près épuisé, les vœux ont été votés grâce à vous et grâce à la collaboration de cette réunion; mais la conclusion n'est pas encore tout à fait tirée, et il m'appartient de faire maintenant d'interprète, des Membres de la Commission, pour vous exprimer toute notre reconnaissance. Nous étions réunis, au Musée de Bruxelles, lorsque nous avons reçu votre invitation; nous avons accepté avec enthousiasme, plusieurs d'entre nous savaient, d'autres soupçonnaient seulement, que nous allions trouver ici dans ce pays, d'un caractère extrêmement séduisant sur tous ses aspects, un Musée modèle et des installations d'ateliers de restauration exemplaires. Mais ce que nous avons trouvé ici a dépassé nos espérances, et nos vœux. Vous nous avez reçus, de la façon la plus généreuse, vous nous avez préparé une salle de travail, de forme à ce que nous avons pu accomplir de bonne besogne, grâce d'ailleurs au secours que nous avons trouvé, chez vous, et chez votre «état-major». Vous avez fait une exposition d'un genre tout à fait nouveau, qui a été pour nous un très grand enseignement. Nous avons passé hier une après-midi dans un atelier, que, je crois, tous les conservateurs des Musées ici présents vous envient, et ayant des travaux assez absorbants vous nous avez aussi réservé quelques délassements de choix: cette visite à Évora qui reste en nous quelque chose d'inoubliable, et les visites que nous avons pu faire malgré l'importance de nos travaux à Lisbonne, dans le Musée, et dans les collections.

Nous avons trouvé ici une atmosphère qu'il me semble a été particulièrement favorable à nos délibérations.

Je ne crois pas d'avoir assisté, et j'ai assisté à toutes les réunions de cette Conférence sur les peintures, à des rencontres plus amicales, plus fructueuses, et où on a fait preuve à la fois, d'autant d'audace et d'autant de sagesse, comme vous faites, vous mêmes, dans vos travaux; il y a un équilibre magnifique entre la recherche et la prudence. Et c'est un exemple pour tous. Nous

avons aussi trouvé dans votre pays une atmosphère, une lumière, un charme, un ordre, une propreté, une pureté, enfin ce qui était dans l'air du Portugal.

Je crois que nous espérons avoir été profondément imprégnés.

Nous avons appris beaucoup de choses, ici. Nous n'avons pas eu le temps d'apprendre le portugais, mais néanmoins il reste gravé dans nos coeurs et dans nos esprits, quand nous pensons à vous, quand nous pensons à M. Mardel, à M. de Moura, à tout votre «état-major» ici présent, un gigantesque OBRIGADO.

*Icom News*, vol. 6, n.º 1, de Fevereiro de 1953, dá notícia da 5.ª Reunião do ICOM para o «Tratamento das Pinturas», que teve lugar em Lisboa no mês de Outubro de 1952. Transcreve-se na íntegra o relato da conferência, conclusões e votos:

#### COMMISSION DE L'ICOM POUR LE TRAITEMENT DES PEINTURES

La cinquième réunion de la *Commission de l'ICOM pour le traitement des peintures* s'est tenue à Lisbonne du 27 au 31 octobre, sous la présidence du Dr. João COUTO, Directeur du Museu Nacional de Arte Antiga, (Lisbonne).

Sept autres pays étaient représentés: la Belgique par M. Paul FIERENS, Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux Arts de Belgique (Bruxelles), l'Espagne par M. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado (Madrid), les Etats Unis par M. George L. STOUT, Directeur du Worcester Art Museum (Worcester), la Grande-Bretagne par Sir Philip HENDY, Directeur de la National Gallery (Londres), l'Italie par M. Cesare BRANDI, Directeur de l'Istituto Centrale del Restauro (Rome), les Pays-Bas par M. A. van SCHENDEL, Directeur du Département des peintures au Rijksmuseum (Amsterdam), la Suède par Dr. C. NORDENFALK, Conservateur des peintures au Nationalmuseum (Stokholm).

On regretta l'absence des délégués de l'Allemagne, de l'Autriche, du Danemark, de la Pologne et de la Tchécoslovaquie, empêchés pour des raisons diverses.

Le Secrétariat de l'ICOM fut représenté pendant toute la durée de la Conférence par Mlle Marthe BENOIST d'AZY, Secrétaire Exécutif.

Étaient présents en outre, en qualité d'observateurs: MM. Albert PHILIPPOT (Belgique), AUBERT (France), MERTENS (Pays-Bas), MARDEL (Portugal), A. de MOURA et le personnel scientifique du Museu Nacional de Arte Antiga.

Les discussions avaient pour thème général la conservation des supports en bois, sur la base d'un rapport général de M. STOUT et de rapports d'autres Délégués. Une importante exposition fut organisée au *Museu Nacional*, illustrant les principaux problèmes en relation avec le thème général de la réunion. Des excursions eurent lieu à Evora (musée archéologique rénové, monuments,

peintures sur bois, etc.) et à Lisbonne même (églises, musées, collections privées, etc.). Des réceptions furent offertes par l'*Instituto de alta cultura* et par le *Museu Nacional*.

Avant de se séparer, la Commission ne laissa pas d'assurer le Dr. Couto de sa plus vive gratitude pour le grand succès de la réunion due à ses soins. Les résolutions suivantes furent adoptées:

#### 1. LA COMMISSION DE L'ICOM POUR LE TRAITEMENT DES PEINTURES CONSIDÉRANT

- 1) que le problème de la conservation des supports en bois, thème de la 5e session, est l'un des plus complexes du traitement des peintures,
- 2) qu'il est aussi l'un des plus urgents, en raison des soins immédiats que réclament beaucoup de peintures sur bois, comptant parmi les plus anciennes et les plus précieuses des collections,
- 3) qu'il a donné lieu à des travaux de grande importance, accomplis par le Rapporteur et divers délégués en vue de la 5e session,
- 4) que la Commission n'a pu prendre connaissance en temps utile de la totalité de ces travaux et qu'il lui a été seulement possible, durant la session, de considérer le problème dans son ensemble,

##### *fait recommandation*

- 1) aux délégués qui n'ont pu présenter leurs rapports à la 5e session, d'envoyer ces documents au Secrétariat, avant le 1er février 1953,
- 2) au Secrétariat, d'assurer dans les deux langues officielles de l'UNESCO la traduction des documents reçus ou à recevoir et de diffuser ceux-ci auprès des délégués,

##### *prend la résolution*

- 1) d'inscrire à nouveau le problème de la conservation des supports en bois au programme de la 6e session,
- 2) de prier le Rapporteur de la 5e session de bien vouloir soumettre aux délégués, lors de la 6e session, un projet de publication qui serait conçu selon un plan comprenant les points suivants:

- a) la structure du bois,
- b) la structure des supports en bois pour les peintures,
- c) les dégâts les plus communs,
- d) les méthodes de traitement des peintures sur bois, leur histoire, leur efficacité.

#### 2. LA COMMISSION DE L'ICOM POUR LE TRAITEMENT DES PEINTURES CONSIDÉRANT D'UNE PART

- a) que le Délégué représentant les Etats-Unis a suggéré, durant la 5e session, de tenir aux Etats-Unis sa 6e session,
- b) que les musées américains ont accompli, quant à la conservation des peintures et plus particulièrement à l'amélioration du milieu où elles vivent, des expériences capitales,
- c) que le Metropolitan Museum of Art de New York est sur le point de rénover l'ensemble de ses aménagements, notamment en ce qui concerne les galeries et les réserves de peintures.

#### CONSIDÉRANT D'AUTRE PART

- a) que la tenue d'une session aux Etats-Unis ne peut manquer d'entraîner des frais dépassant largement les possibilités financières de la Commission et des organisations invitées,
- b) qu'il est nécessaire de mettre à l'étude, assez longtemps à l'avance, un programme adapté aux circonstances locales,
- c) que le Délégué représentant la Suisse a invité les délégués à tenir à Bâle, en 1953, leur 6e session.



*émet le voeu*

qu'une solution soit trouvée à temps, lui permettant de tenir aux Etats-Unis sa 6e session,  
*prend la résolution*  
d'accepter dès le 1er février 1953 l'invitation du membre représentant la Suisse, s'il apparaît alors qu'il faille renoncer au projet de siéger l'an prochain aux Etats-Unis.

### 3. LA COMMISSION

ayant examiné, sur présentation du délégué du Portugal, Directeur du Museu Nacional de Arte Antiga, le polyptyque du Nuño Gonçalves,  
se félicitant de l'état de conservation du support qui, dans la situation actuelle, ne nécessite aucune intervention,  
constatant que certaines parties de l'oeuvre sont défigurées par des repeints qui ont noirci,

faisant confiance au Conservateur et au spécialiste responsables,

*fait recommandation*  
d'enlever les repeints, dans la mesure qui paraîtra opportune.

### 4. LA COMMISSION

ayant examiné, sur présentation du délégué du Portugal, Directeur du Museu Nacional de Arte Antiga, le tableau de la *Famille de la Vierge*, par Hans Holbein le Vieux,  
approuvant l'enlèvement des surpeints, qui a fait reparaître certains éléments originaux masqués ultérieurement,

#### CONSIDÉRANT

a) qu'il y a lieu de distinguer les repeints étrangers à l'oeuvre et les repentirs dus à l'auteur,  
b) que la tête de saint Joachim semble correspondre, à l'exception de repeints récents, à l'état définitif voulu par le maître, état recouvrant une première idée,  
faisant confiance au Directeur du musée et au spécialiste pour l'achèvement du travail selon les principes qui ont présidé à son entreprise,

*fait recommandation*  
de contrôler l'interprétation de radios par l'examen microscopique de la matière picturale, afin de déceler s'il s'agit de repeints ou de repentirs.

### 5. LA COMMISSION

considérant l'ampleur et l'intérêt de l'exposition au Museu Nacional de Arte Antiga par son Directeur et les collaborateurs de celui-ci,  
se félicitant de l'effort qu'ils ont accompli en vue de soumettre aux délégués un matériel de démonstration d'une telle valeur,

*émet le voeu*

— que la plupart des documents présentés fassent l'objet d'une publication spéciale,  
— que cette publication paraisse d'ici une année, ce qui permettrait d'en faire état dans la publication envisagée à l'issue de la 6ème session.

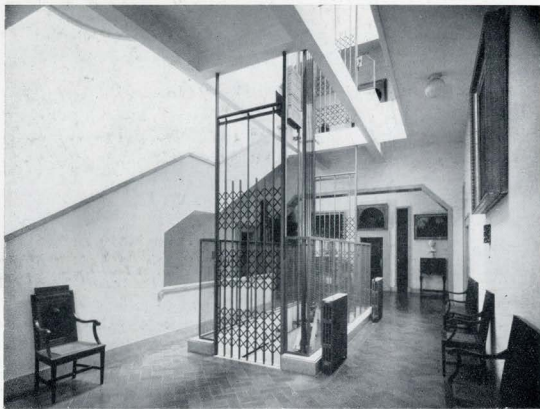
### 6. LA COMMISSION

considérant la fragilité des peintures sur bois et les risques auxquels les exposent des déplacements et des changements de climats,

*fait recommandation*  
aux Conservateurs de n'autoriser le déplacement des peintures sur bois que dans des circonstances exceptionnelles, et après rapport des techniciens qu'ils ont chargés d'assurer la conservation de ces oeuvres.



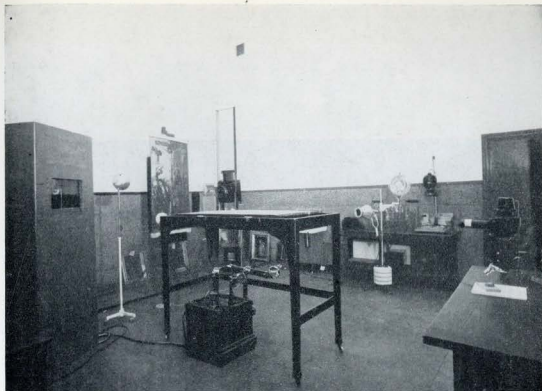
ESTAMPAS



Edifício do restauro  
(Vestibulo)







EDIFÍCIO DO RESTAURO  
(Laboratório)



EDIFÍCIO DO RESTAURO  
(Oficina)





LUCAS CRANACH

«A Salomé»

(Antes do restauro)



LUCAS CRANACH  
«A Salomé»  
(Depois do restauro)





H. HOLBEIN — «A Virgem, o Menino e Santos»  
(Pormenor)



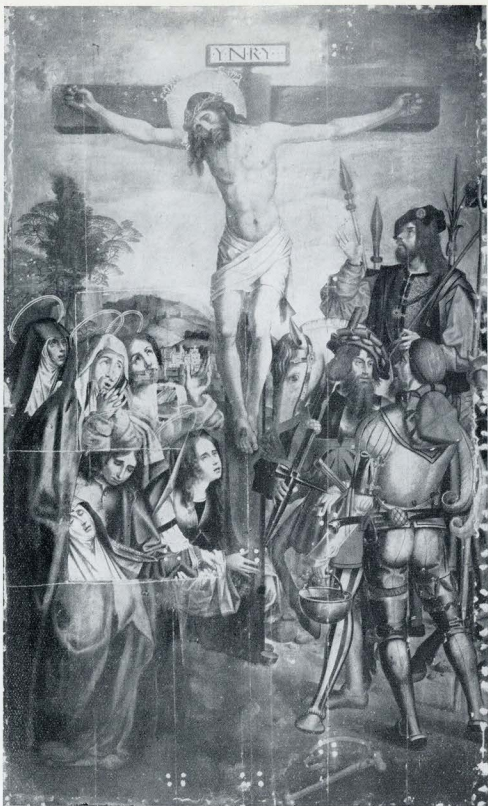
H. HOLBEIN — «A Virgem, o Menino e Santos»  
(Pormenor)



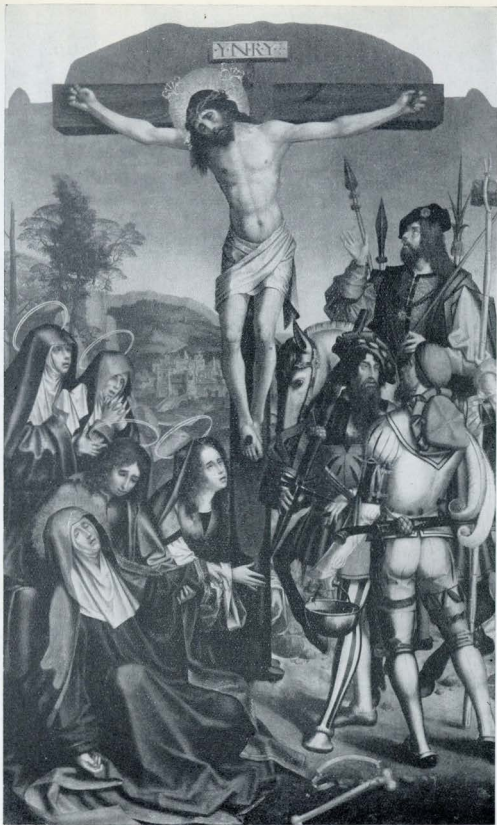


H. HOLBEIN  
«A Virgem, o Menino e Santos»  
(Em restauro)





MESTRE PORTUGUÊS  
Século XVI  
«Calvário»  
Museu de Setúbal  
(Durante o restauro)



MESTRE PORTUGUÊS

Século XVI

«Calvário»

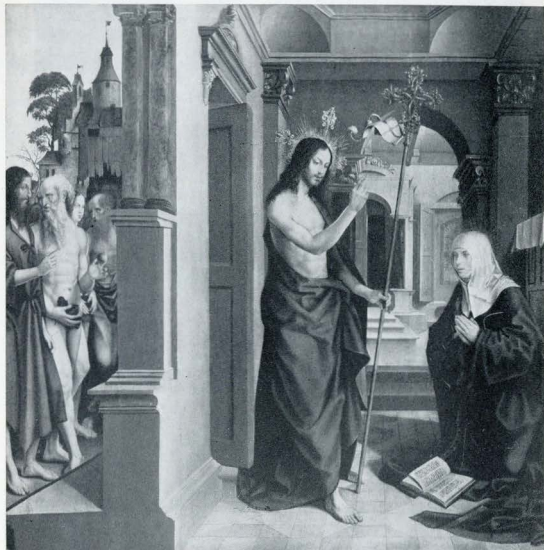
Museu de Setúbal

(Depois do restauro)



MESTRE PORTUGUÊS  
Século XVI  
«Aparição do Cristo à Virgem»  
(Pormenores)





MESTRE PORTUGUÊS  
Século XVI  
«Aparição do Cristo à Virgem»  
(Restauro antigo)



INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO  
CIENTÍFICA DO PORTUGAL  
LISBOA



MESTRE FLAMENGO

Século XVI

«Santa Ana, S. Joaquim e a Virgem»

«Natividade»

Volante de um tríptico

Igreja Nova de S. Martinho (Funchal)



MESTRE FLAMENGO

Século XVI

«Santa Ana, S. Joaquim e a Virgem»

«Natividade»

Volantes de um triptico

Igreja Nova de S. Martinho (Funchal)

(Em restauro)



MESTRE FLAMENGO  
Século XVI  
«Apresentação da Virgem no Templo»  
Do Retábulo da Sé de Évora  
(Em restauro)







MESTRE FLAMENGO

Século XVI

«A apresentação da Virgem no Templo»

Do Retábulo da Sé de Évora

(Depois do restauro)





MESTRE PORTUGUÊS

Século XVI

«Cristo deposto da Cruz»

Colecção particular

(Em restauro)



MESTRE PORTUGUÊS

Século XVI

«Cristo de posto da Cruz»

Colecção particular

(Depois do restauro)





MESTRE PORTUGUÊS  
«S. Vicente e S. Pedro»  
Capela no termo de Tavira  
(Em restauro)



RESTAURO N.º \_\_\_\_\_

<i>Pintura</i>	<i>Proveniência</i>
<i>Assunto</i>	
<i>Artista</i>	<i>Proprietário</i>
<i>Escola-Época</i>	
<i>Dimensões</i>	<i>Intelectivo</i>
<i>História técnica</i>	
<i>Fotografias</i>	
Suporte	<i>Qualidade:</i> _____
	<i>Ligações:</i> _____
	<i>Marcas:</i> _____
	<i>Secura:</i> _____
	<i>Planificação:</i> _____
	<i>Danos ou insectos:</i> _____
	<i>Danos ou perdas:</i> _____
Preparo e Pintura	<i>Espessura:</i> _____
	<i>Cor:</i> _____
	<i>Danos ou perdas:</i> _____
	<i>Estalado:</i> _____
	<i>Clivagem:</i> _____
Verniz	<i>Qualidade:</i> _____
	<i>Cor:</i> _____
	<i>Solubilidade:</i> _____
	<i>Estalado:</i> _____
<i>Observações:</i>	
_____	
_____	
_____	
_____	
<i>Data do exame:</i> _____ <input type="checkbox"/> <i>Examinador:</i> _____	

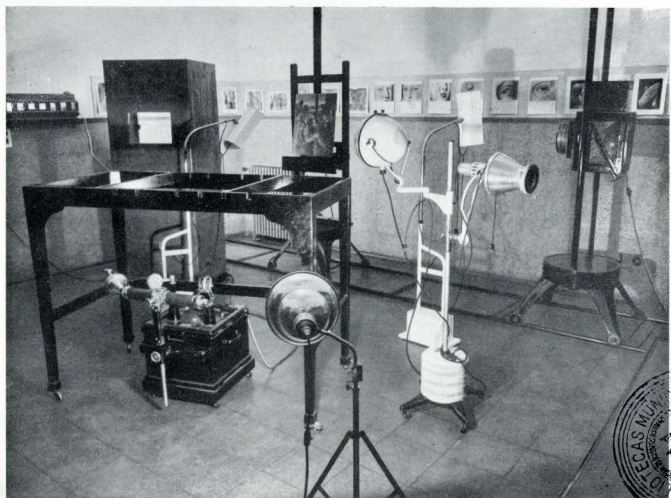
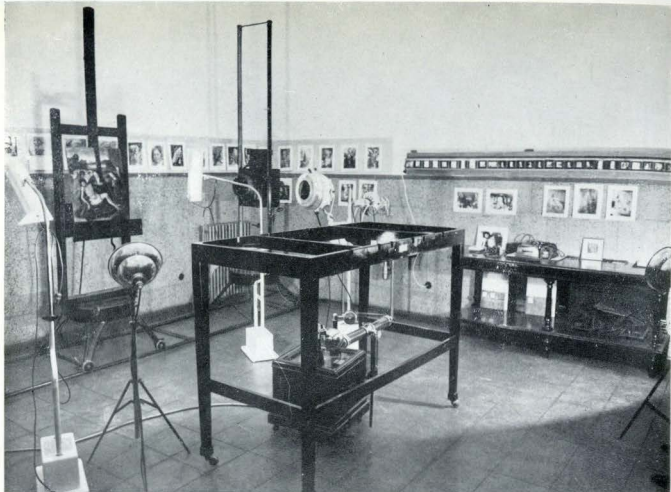
4301-02 - FAPÉLARIA FERNANDES - LISBOA

Ficha anterior ao restauro





## EXPOSIÇÕES



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

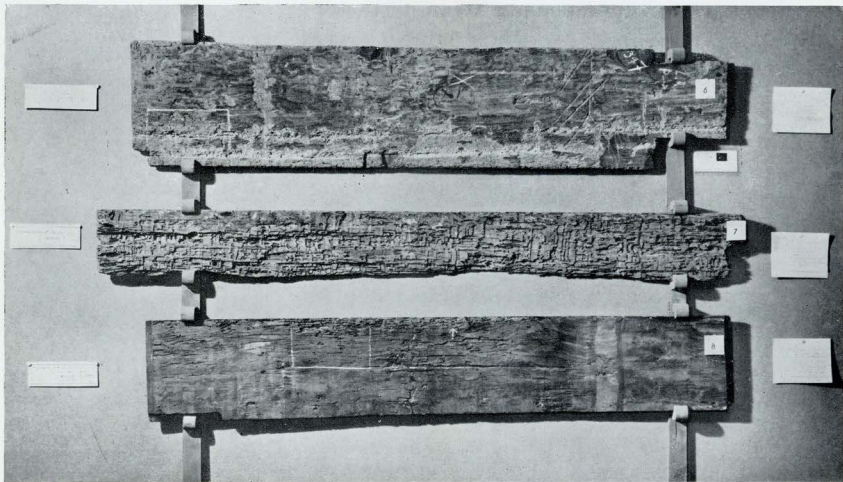
Aspectos do Laboratório. Nas paredes, exposição de fotografias e clichês a cores, organizada especialmente para a Conferência





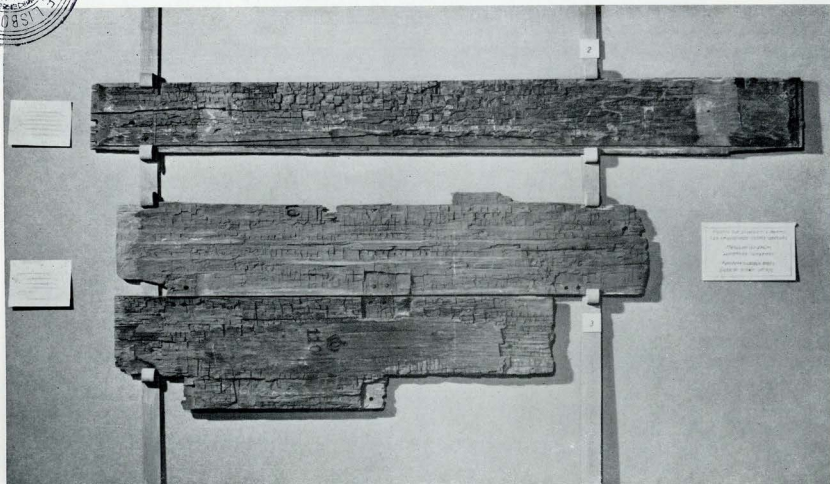
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Aspecto geral da Exposição — «Deteriorações e tratamentos das pinturas»



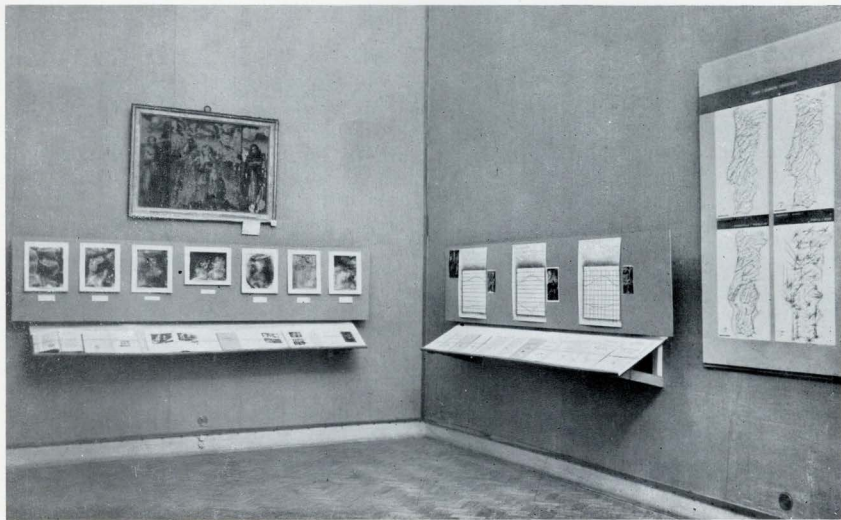
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Sala I da Exposição—Exemplificação de suportes atacados por insectos



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Sala I da Exposição — Exemplificação de suportes atacados por fungos



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Sala II da Exposição — Gráficos e elementos bibliográficos





MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA  
Sala IV da Exposição — Tratamento dos suportes



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA  
Sala V da Exposição — Transposição da pintura mural



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Sala VI da Exposição — Pintura em tratamento. Remocção de vernizes e repintes



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Sala VII da Exposição — Painel de S. Vicente. Radiografias e fotografias a ele respeitantes





MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

Sala VII — Painel de Holbein e radiografias a ele respeitantes



MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA  
Exposição de pintura da Ilha da Madeira em restauro









# SUMÁRIO

N.º 3

*Prefácio*, pág. 1; *Aspectos actuais do problema do tratamento das pinturas*, por JOÃO COUTO, pág. 3; *Discurso de abertura da 5.ª Conferência do Restauro das Pinturas*, por JOÃO COUTO, pág. 24; *Programme des travaux de la Conférence*, pág. 29; *Détérioration et traitement des tableaux-Exposition*, pág. 31; *Apresentação aos Membros da Conferência dos painéis de Holbein e de Nuno Gonçalves*, pág. 47; *Estudo sobre as madeiras que servem de suporte aos quadros*, por ALVIM DE MATOS, pág. 50; *Alterações micológicas em obras de arte executadas em madeira*, por PINTO LOPES, pág. 52; *Alguns insectos que atacam os painéis no nosso país*, por MACIEL CHAVES, pág. 54; *Glossário*, pág. 56; *Discurso de encerramento* por PAUL FIERENS, pág. 59; *Commission de l'ICOM pour le traitement des peintures (Résolutions)*, pág. 61.

Fotografias de Mário Novais e Abreu Nunes

Os artigos assinados por pessoas estranhas aos serviços do M. N. A. A. são da exclusiva responsabilidade dos seus autores. As separatas são sempre impressas por conta dos autores

## GRUPO DOS AMIGOS DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

SEDE: RUADAS JANELAS VERDES — LISBOA

ESTATUTOS APROVADOS EM SESSÃO DE ASSEMBLEIA GERAL DE 27 DE ABRIL DE 1912

### ÚLTIMAS PUBLICAÇÕES DO «GRUPO»:

- |   |             |
|---|-------------|
| «O Políptico da Madre de Deus de Quintino Metsys»,<br>por REINALDO DOS SANTOS .....   | Esc. 10\$00 |
| «Domingos António de Sequeira — Notícia biográfica»,<br>por LUÍS XAVIER DA COSTA .....  | » 15\$00    |
| «Alonso Sanchez Coelho — Ilustraciones a su biografía»,<br>por FRANCISCO DE SAN-ROMÁN .....   | » 10\$00    |
| «Dr. José de Figueiredo» (Discurso proferido em 19<br>de Fevereiro de 1938, na sessão de homenagem<br>promovida pela Academia Nacional de Belas-<br>-Artes e pelo Grupo dos Amigos do Museu), por<br>ALFREDO DA CUNHA ..... | » 10\$00    |
| «Obras Escolhidas do Museu Nacional de Arte<br>Antiga» .....  | » 30\$00    |

COTA ANUAL A PARTIR DE 20 ESCUDOS

## PUBLICAÇÕES DO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

«Roteiro do Museu Nacional de Arte Antiga (1950)» (2. <sup>a</sup> edição) .....	Esc. 10\$00
«Catálogo-Guia do Museu das Janelas Verdes» .....	» 7\$50
«Obras de Arte — I — O Apostolado de Zurbarán» (2. <sup>a</sup> edição) .....	» 10\$00
«Obras de Arte — II — Pintura Portuguesa do Sé- culo XV» (2. <sup>a</sup> edição) .....	» 10\$00
«Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga», Cada fascículo (N. <sup>os</sup> 8 a 10) .....	» 10\$00
«Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga» (N. <sup>os</sup> 1 a 4 — I vol.; N. <sup>o</sup> 1 — II vol.) .....	» 20\$00
«Idem» (N. <sup>o</sup> 2 — II vol.) .....	» 25\$00
«Azulejos» .....	» 7\$50
«Aspectos do Natal na Arte Portuguesa (1947-48)»	» 7\$50
«Rendas Portuguesas e Estrangeiras dos Séculos XVI a XIX (1948)» .....	» 10\$00
«Desenhos do Album Cifka (1948)» .....	» 7\$50
«Exposição das Pinturas de Josefa de Óbidos (1949)»	» 5\$00
«Exposição Temporária das Obras de Arte dos Sé- culos XV e XVI da Ilha da Madeira (1949)» ...	» 7\$50
«Esquisse d'un tableau chronologique (Portugais et Universel) de l'Histoire et de l'Histoire de l'art (1949)» .....	» 15\$00
«Roteiro das Pinturas» .....	» 15\$00
«Obras de Arte oferecidas pelo Ex. <sup>mo</sup> Senhor Ca- louste Gulbenkian» .....	» 7\$50



## FOTOGRAFIAS

O Museu Nacional de Arte Antiga fornece fotografias das obras de arte expostas aos seguintes preços:

30×40 .....	Esc. 30\$00
24×30 .....	» 20\$00
18×24 .....	» 15\$00
13×18 .....	» 7\$50

As requisições de fotografias devem ser feitas em impressos que podem ser pedidos ao porteiro do Museu.

Para a sua publicação é necessário, nos termos do regulamento, autorização especial da Direcção.

A entrega das provas far-se-á no prazo de uma semana.