

Luís de Ortigão Burnay

# Sobre o Restauro das Pinturas Antigas

Ciarte

Instituto Politécnico de Tomar



## **Sobre o Restauro das Pinturas Antigas**

Materiais para a  
 História da Conservação e Restauro em Portugal • 1

Luís de Ortigão Burnay

# **Sobre o Restauro das Pinturas Antigas**

*Introdução, edição e notas de*  
António João Cruz

Ciarte

Instituto Politécnico de Tomar

2022

**António João Cruz**

Instituto Politécnico de Tomar, [ajcruz@ipt.pt](mailto:ajcruz@ipt.pt)

ORCID: 0000-0001-6396-5027

Concepção e paginação: António João Cruz

Imagem utilizada na capa: Luís de Ortigão Burnay, *Auto-retrato*, água-forte, 1933

Edição: Ciarte, <http://www.ciarte.pt>

Instituto Politécnico de Tomar, <https://www.ipt.pt>

2022

ISBN: 978-989-8840-69-1



<http://hdl.handle.net/10400.26/41894>

<http://www.ciarte.pt/ed/hcrp1.html>



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional

## Índice

Apresentação, 7

Apontamentos para uma biobibliografia de Luís de Ortigão Burnay, 9

### **Sobre o Restauro das Pinturas Antigas, 35**

Normas de transcrição e edição, 37

Relatório geral sobre as observações colhidas no que respeita à conservação e restauração das pinturas, 39

Relatório sobre o restauro da tábua representando a Virgem com o Menino ao Colo (escola catalã), 53

Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas, 61

Informação bibliográfica, 77



## **Apresentação**

Este pequeno volume pretende ser o primeiro de uma série dedicada à divulgação de textos inéditos ou dispersos com interesse para a história da Conservação e Restauro em Portugal. Em grande parte, tal como previsivelmente acontecerá com os próximos volumes, aproveita recursos (textos e imagens) que, por um lado, estão disponíveis na Internet, ainda que sem fácil acesso, e, por outro lado, estão no domínio público – por, no caso dos textos, os seus autores terem falecido há mais de 70 anos ou, no caso das imagens, serem reprodução de obras de autores nessa condição. O presente volume reúne três textos de Luís de Ortigão Burnay (1884-1951): dois, inéditos, escritos cerca de 1935 e um terceiro publicado em 1945.

Dentro do referido espírito de livre acesso, os volumes desta série, não obstante o trabalho envolvido na sua produção, são distribuídos em formato digital de acesso livre e com uma licença Creative Commons. Como regra geral, os textos serão divulgados com actualização da ortografia (pois, em princípio, estão publicamente acessíveis os documentos com a ortografia original) e com notas de enquadramento que os possam valorizar ou que contribuam para a sua clarificação. Os volumes deverão abrir com capítulo introdutório sobre o autor ou a obra, ainda que, como acontece neste caso, este possa limitar-se a reunir alguma informação recolhida sem aprofundada pesquisa.

Esta iniciativa surge no contexto de um projecto de divulgação da literatura histórica técnico-artística em português, a Biblioteca

Digital Ciarte (<http://biblioteca.ciarte.pt>), que tem como principal objectivo disponibilizar em formato digital, com acesso livre, tratados, receituários e outras fontes documentais de natureza técnica ou artística escritas ou traduzidas para português com relevância para a compreensão das obras de arte e de outros bens culturais. Entre os assuntos contemplados nesta Biblioteca, que contém volumes propositadamente sujeitos a restauro virtual, está a Conservação e Restauro – área que, também por razões profissionais, há muito me interessa. A série agora iniciada complementa essas obras por reunir textos que, não tendo sido publicados antes, pelo menos na forma de volume, não se enquadravam bem, do ponto de vista formal, nessa Biblioteca que, essencialmente, apresenta a reprodução de edições antigas.

A esta iniciativa individual associou-se o Instituto Politécnico de Tomar, que, das escolas em funcionamento em Portugal, é aquela que há mais tempo oferece formação superior em Conservação e Restauro.

*António João Cruz*

**Apontamentos para uma biobibliografia  
de Luís de Ortigão Burnay**

*António João Cruz*

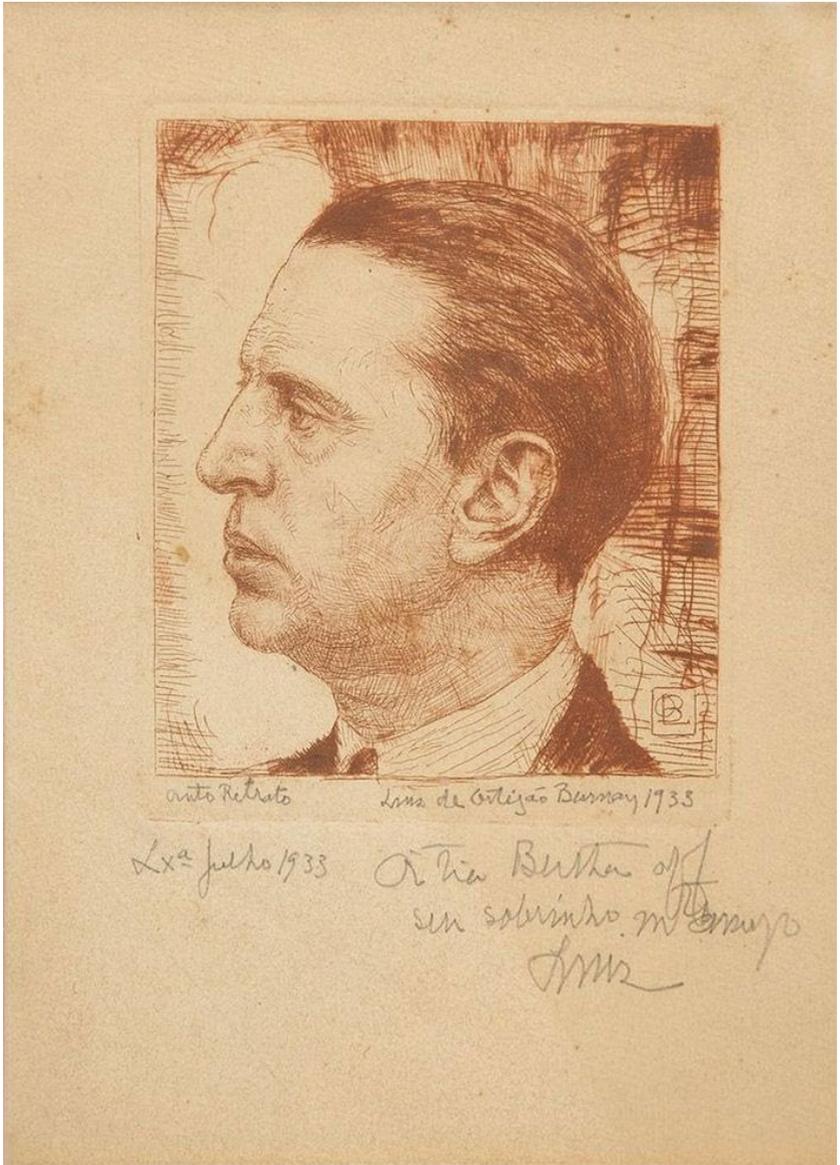


## **Apontamentos para uma biobibliografia de Luís de Ortigão Burnay**

Luís de Ortigão Burnay (1884-1951) nasceu no seio de uma família de origem belga com importante papel na vida sócio-económica do país e com títulos nobiliárquicos. Como artista, dedicou-se à pintura, aguarela e gravura, havendo obras suas nas colecções do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Museu José Malhoa, Museu Nacional de Grão Vasco e Museu do Caramulo, entre outros. Participou em numerosas exposições da SNBA, de que era sócio efectivo, apresentando obras de pintura a partir de 1914, aguarela a partir de 1922 e gravura a partir de 1933, tendo ganho diversas medalhas. Noutro registo, eram muito apreciadas as suas caricaturas, nomeadamente de quem observava na Ericeira, de que existe uma numerosa colecção, de obras executadas entre 1904 e 1920, no Arquivo Municipal de Mafra.

Artisticamente, considerava-se um discípulo de Luciano Freire (1864-1934) e de pintores franceses como Marcel Baschet (1862-1941) e Louis-Marie Désiré-Lucas (1869-1949). A respeito da sua pintura, em 1924, escreveu numa carta ao historiador Alfredo Pimenta:

À emoção de pintar correspondeu a vibração do Esteta – finalidade e razão de ser de toda a arte. Infelizmente ou felizmente como quiserem, eu pinto o que sinto por frases que caldeio no meu íntimo, mas a que não obedece plenamente a materialidade da técnica, a técnica académica. Há apenas, e literariamente falando, no meu trabalho uma pontuação larga a que escapam



Luís de Ortigão Burnay, *Auto-retrato*, água-forte, 1933. Fonte: Leiloeira Serralves.

voluntariamente as vírgulas; fraseio por assim dizer por períodos curtos e quanto possível sintéticos. Materialize o meu amigo, plasticamente, o que as minhas palavras possam vagamente definir e terá a razão de ser de um certo desleixo, das intenções apenas esboçadas e da rigidez expressiva do meu pincel. Sou assim e só assim sei pintar<sup>1</sup>.

Sobre a sua actividade artística, foi elogiado por Fernando Pamplona:

Pintor de figura e retratista de invulgares qualidades, interpretou tipos do povo e perfis de intelectuais com igual penetração e elegância [...]. Mas notabilizou-se sobretudo como gravador em suas águas-fortes de linhas trémulas, nervosas, e de belos contraste de luz e sombra, que nos empolgam por seu maravilhoso poder evocativo e sugestivo. De facto, a água-forte, em que o ácido corrosivo morde largamente o cobre, originando fundos contrastes, grandes manchas de sombra e de mistério, presta-se às revivescências do passado, impregnadas de emoção e sonho. E Ortigão Burnay sabia como poucos reconstituir os ambientes de outras eras, envolver os monumentos de

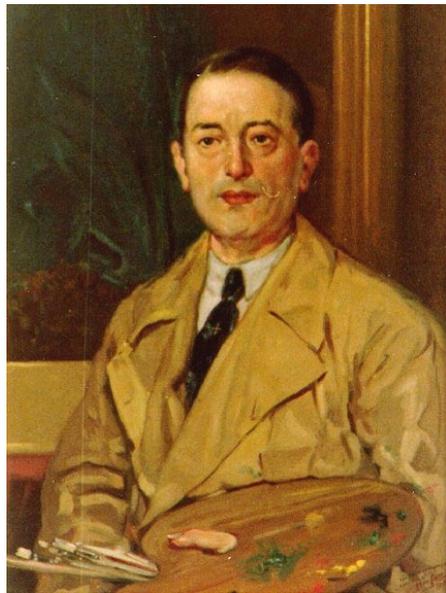


Luís de Ortigão Burnay, *Retrato de Mestre Luciano Freire*, pintura a óleo, 1913, Museu do Caramulo. Fonte: Google Arts & Culture.

antanho de pedras enegrecidas, em sombras propícias que lhes restituem a perdida juventude – e punha à sua beira figuras vagas, fugidias, de calção e meia, de gibão ou de larga capa ao vento, de bicórneo ou de chapéu alto, de saia de balão, de mantilha ou de sombrinha; por fim, fazia estremecer o vestuário lajedo sob o rodado das segas e dos coches, mostrava-nos o caracolear garboso de cavalos de raça montados por fidalgos gentis, erguia no ar pendões processionais ou armava tendas na borda dos caminhos. Em suma, por artes da sua varinha mágica, recuamos no tempo, remergulhamos na noite dos séculos. Para o conseguir, o artista não fixava a realidade imediata, mas a imagem poética dum passado diluído na bruma da distância – e fazia-o em fortes manchas, em fundos contrastes de luz e sombra, em traços finos, imprecisos, nevoentos como a própria evocação<sup>2</sup>.

Desenvolveu alguma actividade de Conservação e Restauro no MNAA a partir de 1934, tendo trabalhado com o restaurador Fernando Mardel (1884-1960).

Em 1935, considerava que a conservação, ou seja, “o emprego de meios de toda a ordem, nos museus e seus depósitos, que evitem



Albino Cunha, *Retrato de Fernando Mardel*, pintura a óleo, 1935, Museu José Malhoa. Fonte: MatrizNet.

tanto quanto possível a deterioração das peças que se encontram em bom estado e impeçam a destruição das que estão mais ou menos combalidas”, era preferível ao restauro, pois “parece quase absolutamente tempo perdido tratar e restaurar as pinturas para as submeter às circunstâncias atmosféricas em que as salas do museu actualmente se encontram”. A conservação das obras “depende, em absoluto, das condições atmosféricas nos recintos em que se encontrem colocadas. As mudanças súbitas de temperatura e, sobretudo, de humidade da atmosfera, têm uma influência perniciosa nas pinturas, quer sejam em tela ou madeira”<sup>5</sup>.

No pouco que escreveu sobre o restauro de pinturas é claro sobre a necessidade da unidade estética das obras, incluindo o conjunto formado pela pintura e pela moldura; a importância do uso de tratamentos reversíveis, seja através da escolha do verniz, seja das tintas; e a necessidade de limitar a reintegração cromática ao “estritamente necessário”, ou seja, aos “pontos em que falte a tinta ou onde o preparo de base tenha caído”, sendo “inadmissível, em reintegração séria, o modelar e pintar sobre qualquer parte original em bom estado”<sup>4</sup>.

No MNAA, em 1938, criou um gabinete de calcografia para que “se pudessem tratar e classificar as chapas gravadas existentes na posse do mesmo, efectuando algumas tiragens experimentais com o fito de ajuizar da qualidade e do estado das mesmas chapas”<sup>5</sup>.

Era vogal efectivo da Academia Nacional de Belas-Artes, tendo, nesse contexto, organizado algumas exposições, designadamente *Exposição de Desenhos de Artistas da 2.ª Metade do Século XIX* (1940) e *Personagens Portuguesas do Século XVII – Exposição de Arte e Iconografia* (1942).

A sua bibliografia corresponde sobretudo a pequenos artigos no *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes* e no *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*.



Retratos de Eduardo Burnay e Maria Feliciano Ramalho Ortigão, de autor desconhecido.  
Fonte: Veritas Art Auctioneers.

## 1884

- Luís Eduardo de Ortigão Burnay nasceu em Lisboa, em 15 de Abril de 1884, filho de Eduardo Burnay (1853-1924), médico, e de Maria Feliciano Ramalho Ortigão (1862-1947). Pelo lado da mãe, era neto de Ramalho Ortigão (1836-1915), escritor que, entre muitas obras de ficção e de crónicas, é autor de *O Culto da Arte em Portugal* (1896).

## 1912

- Residia em Paris, onde se manteve, com estadias na Ericeira, pelo menos, até 1916.

## 1913

- Tinha morada na Rue Notre-Dame-des-Champs, 99, em Paris.
- Expôs uma pintura no *Salon* da Sociétés des Artistes Français, em Paris: *Portrait – Éude*.



Desenhos de Luís de Ortigão Burnay, 1907-1913: *Senhora a Bordar* (1907), *Senhor de Bigode e com um Cigarro ou Charuto na Mão* (1907), *Senhor de Bigode com as Mãos na Cintura* (1907) e *Senhor Forte de Óculos e Barba com Chapéu* (1913). Fonte: Cabral Moncada Leilões (*Senhora a Bordar*) e Arquivo Municipal de Mafra (os restantes, da Ericeira).



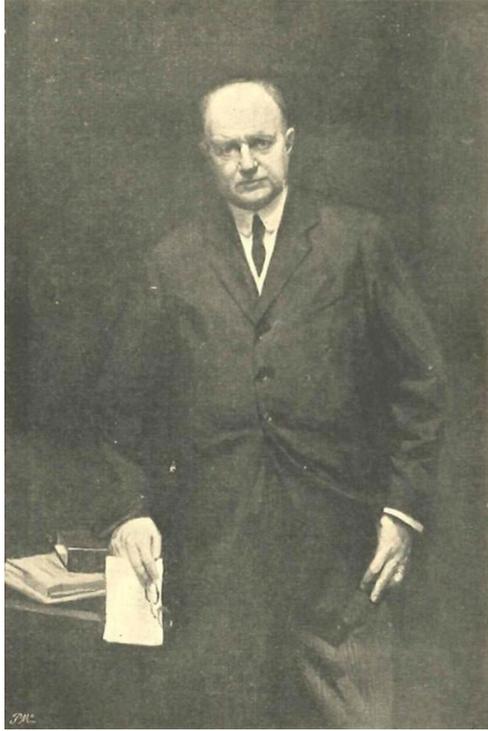
Catálogo do *Salon* da Sociétés des Artistes Français, de 1913, em que Luís de Ortição Burnay participou (n.º 293).

## 1914

- Visitou o *Salon* da Societé Nationale des Beaux-Arts, em Paris, onde apreciou sobremaneira as obras expostas de Ignacio Zuloaga (1870-1945), que “não pinta como os seus olhos vêem, mas antes como a sua alma sente”<sup>6</sup>.
- Expôs cinco pinturas a óleo na *Décima Primeira Exposição Anual* da SNBA: *Retrato do Ex.mo Sr. J. de Azevedo Castello Branco*, *Retrato do Ex.mo Sr. Joaquim Leitão*, *Retrato de Mademoiselle X...*, *Retrato de Madame D. B. e Ericeira (Praia do Peixe)*. No catálogo, surge descrito como “discípulo de Luciano Freire e de M. Baschet, etc.”.
- Tinha morada na Rue Huyghens, 6, em Paris, que manteve, pelo menos, até 1915.

## 1915

- Expôs duas pinturas a óleo na *Décima Segunda Exposição* da SNBA: *Retrato de Meu Pai* e *Retrato do Sr. António Ramos*.



Luís de Ortigão Burnay, *Retrato de Meu Pai*, catálogo da *Décima Segunda Exposição* da SNBA, 1915.

### 1916

- Expôs duas pinturas a óleo na *Décima Terceira Exposição* da SNBA: *Português de Portugal (Homenagem a Meu Avô)* e *Retrato do Dr. Bettencourt Rodrigues*.
- Tinha morada na Rue Ernest Cresson, 20, em Paris.

### 1918

- Publicou “Inácio Zuloaga”, *Atlantida*, **8**(29-30), 1918, pp. 569-574.

### 1920

- Expôs cinco pinturas na *Exposição de Pintura Moderna* organizada pelo Salão Bobone: *Avé Marias*, *Nocturno*, *Mestre António (Fim de*

*Tarde*), *Tempos Idos* e *Guerra Junqueiro*. As duas primeiras eram estudos para águas-fortes.

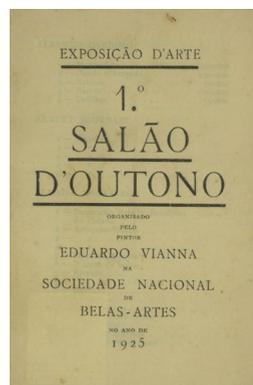
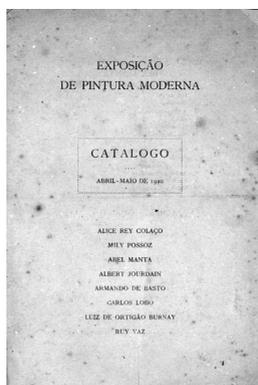
- Tinha morada na Rua do Prior, 56, em Lisboa.

## 1922

- Expôs três pinturas a óleo e seis aguarelas na *Décima Nona Exposição* da SNBA. As primeiras são *Retrato do Ex.mo Sr. Ruy d'Orey*. O “*Bitoque*” e *A Procissão (Impressão)*; as aguarelas, *Uma Rua de Lisboa Antiga*, *Memento Homo*, *Portada do Convento de Santa Clara (Porto)*, *A Senhora da Expectação (Sé do Porto)*, *Capela da Carvoeira* e *No Silêncio da Noite*. Surge descrito como “discípulo de Luciano Freire, Baschet, Desiré Lucas, etc.”
- Tinha morada na Rua do Prior, 54, em Lisboa, que mantinha em 1923.

## 1923

- Casou com Maria José de Bastos Pisani da Cruz.
- Na *Vigésima Exposição* da SNBA, expôs duas pinturas a óleo, *Retrato de M.lle M. F. de O.* e *Retrato de M.lle M. M. de O.*, e uma aguarela, *Velho Solar em Pensalvos*.



Catálogos de exposições de 1915, 1920 e 1925 em que participou Luís de Ortigão Burnay.



Luís de Ortigão Burnay, *Retrato de M.lle M. F. de O.*, catálogo da *Vigésima Primeira Exposição* da SNBA, 1924.

## 1924

- Expôs seis pinturas a óleo e duas aguarelas na *Vigésima Primeira Exposição* da SNBA. As primeiras são *Retrato de Sua Eminência o Sr. Cardeal Patriarca*, *Retrato*, *Duas Meninas (Retratos)*, *A Última Hospedagem de Mac Donell – Solar de Pensalvos*, *Ao Entardecer (Carvoeira)* e *Às Avé-Marias (Santo Isidoro)*; as aguarelas, *A Senhora da Expectação* e *Nobre Portada – Solar dos Canavarros (Bornes)*. Surge descrito como “discípulo de Luciano Freire e das Escolas de Paris”.
- Tinha morada na Rua do Prior, 30, 3.º, em Lisboa, que manteve até à morte.

## 1925

- Expôs nove obras no *1.º Salão de Outono* organizado na SNBA por Eduardo Viana: *O Violoncelista*, *João do Mocharro*, *Homens do Mar*,

- Procissão, Tempos Idos, Solar dos Canavarros, Largo do Espírito Santo (Estremoz), Estremoz Antigo e Capela de S. Sebastião (Lumiar).*
- Sobre as mesmas, escreveu Matos Sequeira: “Os dois desenhos que estão ao alto são feitos com vigor. Dir-se-iam ‘águas-fortes’. O retrato do velho caseiro de Santo Isidoro, como o quadro dos pescadores da Ericeira, acusa um artista. O quadro maior, restrição feita à cabeça da figura, agradou-me sinceramente”<sup>7</sup>.
  - A propósito dessas obras, considerou Aquilino Ribeiro: “Luís Burnay é pintor feito”<sup>8</sup>.
  - Expôs oito aguarelas na *Vigésima Segunda Exposição* da SNBA: *Estremoz Antigo, Portada do Convento de S.ta Clara (Porto), Ribeira de Lisboa, Lisboa Antiga (S. Vicente), Lisboa Antiga (S. Martinho),*



Luís de Ortigão Burnay, *A Ribeira de Lisboa*, aguarela, 1924. Museu Grão Vasco. Fonte: Matri-zNet.

*Capela de S. Sebastião (Paço do Lumiar), Pátio do Solar dos Canavarras (Bornes) e Largo do Espírito Santo (Estremoz).*

## 1926

- Expôs quatro pinturas a óleo (*Retrato de Minha Mulher, Crepúsculo na Aldeia, Romantismo e Sol*) e uma aguarela (*Sombras do Passado*) na *Vigésima Terceira Exposição d'Arte* da SNBA.

## 1930

- Expôs uma pintura a óleo na *27.ª Exposição de Pintura, Pastel, Escultura* da SNBA: *Elenita*.
- Em 1930, Alfredo Pimenta – que em 1922 tinha dito “O meu pintor é Luís de Ortigão Burnay”<sup>9</sup> –, afirmou: “Houve um pintor em Portugal, que me encheu as medidas: Columbano – nos retratos; houve



Luís de Ortigão Burnay, *Na Descarga do Carvão - Porto*, gravura, 1932. Fonte: Palácio do Correio Velho – Leilões e Antiguidades.

outro que me encheu as esperanças: Luís Ortigão Burnay – nos retratos. O primeiro morreu – e há muito; o segundo há muito que adormeceu; e não sei dele”<sup>10</sup>.

### 1932

- Expôs oito aguarelas na 29.<sup>a</sup> *Exposição de Pintura, Escultura, Arquitectura, Pastel, Desenho, Gravura e Miniatura* da SNBA: *Junto ao Arco do Marquês de Alegrete (Lisboa Antiga), Antigo Paço dos Arcebispos de Lisboa, Igreja de Moncorvo, Ao Luar do século XVII (a Santo André), Santo António do Estoril em 1920, Junto aos Jerónimos, nos Começos do Século XIX, Uma Rua do Porto e Tarde de Toiros no Século XVII.*

### 1933

- Expôs uma aguarela e cinco gravuras na XXX *Exposição de Pintura, Escultura, Arquitectura, Desenho e Gravura* da SNBA, sendo a primeira *Os Últimos Restos do Palácio Marialva, ao Loreto* e as gravuras *Estudo de Retrato* (ponta seca), *Recanto de Évora* (água-forte, a cores), *Sé de Faro* (água-forte), *Klingsor, o Mago* (ponta seca) e *Descarga do Carvão - Porto* (água-forte, a cores).

### 1934

- Ingressou na edição de 1934-1937 do Curso de Conservadores de Museu, organizado no MNAA, que não concluiu por não ter frequentado o último dos três anos (1936-1937).
- Frequentou a oficina de restauro do Museu do Prado.
- Participou no Congresso Internacional de Museografia, realizado, em Madrid, em Outubro de 1934, sobre o qual elaborou um relatório (incluído neste volume).

### 1935

- Expôs duas aguarelas na XXXII *Exposição de Pintura, Escultura, Arquitectura, Desenho e Gravura* da SNBA: *Pródromos de Tempestade e Crepúsculo*, ambas estudos para água-forte.



Luís de Ortigão Burnay discursa na inauguração da lápide a Ramalho Ortigão na casa onde este morreu, 1935. Fonte: arquivo do jornal *O Século*.

- Expôs três aguarelas na *Exposição de Motivos de Lisboa* organizada pela SNBA: *Episódio Junto ao Antigo Arco do Marquês de Alegrete, Junto aos Jerónimos e Dança de Pretos Junto à Sé*.

## 1937

- Trabalhava na oficina de Restauro do Convento de São Francisco juntamente com Fernando Mardel e Albino Cunha. Nesse trabalho “tem sacrificado a sua obra”<sup>11</sup>. Nesse ano assistiu Fernando Mardel no tratamento da pintura *Salomé com a Cabeça de São João Baptista*, de Lucas Cranach, o Velho, do MNAA.
- Expôs uma pintura e uma gravura na *1.ª Exposição de Arte Retrospectiva (1880 a 1933)*, da SNBA, inicialmente apresentadas, respectivamente, em 1925 e 1932: *Lobos do Mar* e *Klingsor, o Mago*.



Lucas Cranach, o Velho, *Salomé com a Cabeça de São João Baptista*, MNAA. (inv 738 Pint) Fonte: Wikimedia Commons.

### 1938

- Eleito membro da Academia Nacional de Belas-Artes (2 de Junho).
- Integrou a oficina da reintegração da pintura antiga destinada à Exposição dos Primitivos Portugueses, de que era responsável Fernando Mardel (11 de Novembro).
- Criou um gabinete de calcografia no MNAA.
- Publicou “Algumas considerações a propósito duma pequena instalação calcográfica junto do Museu das Janelas Verdes”, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 4, 1938, pp. 55-60.

### 1939

- Publicou “Calcografia”, *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, 1(1), 1939, p. 35.

## 1940

- Juntamente com Adriano de Sousa Lopes e Vasco Valente, organizou, na Academia Nacional de Belas Artes, a *Exposição de Desenhos de Artistas da 2.ª Metade do Século XIX*.
- Expôs uma pintura a óleo e uma gravura na *XXXVII Exposição de Pintura, Aquarela, Desenho, Pastel, Guache, Gravura e Escultura*, da SNBA, repectivamente, *Retrato do Dr. António Bento Franco* e *Retrato do Dr. L. Xavier da Costa*.

## 1941

- Expôs uma pintura a óleo, o *Retrato de S. Ex.ª o Senhor Presidente do Conselho*, e uma gravura, *Trechos de um Jardim Italiano*, na *XXXVIII Exposição de Pintura, Desenho, Gravura e Escultura* da SNBA.
- Publicou “Exposição de gravura francesa moderna”, in *Exposição da Gravura Francesa Moderna*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1941, 10 pp. sem numeração.



Luís de Ortigão Burnay, *Retrato do Dr. António Bento Franco*, pintura a óleo, catálogo da *XXXVII Exposição de Pintura, Aquarela, Desenho, Pastel, Guache, Gravura e Escultura*, da SNBA, 1940.

Raúl Xavier, *Cabeça do Pintor Ortigão Burnay*, gesso patinado, catálogo da XXXVII Exposição de Pintura, Aquarela, Desenho, Pastel, Guache, Gravura e Escultura da SNBA, 1940. Coleção do Museu José Malhoa.

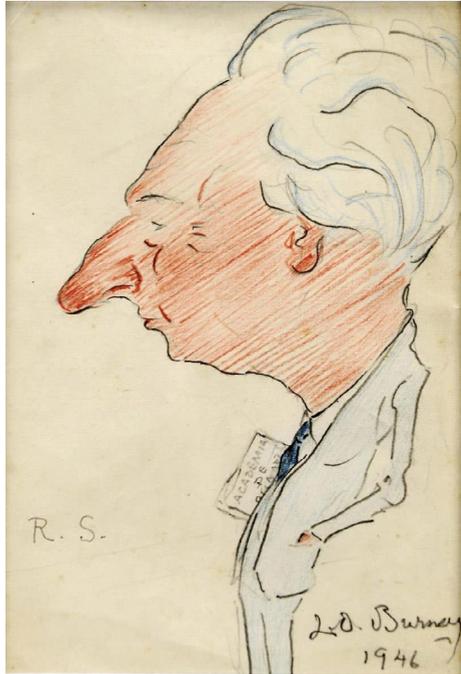


## 1942

- Juntamente com Luís Keil e Gustavo de Matos Sequeira, organizou a exposição da Academia Nacional de Belas Artes, que se realizou no Palácio da Independência, *Personagens Portuguesas do Século XVII – Exposição de Arte e Iconografia*.
- Publicou “Retratos em gravura de portugueses do séc. XVII”, *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, **10**, 1942, pp. 70-76.
- Publicou “Calcografia”, *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, **2(6)**, 1942, pp. 94-96.

## 1944

- Expôs uma pintura, o *Retrato do Dr. José J. Garcia*, na *XLI Exposição de Pintura e Escultura (Salão da Primavera)* da SNBA.



Luís de Ortigão Burnay, Reynaldo ods Santos, desenho, 1946. Fonte: Cabral Moncada Leilões.

- Expôs uma gravura a buril e ponta seca, *Beethoven*, na 10.<sup>a</sup> *Exposição Aguarela, Desenho, Pastel, Gravura, Guache, Miniatura e Caricatura (Salão de Inverno)* da SNBA.
- Publicou “O retrato de José Agostinho de Macedo”, *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, **13**, 1944, pp. 40-44.

#### 1945

- Publicou “Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas”, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, **14**, 1945, pp. 61-70 (incluído no presente volume).

#### 1946

- Publicou “As relações de Alberto Dürer com os portugueses da Feitoria de Anvers”, *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, **15**, 1946, pp. 23-32.

## 1947

- Expôs duas aguarelas no *Salão de Lisboa* organizado pelo Secretariado Nacional de Informação: *Junto ao Arco Marquês do Alegrete (Lisboa Antiga)* e *Junto aos Jerónimos no Começo do Século XIX*.

## 1950

- Publicou “Identificação de uma personagem das Tábuas de São Vicente”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 2(1), 1950, pp. 23-26.

## 1951

- Participou com uma obra, *Porto Junto à Alfândega*, na exposição *Como Alguns Artistas Viram o Porto* organizada pela Câmara Municipal do Porto.



Luís Ortigão Burnay, *Porto Junto à Alfândega*, 1951. Fotografia: Teófilo Rego. Fonte: Arquivo Municipal do Porto.

- Publicou “Algumas considerações a propósito de um retrato desconhecido de D. Mariana Vitória, mulher de D. José I”, *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, **3**, 1951, pp. 27-31
- Morreu, em Lisboa, a 25 de Dezembro de 1951. (Algumas fontes referem que foi a 24 de Dezembro e outras a 26.)

## Siglas

MNAA: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

SNBA: Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa

## Fontes<sup>12</sup>

“Burnay (Luís Eduardo de Ortigão)”, in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia, Lisboa - Rio de Janeiro, vol. 5, p. 211.

Couto, João; Valadares, Manuel, “A ‘Salomé’ de Lucas Cranach, o Velho. A Intervenção do ‘Laboratório para o exame de obras de arte’ do Museu das Janelas Verdes, nos trabalhos preparatórios do restauro da pintura - Salomé - de Lucas Cranach, o Velho”, *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, **4**, 1938, pp. 39-54.

“Desenho – Galeria de “Portraits-charge” de alguns veraneantes na Praia da Ericeira feitos “à la minute” por Luís de Ortigão Burnay”, in *Arquivo Municipal de Mafra*, <https://arquivo.cm-mafra.pt/details?id=515717&ht=vila>.

Di Nunzio, Cinthia Candeias, *A Exposição Os Primitivos Portugueses de 1940*, dissertação de mestrado, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2022, <http://hdl.handle.net/10451/53538>.

“Eduardo Burnay”, in *Wikipédia*, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo\\_Burnay](https://pt.wikipedia.org/wiki/Eduardo_Burnay).

“Luís de Ortigão Burnay”, *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, **2**(4), 1953, p. 100.

“Luís Ortigão Burnay”, in *Wikipédia*, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs\\_Ortig%C3%A3o\\_Burnay](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Ortig%C3%A3o_Burnay).

Macedo, Diogo de, “Luís Burnay”, *Ocidente*, **42**, 1952, p. 65.

Macedo, Diogo de, “Luís de Ortigão Burnay”, *Belas Artes. Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, **4**, 1952, pp. 6-7.

Pamplona, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, vol. 1, 4.<sup>a</sup> ed., Porto, Livraria Civilização Editora, 2000.

### **Luis Eduardo de Ortigão Burnay**

Faleceu, ontem, com 67 anos, o sr. Luis Eduardo de Ortigão Burnay, pintor e água-fortista de renome, que, durante dezenas de anos, figurou, em lugar de relevo, nos grandes certames plásticos.

Ortigão Burnay não era, apenas, um artista, que descobriu a sua maneira, mas um verdadeiro «gentleman», de convívio afável, espirito aberto, que atravessou a existência sem atritos nem animadversões. Para isso muito contribuiu não apenas a ascendência, ilustre, mas ainda as largas estadias no estrangeiro. Luciano Freire estimava-o muito. Trabalhou na oficina daquele mestre, onde fez a sua educação artística, devendo ter colaborado no restauro dos painéis de Nuno Gonçalves, obra impecavel de reintegração. Em Paris frequentou a famosa Academia Julian, em Londres privou, intimamente, com Marcel Busket, tendo estado também na Alemanha, Espanha e Estados Unidos.

Luis Eduardo Ortigão Burnay deixa uma vasta obra, que abrange os mais variados géneros. Citamos, entre outros, os retratos do cadal-patriarca Mendes Belo, do dr. Oliveira Salazar, Ramalho, e do conselheiro José de Azevedo Castelo Branco. Porém, a sua faceta predominante era a gravura. Tinha um estilo forte, vigoroso, de impressionante beleza. Paisagens, cenas de interior, figuras célebres, tudo isto constitui um vasto espólio artistico, em museus nacionais e estrangeiros, e colecções particulares. Além disso, aguarelas e águas fortes, policromias. Desempenhou o lugar de conservador do Museu de Arte Antiga, onde trabalhou com Mardel, no restauro de centenas de quadros. Era sócio efectivo da Sociedade de Belas Artes e possuía a primeira medalha em pintura, e uma segunda em gravura daquela colectividade.

Luis Ortigão Burnay, que foi vítima de doença subita, quando se encontrava na sua casa da Quinta do Lumiar, era casado com a sr.<sup>a</sup> D. Maria José Bastos Pisany Burnay e pai do actor José Eduardo Pisany Burnay; irmão das sr.<sup>as</sup> D. Maria José Burnay de Gusmão e D. Isabel Burnay Belo, do sr. Manuel Burnay e do dr. Eduardo Burnay, já falecido, e cunhado das sr.<sup>as</sup> D. Maria do Carmo Soares de Albergaria Burnay e D. Helena Dahl Burnay.

O enterro do distinto artista realizou-se hoje, com grande acompanhamento, para o cemitério dos Prazeres, onde ficou, provisoriamente, no jazigo da familia Soares de Albergaria.

A' familia enlutada apresentamos as nossas condolências.

Notícia da morte de Luís de Ortigão Burnay no *Diário de Lisboa*, de 26 de Dezembro de 1951, p. 2. Fonte: Casa Comum.

Rocha, Ema Ramalheira, *O Estágio. Curso de Conservadores de Museu no Museu Nacional de Arte Antiga – O Papel Educativo do MNAA na Museologia Portuguesa*, dissertação de mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013, <http://hdl.handle.net/10362/10841>.

## Notas

- 1 Luís de Ortigão Burnay, carta para Alfredo Pimenta, 8 de Abril de 1924, Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (cota 10-29-2-2-36), <https://archeevo.amap.pt/details?id=80416>.
- 2 Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, vol. 1, 4.ª ed., Porto, Livraria Civilização Editora, 2000, pp. 259-260.
- 3 Luís de Ortigão Burnay, “Relatório geral sobre as observações colhidas no que respeita à conservação e restauração das pinturas”, neste volume.
- 4 Luís de Ortigão Burnay, “Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas”, neste volume.
- 5 Luís de Ortigão Burnay, “Algumas considerações a propósito duma pequena instalação calcográfica junto do Museu das Janelas Verdes”, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 4, 1938, pp. 57-58.
- 6 Luís de Ortigão Burnay, “Inácio Zuloaga”, *Atlantida*, 8(29-30), 1918, p. 574.
- 7 Matos Sequeira, “O Salão de Outono na S.N.B.A.”, *O Mundo*, 25 de Janeiro de 1925, p. 1, *apud* José Manuel Félix de Almeida Nunes Fortes, *O Primitivismo na Pintura Portuguesa (1905-1940)*, tese de doutoramento, Lisboa, Universidade Lusíada, 2010, vol. 3, p. 34.
- 8 Aquilino Ribeiro, “O Salão de Outono”, *O Século*, 26 de Janeiro de 1925, p. 6, *apud* Fortes, *op. cit.*, p. 36.
- 9 João Ameal, “A entrevista da semana. Alfredo Pimenta”, *Ilustração Portuguesa*, 833, 1922, p. 109.
- 10 Alfredo Pimenta, “Do Salão dos Independentes”, *A Voz*, 22 de Maio de 1930, p. 3, *apud* Fortes, *op. cit.*, p. 57.
- 11 “Ha em Lisboa um ‘hospital’ de quadros”, *Diário de Lisboa*, 24 de Abril de 1937.
- 12 Além dos catálogos das exposições mencionadas e excluindo as fontes das figuras e as fontes usadas apenas nas citações, mencionadas nas notas anteriores.



# **Sobre o Restauro das Pinturas Antigas**

*Luís de Ortigão Burnay*



## **Normas de transcrição e edição**

De uma forma geral, foi actualizada a ortografia e foram corrigidas gralhas evidentes, mas não foi feita qualquer outra correcção gramatical. Nos textos inéditos, dactilografados, foram consideradas as alterações manuscritas. Quando essas alterações correspondem ao corte de frases ou de parágrafos (nalguns casos incluindo correcções manuscritas), o texto eliminado é indicado em nota.

Nos casos em que existem, as notas de Luís de Ortigão Burnay são numeradas dentro de parênteses, aliás, tal como no original, e apresentadas em pé-de-página. As notas finais, no texto referenciadas em expoente, foram elaboradas para esta edição e, além de, como mencionado, registarem partes cortadas por Ortigão Burnay, identificam fontes de informação, explicitam alusões ou apresentam dados que ajudam à compreensão do texto.



**Relatório geral sobre as observações colhidas no que  
respeita à conservação e restauração das pinturas, e obtidas  
por ocasião do Congresso Internacional de Museografia,  
realizado em Outubro de 1934, em Madrid**

Convidado pelo Senhor Dr. José de Figueiredo<sup>1</sup> a acompanhá-lo ao mencionado congresso com o fim de estudar o que na matéria-restauração se está fazendo, permitir-me-ei o fazer resumidamente<sup>2</sup> algumas observações de ordem geral que se me afiguram base de uma nova reorganização dos serviços de conservação e reintegração das pinturas pertencentes ao Património Nacional.

É um assunto de suma importância e gravidade que convém ser ponderado devidamente pelas entidades competentes de forma não só a reorganizar, dentro dos moldes modernos, esta secção importante que tem por fim a valorização da grande colecção de pinturas que constituem a riqueza base do Património Artístico Nacional, mas também, e primeiro que tudo, proceder à conservação das peças que devido à sua grande quantidade terão que aguardar um futuro restauro.

Sabido é de todos, que ao Senhor Dr. José de Figueiredo se deve a primeira tentativa de organização duma pequena oficina de restauro de pintura e que esta ficou a cargo do falecido mestre Luciano Freire<sup>3</sup>. Até essa altura tal oficina não existia de facto; a ela se deve portanto o salvamento de inúmeras obras de valor que, a não se lhes ter acudido como acudiu teriam desaparecido ou pelo menos chegado ao extremo



Luciano Freire na oficina de restauro do Convento de São Francisco, 1924. Fotografia de Eduardo Portugal. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa.

limite de deterioração, de que são exemplo muitos exemplares que infelizmente até hoje não puderam ser tratados.

O que mestre Freire e seu desvelado colaborador, Sr. Fernando Mardel<sup>4</sup> fizeram já neste campo em boa justiça se pode considerar notabilíssimo; com parcas disponibilidades técnicas e materiais o que conseguiram foi na verdade imenso; e só a um espírito de acrisolada abnegação se deve a persistência em ofício tão duro e tão cheio de responsabilidade; só uma luta titânica com elementos adversos, de origem material e moral, aliada a uma paciência sem limites, lhes permitiu trabalhar em circunstâncias quase incompreensíveis.

Todas e as maiores homenagens são devidas assim ao iniciador destes serviços e aos colaboradores na sua execução<sup>5</sup>.

Tendo falecido mestre Freire<sup>6</sup>, fui convidado pelo Senhor Dr. José de Figueiredo a colaborar com Fernando Mardel na oficina de conservação e restauro de pinturas, dedicando a isso parte do meu tempo disponível; aceitei avisado de que se procederia a uma completa remodelação desses serviços. É com fito à mesma que me permito apresentar as observações de carácter geral que a seguir faço e que considero, à face dos conhecimentos hodiernos, indispensável fazer, para salvaguarda da minha consciência e dos conhecimentos que agora tenho do assunto; trata-se de um serviço *em pequeno* mas semelhante ao que existe adjunto a todos os museus bem organizados da Europa e da América. Bem sei que, na nossa condição de país pequeno e de diminutas possibilidades, toda e qualquer organização técnica terá forçosamente de acompanhar essa circunstância; mas é certo também



Oficina de restauro do Convento de São Francisco, cerca de 1938. Fonte: arquivo do jornal *O Século*.

que se certos trabalhos se podem efectuar *à la diable*, outros há que exigem um mínimo de condições sem as quais é ou pode ser quase inútil a sua acção. Estão nestes casos as oficinas técnicas adjuntas aos museus; o tratamento das obras de arte, e especialmente das pinturas, é tão melindroso como a do organismo humano; não podem ambos estar sujeitos a descuidos de medicação adequada sem que resultam as mais graves consequências. E não se imagine que o assunto permite delongas. Em reforço do que tem sido já dito repetidas vezes pelos Snrs. Dr. José de Figueiredo e Fernando Mardel, não posso também deixar de dizer que a situação é grave, e a *mexer-se-lhe*, tem isso de ser feito convenientemente segundo a técnica moderna aconselha; *em pequeno* se quiserem, mas devidamente organizado.

Parte ainda importante da velha pintura portuguesa dos séculos XV e XVI está por tratar e, o que é mais grave, em deplorável estado de conservação; cada dia que passa é um novo passo para a sua destruição completa.

Feitas estas observações preliminares, exporei agora as condições basilares para um regular funcionamento do serviço de tratamento das pinturas.

Antes de entrarmos propriamente nas condições próprias duma oficina de restauração de pinturas dum museu, façamos ligeiras observações sobre a conservação das mesmas dentro dos recintos de exposição, porquanto não é devidamente eficiente, e por vezes quase inútil todo o tratamento de tábuas ou telas se as salas de exposição e depósitos não oferecerem as condições *necessárias* para que as pinturas se conservem e não *mexam*. A base da conservação das mesmas depende, em absoluto, das condições atmosféricas nos recintos em que se encontrem colocadas. As mudanças súbitas de temperatura e, sobretudo, de humidade da atmosfera, têm uma influência perniciosa nas pinturas, quer sejam em tela ou madeira. Basta uma corrente de ar contínua e prolongada para fazer saltar a tinta e abrir fendas. E tanto

assim é que temos no museu das Janelas Verdes um exemplo flagrante: o “S. Jerónimo”, de Dürer, que o Sr. Dr. José de Figueiredo após o tratamento feito pelo Prof. Luciano Freire colocou sob vidro, apresenta um estado de conservação perfeita, diversamente do que se tem verificado em outras pinturas tratadas posteriormente. As mudanças térmicas e sobretudo higroscópicas não o afectam, visto a defesa do vidro impedir que a sua acção seja brusca. Corrado Ricci, autoridade na matéria e que foi director dos principais museus italianos, conta que sendo director da Pinacoteca, de Brera, verificou um dia que a tinta de duas tábuas de Francesco del Cossa se soltava em escamas. Chamou o restaurador e este disse que precisavam restauro mas que teriam que aguardar ocasião em que pudesse fazê-lo; Ricci retirou as duas pinturas e pô-las debaixo de uma chapa de vidro aguardando ocasião de passarem à mão do restaurador. Qual não foi o seu espanto quando viu, dias depois, que



Albrecht Dürer, *São Jerónimo*,  
Museu Nacional de Arte Antiga.  
Fotografia de José Pessoa / DDF.  
Fonte: MatrizNet.

todo o mal cessara tomando inútil a passagem das pinturas para outras tábuas. Estudada a causa provável do acidente, verificou-se que uma corda pequena suspensa do lado da moldura baloiçava; e uma corrente de ar, cada vez que se abria uma determinada porta, estabelecia a tioragem que teve com o tempo aquela consequência. Suprimida a causa cessou o mal<sup>7</sup>. E, como este, inúmeros outros casos análogos se têm dado. O “Office International des Musées” adverte que toda a corrente de ar é um prejuízo para as tábuas pintadas.

O Museu exige, antes de mais nada, instalação de aquecimento central por água quente, que é mais adequada do que a de ar quente, e que permite uma temperatura regular; precisa de ventilação e renovação de ar por tubagens, garantindo um estado higrométrico adequado, mais importante ainda que o térmico.

Ambos os assuntos foram debatidos no último congresso de Madrid, no relatório do Sr. MacIntyre, acentuando-se aí a necessidade de conservar uma humidade *relativa* constante e não uma humidade absoluta<sup>8</sup>. Ora o nosso museu, apesar das reclamações do seu Director não tem nem ventilação nem aquecimento; – falta-lhe assim a 1.<sup>a</sup> condição essencial à vida das obras de arte; e, desta forma, as suas tábuas e telas quando recolhem, depois de restauradas, ao museu, sob as influências variáveis de temperatura e humidade por vezes acentuadas, *mexem* e voltam a desconjuntar-se; as telas com a humidade ficam bambas; súbito vem o calor, tornam a esticar, estalam, descascam, caindo os pigmentos e preparos. As rachas e ligações das tábuas com o calor abrem, e inutilizam-se dessa forma meses e anos de trabalho de reintegração. – A humidade demasiada nas galerias infiltra-se no estalado das telas e das tábuas, os vernizes alteram-se, criam o *chanci* ou constipam-se, oferecendo superfícies alteradas e azuladas, sumamente desagradáveis e perigosas para a pintura. E, como estas, quantas outras consequências da falta de uma temperatura adequada. É tão importante este assunto, tão imprescindível a sua regularização que, em consciência, não exage-

# IV

## CHAUFFAGE, VENTILATION ET AÉRATION.

### S O M M A I R E

ETUDE PRÉLIMINAIRE : Conditions locales atmosphériques et climatiques, d'insolation et de température, d'humidité. — FACTEURS DÉTERMINANTS DE LA COLLABORATION ENTRE CONCEPTEUR, ARCHITECTE ET INSTALLATEUR, dans le cas d'un édifice ancien. — DOSSIER DOCUMENTAIRE DE LA CONSTRUCTION des organes par rapport au régime atmosphérique : influence variable de l'humidité ou de la sécheresse, suivant la nature des spécimens exposés; importance de la plus grande stabilité possible du degré hygrométrique; action variable des rayons lumineux, suivant le degré d'humidité auquel sont soumis les objets; le degré optimum fixé d'après la facilité avec laquelle on parvient à le maintenir, tout en assurant une température admissible pour les visiteurs (ou des dans les climats tempérés). — RÉGÈLES DES CONDITIONS ATMOSPHÉRIQUES DES MUSÉES : Proportion des renouvellements (avec compensation hygrométrique); Ventilation atmosphérique (généralement supérieure à celle de l'extérieur pour éviter la pénétration de l'air non traité); Température (généralement basée sur le confort du visiteur et la réparation dans le local; les murs et les fenêtres, éléments de refroidissement et de condensation de la vapeur d'eau disséminés, température et emplacement des corps de chauffage. Tenue en valeur d'eau : degré optimum); principe des appareils d'humidification. Tenue en puissance, aide naturelle ou autres imperceptibles; filtration soignée et filtration humide; difficulté d'un filtrage direct. — LA CONSTRUCTION DES MUSÉES : Vitres ou boîtes isolantes pour les objets délicats; protection locale par vitres, ombrels, etc. — SALLES ET VITRINES D'EXPOSITION. — VENTILATION DES MUSÉES COMME RÉGÈLES DE DEGRÉ HYGROMÉTRIQUE. Exemple de l'Université de Hampton Court. — ANALYSE DE DIFFÉRENTS INSTALLATIONS appliquées dans des Musées d'Europe et d'Amérique.

156

*Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art*, vol. 1, Paris, Office International des Musées, 1934, início do capítulo, no essencial, correspondente ao relatório de J.A. MacIntyre.

ro se disser que me parece quase absolutamente tempo perdido tratar e restaurar as pinturas para as submeter às circunstâncias atmosféricas em que as salas do museu atualmente se encontram.

Os próprios restauros, no que diz respeito à alteração dos repintes, sofrem anormalmente ficando as pinturas cobertas de manchas e nódoas em extremo desagradáveis. Se uma pintura em bom estado se altera e sofre em tal meio, muito mais se ressentem as doentes que já tiveram relações com o médico...

Há toda a conveniência, como se tem feito já por iniciativa do Dr. José de Figueiredo, em continuar a registar durante uma temporada, de Inverno e de Verão, as medidas das temperaturas e estados higrométricos, pois será em face destas que será fixada qual a condição térmica a que devem estar sujeitas as galerias na localidade do Museu.

A instalação do aquecimento, do arejamento e humedificação artificial da atmosfera são indispensáveis. São na verdade essenciais à vida

das obras d'arte. Para mais, existe hoje toda a aparelhagem para a sua efectivação.

Assegurada uma temperatura constante à volta de 16 a 18 ° centígrados no Inverno e uma temperatura tolerável no Verão, por meio de ventilação por tubagens que crie uma certa percentagem de humidade absolutamente necessária, poder-se-á então simultaneamente reorganizar o funcionamento das oficinas de reintegração e restauração que devem ficar em edifício adjunto ao próprio do museu de forma a permitir a rápida comunicação para transporte das pinturas sem perigo para as mesmas como o de serem submetidas na passagem a súbitas e bruscas mudanças de temperaturas e estados higrométricos diferentes dos das salas donde vêm ou para onde vão<sup>9</sup>.

Sobre a parte técnica, apresentarei algumas considerações respeitantes às instalações do Museu do Prado que, sem terem o aspecto ultra moderno e técnico das moderníssimas oficinas alemãs, americanas e inglesas, obedecem no entanto às condições necessárias.

As oficinas do grande museu espanhol ficam no rés-do-chão do edifício e constam de várias grandes salas em que trabalham os restauradores o reintegradores, com uma secção adjunta de carpinteiros especializados na ligação e nivelção das tábuas.

Todos esses compartimentos têm, aliás como os do Museu, aquecimento central sendo a temperatura igual aos destinados a salas de exposição. Possuem as oficinas, colocada em pequeno armário na parede, uma instalação contra incêndio, composta de agulheta e mangueira comprida ligada à água. Tem além disso extintores de incêndio e avisadores do mesmo.

Na oficina de carpintaria, onde se procede à ligação e engatamento das tábuas, trabalham dois artífices especializados que têm à mão todo o material necessário para o fim a que se destinam, como sejam grandes mesas niveladas e variados sistemas de grampos para segurar e colar madeiras. Nesta oficina, as tábuas são dessa forma niveladas,

aplanadas, coladas e levadas à espessura que lhes permita a aplicação de parquetagem que lhes evitarão futuros empenos, graças ao engenhoso sistema de reforço móvel. Aí se lhes destrói também o caruncho cujos ovos e pó são aspirados com um aparelho propriedade da oficina. Finalmente são as tábuas betumadas pelas costas quando, os estragos do caruncho deixam a madeira corroída.

Na oficina do restauro e retoque, trabalham os artistas devidamente especializados e fazem-no calmamente e sem pressas.

A oficina de restauro tem ainda como adjunto, pelo menos um restaurador e entalhador de molduras que trabalha simultaneamente com o restauro dumada pintura na adaptação da moldura para a mesma, consertando o original ou fazendo uma nova.

O aspecto geral das oficinas é nu na sua pintura branca luminosa que descansa a vista; no dia em que as visitei com o Senhor Dr. José de Figueiredo apenas duas tábuas estavam em via de restauro: Um Bosch e um primitivo castelhano e este de difícilíssimo restauro pelo estado em que se encontrava quando para lá entrou. Possui esse retábulo uma moldura gótica fazendo corpo com a parte pintada. Estavam procedendo ao tratamento o Sr. Ayala<sup>10</sup> e o entalhador que nessa ocasião acabava de reintegrar, completando-a, a talha da moldura.

Existe no edifício, além destas oficinas, um laboratório para exames químicos e físicos, raios X, ultravioletas, luz rasante e microscopia, que só funciona quando é necessário, mediante prévio aviso.

Poder-me-ia espriair, nesta altura, em largas considerações técnicas que de momento não interessam ao fim em vista, o da reorganização destes serviços em Portugal. De momento importa apenas frisar linhas gerais e não o pormenor.

As condições actuais da nossa oficina de restauração e reintegração instalada provisoriamente à falta de melhor local no edifício do velho convento de S. Francisco, junto a um claustro humidíssimo no Inverno, em condições deficientíssimas no que respeita a luz e espaço e com

uma aglomeração de obras valiosas sem arrumo possível, constitui um perigo e um obstáculo para qualquer trabalho sério, e uma vergonha, diga-se a verdade, caso qualquer estrangeiro especializado ali entre.

O perigo sempre possível de incêndio que corre geralmente o museu de arte moderna e a Biblioteca e mais recheio precioso da Academia agravado de há anos para cá com a existência de uma garagem situada perto, sem espécie alguma de vigilância nocturna, torna absolutamente necessária a remoção imediata deste serviço para outro local como tem sido pedido pelo sr. Dr. José de Figueiredo. Sintetizando estas observações, é de meu dever preconizar as seguintes condições que considero vitais para o fim em vista a saber: – a conservação do Património Nacional das pinturas<sup>11</sup>.

– Instalação de aquecimento central e arejamento científico do Museu. Disso depende o estado higrométrico e térmico do ambiente, base de toda a conservação.

– Instalação das oficinas no museu ou junto ao museu, por forma a aproveitar o mesmo estado de ambiente climatérico.

– Disseminação das obras que se encontram acumuladas no largo da Biblioteca em tão más condições, o que constitui um evidente perigo.

– Caso as oficinas não possam ser instaladas no museu, terá que se prover os locais em que sejam estabelecidas de aquecimento central e mais regularizadores atmosféricos, sem o que, nada de aproveitável se poderia fazer. A instalação das oficinas fora do museu complicará sobremaneira o programa no que respeita ao aquecimento, pelo sistema independente que exigirá. O Sr. Amutio<sup>12</sup> restaurador-chefe do museu do Prado afirmou-me que o aquecimento ou antes a temperatura igual quanto possível de Verão e Inverno é base de tudo nesta matéria. Sobretudo, é necessário um estado *Higroscópico semelhante*, para não dizer igual, de Verão e Inverno.

Completada esta oficina com uma secção adjunta de fotografia e um pequeno gabinete para investigações ópticas e químicas pelos pro-

cessos já indicados, mas que requerem instalação independente da sala de trabalho da oficina, teremos finalmente um serviço que valorizaria o museu, e nos colocaria, na parte técnica, a par da apresentação estética do museu tão elogiada por todos, nacionais e estrangeiros.

Montadas as oficinas no pé de um *mínimo* de condições higiênicas para as pinturas e, para os encarregues das mesmas, não há mais que accionar os trabalhos mais ou menos expeditamente, conforme o pessoal e método neles empregado. Quanto aos processos de trabalho, não constituem hoje segredo pelo menos em princípio. Ficaram tecnicamente estabelecidos em acordo da comissão de técnicos nomeados pelo congresso de Roma de 1930<sup>13</sup> e que se reuniu em Paris em 1933<sup>14</sup>. Nessa reunião foram debatidas oficialmente as várias questões técnicas e só resta segui-las pelo que têm de autorizadas.

Existe mesmo um comité que em casos especiais poderá ser consultado, para ressalva de responsabilidades.

Escusado será advertir no entanto que na doença das pinturas se passa um pouco do que se dá com os seres humanos; não há doenças há doentes, e há médicos e médicos; é necessário um sexto sentido no aproveitamento e no emprego dos tratamentos: a reintegração das pinturas antigas, requer, além da indispensável e difícil habilidade manual, conhecimentos vastos de estilística e dos vários processos de construção através dos séculos, por forma a conseguir nas reintegrações uma tanto quanto possível homogeneidade nas matérias e no espírito de execução. Tecnicamente, como aconteceu na medicina e na operatória, ao curandeirismo dos séculos XVIII e XIX sucedeu a operação científica baseada hoje em estudos sérios e racionais. A alquimia das receitas, mais ou menos secretas e dogmáticas, foi substituída por um receituário e uma técnica mais respeitosa e eficiente.

Terminando, e ainda dentro dos moldes hodiernos, direi que mais vale a conservação do que a reintegração; e como conservação entendo o emprego de meios de toda a ordem, nos museus e seus depósitos, que

evitem *tanto quanto possível* a deterioração das peças que se encontram em bom estado e impeçam a destruição das que estão mais ou menos combalidas. Creio ser esta em suma a verdadeira política dos museus. Tratar dos doentes, mas não esquecer os que têm mais saúde, por forma a evitar que se venham a encontrar também com os primeiros na mesa operatória<sup>15</sup>.

Para que a função dos restauradores seja lógica, não é admissível que as galerias sejam inóspitas e doentias. De contrário elas prolongarão indefinidamente a doença, agravá-la-ão e provocarão recaídas nas espécies já tratadas<sup>16</sup>.

Lisboa, 20 de Dezembro de 1935<sup>17</sup>.

## Notas

- 1 José de Figueiredo (1871-1937) era o director do Museu Nacional de Arte Antiga, cargo que ocupou de 1911 a 1937.
- 2 Eliminado: “e por forma acessível à compreensão das entidades de quem depende a administração e conservação da propriedade artística da Nação.”
- 3 Luciano Freire (1864-1934) foi responsável dos trabalhos de Conservação e Restauro de pintura realizados na Academia de Belas-Artes, de Lisboa, e, depois, do Museu Nacional de Arte Antiga de 1903 a 1934.
- 4 Fernando Mardel (1884-1860) começou a colaborar com Luciano Freire em 1913 (Susana Flor, “Fernando Mardel de Araújo (1884-1960)”, in Jorge Custódio (ed.), *100 Anos de Património. Memória e Identidade. Portugal, 1910-2010*, Lisboa, IGESPAR, 2010, pp. 211-212) e foi responsável pelos serviços de conservação e restauro de pintura do Museu Nacional de Arte Antiga entre 1934 a 1951 (André Godinho Varela Remígio, “Mardel, Fernando”, in Raquel Henriques da Silva, Joana d’Oliva Monteiro, Emília Ferreira, Elisabete Pereira (ed.), *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA, 2022, pp. 360-362).
- 5 Parágrafo que se seguia, eliminado: “Por bem fizeram, e se melhor e mais não produziram foi porque as condições naturais não lho permitiram.”
- 6 Em 28 de Janeiro de 1934.
- 7 O caso foi relatado em Corrado Ricci, “Les agents atmospheriques et la conservation des oeuvres d’art”, *Mouseion*, 15, 1931, pp. 8-13.
- 8 O relatório, sob a forma de capítulo, foi publicado em *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d’Art*, vol. 1, Paris, Office International des Musées, 1934, pp. 156-179.

- 9 Seguiam-se dois parágrafos que foram riscados: “Devo no entanto acrescentar que a solução menos boa das oficinas de restauro e carpintaria especializada ficarem no mesmo edifício do museu traria a compensação de evitar maior dispêndio com uma instalação de aquecimento e arejamento que é, como no museu, absolutamente indispensável nas mencionadas oficinas.

No que respeita à organização administrativa destas oficinas melhor do que eu, o Senhor Dr. José de Figueiredo poderá fornecer os esclarecimentos necessários, conhecendo como conhece o que se pratica de melhor em todos os museus.”.

- 10 José Ángel de Ayala y Ros (1867-1938) entrou no Museu do Prado como ajudante de restauro em 1908, mantendo-se nesse cargo até à morte (María Concepción García Cabarcos, *Historia de la Restauración en el Museo Nacional del Prado. 1819-1970*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021, pp. 142-146).
- 11 Eliminado: “Esta recomendação deveria ser objecto de imediata realização atendendo ao perigo sempre iminente:”.
- 12 Federico Amutio y Amil (1869-1942) ingressou no Museu do Prado como restaurador-dourador em 1900, sendo 1.º restaurador quando se reformou em 1940 (M. C. García Cabarcos, *op. cit.*, pp. 133-134, 232).
- 13 Alude à *Conférence Internationale pour l'Étude des Méthodes Scientifiques Appliquées à l'Examen et à la Conservation des Œuvres d'Art* realizada em Roma entre 13 e 17 de Outubro de 1930.
- 14 Esta reunião, no seguimento da conferência de Roma, teve como objectivo a preparação de um manual de conservação e restauro de pinturas. As principais conclusões foram publicadas em *Documents sur la Conservation des Peintures*, Paris, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1933, e o manual, que Ortigão Burnay menciona noutro texto do presente volume, teve a sua primeira versão em 1938.
- 15 Eliminado: “A doença das pinturas é traiçoeira e por vezes quando se dá por ela já o mal é fundo.”.
- 16 Eliminado: “Para que se verifique que isto é assim entre nós basta uma visita às salas do museu, para o confirmar.”.
- 17 Este relatório foi elaborado por Ortigão Burnay no âmbito do curso de Museologia que frequentou, no Museu Nacional de Arte Antiga, em 1934-1936 (Ema Ramalheira Rocha, *O Estágio. Curso de Conservadores de Museu no Museu Nacional de Arte Antiga - O Papel Educativo do MNAA na Museologia Portuguesa*, dissertação de mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013, pp. 46-47).



## **Relatório sobre o restauro da tábua representando a Virgem com o Menino ao Colo (escola catalã)<sup>1</sup>**

O Retábulo de que se trata é caracteristicamente um trabalho primitivo de pintura em madeira, baseada na escola de Siena e do século XIV, mas tudo leva a crer tratar-se de pintura catalã; os escudos de armas peninsulares são indício suficiente.

Este Retábulo foi adquirido no estrangeiro pelo Dr. José de Figueiredo. Encontrava-se já há alguns anos na oficina do Mestre Luciano Freire que começara o seu tratamento que não posso dizer qual tenha sido; à data que o encontrei na oficina e na altura em que se resolveu prosseguir no seu restauro o seu estado era o seguinte: as ligações das tábuas estavam por reintegrar. Uma fenda, a que passa junto ao nariz e da boca da Virgem estava por tratar. Parte da testa, o olho e parte da boca estavam igualmente em mau estado e desvirtuados; em diferentes pontos do Manto havia faltas de preparo e de tinta; as cercaduras douradas do mesmo em vários locais estavam interrompidas; a cabeça do anjo central por cima da cabeça da Virgem não existia quase; uma das pontas da vestimenta do Menino, em baixo, estava desaparecida. Tudo isto são factos que bem podiam ter ficado arquivados fotograficamente; não ficaram pela razão seguinte: O quadro foi retomado a título de aperfeiçoamento e não como restauro integral pois de facto já fora começado a tratar por Mestre Freire.

Por esta razão não me posso pronunciar sobre o seu estado a quando da entrada em posse do Museu Nacional de Arte Antiga.



A pintura a que respeita o relatório: Arnau Bassa e Ramon Destorrents, *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler*, Museu Nacional de Arte Antiga, n.º de inventário: 1643 Pint. Fonte: Wikimedia Commons..

O estado em que o encontrei foi aquele acima resumidamente descrito.

## **Restauro**

Neste capítulo havia a atender várias circunstâncias. Pelo facto do painel já haver sido mexido anteriormente por Mestre Freire apresentou-se-me a questão da limpeza como um caso quase resolvido tanto mais que de facto a tonalidade geral acusava limpeza suficiente; mas havia mais a considerar que o retábulo faz um conjunto com a moldura gótica da época que se encontra bastante patinada e frágil devido ao caruncho. Estava pois indicada, aliás como em muitos outros casos, uma reintegração *em harmonia*, isto é, uma reintegração em que a limpeza não influísse na harmonia geral.

Foi, isto que se julgou dever atender; resolveu-se portanto proceder a uma reintegração na harmonia patinada da moldura por forma quase a dar a impressão de não ter havido restauro.

De facto seria a meu ver lastimável a aparência de uma pintura lavada incrustada num emolduramento fortemente patinado e em que a limpeza devido à fragilidade do dourado e da madeira carcomida não era possível.

Tratava-se pois de um restauro condicionado.

Procedi então a uma ligeira limpeza das vestes da Virgem e que estavam negras, e do fundo, retirando alguns repintes antigos ou mais recentes que acusavam alteração. Constatei então que vários altos mais ostensivos do fundo e nas vestes não podiam ser suprimidos pois consistiam em pregaria que apesar de coberta com o gesso do preparo se não podia disfarçar. Procedeu-se portanto ao reboco a gesso de todas as covas ou falta de preparo existentes. Nivelado este encontrava-se o painel pronto para ser submetido ao retoque. Devo acentuar neste capítulo que a tonalidade geral do manto ficou acusando a cor azul que lhe pertence.

## **Retoque**

O retoque em restauro, como é sabido, obedece, ou antes deve obedecer a requisitos que variam com a pintura a restaurar.

No caso presente estávamos em face duma pintura indiscutivelmente feita a têmpera numa das suas variadas formas de *emulsão*.

É facto hoje sobejamente averiguado que os pintores primitivos empregavam como veículo dos seus trabalhos a emulsão; óleo com cola, gema de ovo com água, resina com óleo etc.; é a chamada pintura a têmpera. A característica das pinturas a têmpera é uma matéria de aspecto não gorduroso e se não mate pelo menos dum brilho discreto a puxar para o esmalte.

Os primitivos flamengos e italianos a partir duma certa época (século XV) empregavam velaturas finais a verniz; mas os mais primitivos conservaram nas suas pinturas uma aparência quase mate.

No caso em questão estávamos em presença duma pintura de carácter de têmpera pura.

Mas se assim era, não deixava no entanto de ser evidente que restaurações anteriores lhe haviam deturpado as características por meio do emprego de produtos com base de óleo gordo. É este um facto que torna os exames químicos dos pigmentos das pinturas antigas bastante difíceis pois a incorporação posterior de líquidos diferentes dos empregados pelo pintor original desvirtua a aparência e composição dos pigmentos por infiltração.

Aplicada ao nosso caso esta constatação pareceu impossível conservar ao retábulo um aspecto de têmpera que este já não possuía. Tornou-se necessário portanto conseguir essa aparência artificialmente.

O retoque portanto obedeceu a uma técnica mista a fim de obter quanto possível a aparência desejada.

A têmpera a ovo, o verniz mástique a cera e a essência de terebentina rectificadas constituíram os veículos incorporados às tintas finas empregadas.

As cores que empreguei foram as seguintes:

Branco de alvaiade (branco de prata)

Ocre amarelo

Vermelho de Veneza

Vermelhão de Cádmió

Azul de Cobalto

Azul Ultramar

Verde esmeralda

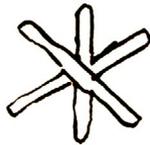
Laca carminada

Terra de sombra escura

Negro de marfim

Estas cores foram como acima fica dito moídas com veículos colhidos entre os acima mencionados.

O processo do restauro teve intermitências, devidas como sempre, a factores estranhos ao mesmo. Em certa altura julgou-se que havia vantagem em suprimir um sistema de cruzeta primitiva que existia no dorso das tábuas e que pretendia segurá-las niveladas; era como que uma estrela rígida.

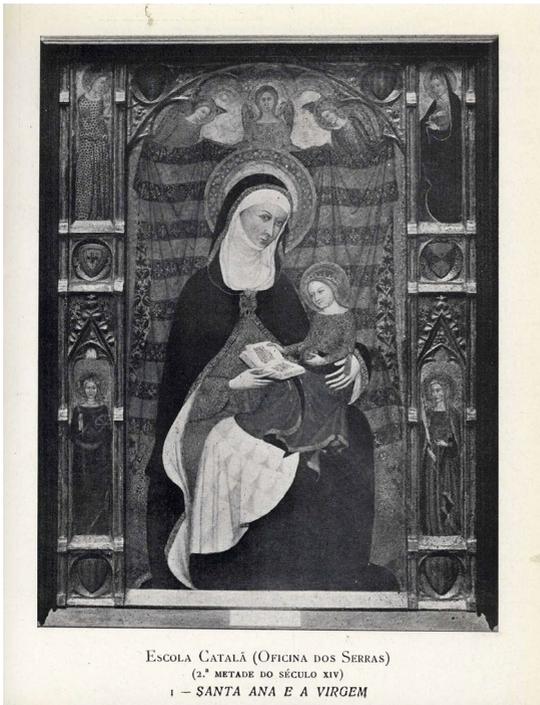


Foi substituída por um sistema de travessas móveis que melhoraram o conjunto, mas que infelizmente ainda não é o que deveria ser. As dificuldades para a realização integral da parquetagem perfeita ainda neste caso não puderam ser vencidas, pois a oficina não possui ainda os meios técnicos e orçamentais necessários para a sua efectivação. Nessa altura foi também impregnado o tabuado com matéria apropriada a destruir o caruncho; processo curativo mas não imunizador para o que falta igualmente o apetrechamento indispensável. Como camada

final, levou a pintura um produto com base de cera que tem por fim não só conservar uma certa ductilidade da camada dos pigmentos como sobretudo proporcionar-lhe um aspecto um tanto ou quanto mate exigido pelo estilo da obra.

Recomenda-se portanto aos Srs. Conservadores do Museu que caso seja limpo o painel das poeiras que nele se possam depositar se evite quanto possível o friccionar a superfície a fim de evitar maior lustre da cera. É possível (e para ressalva do trabalho de restauro seja dito), que apareçam fendas novas ou abram as antigas.

Se tal suceder só poderá isso ser atribuído ou à parquetingem incompleta e sua efectivação em curso de restauro ou ainda ao novo sistema que veio substituir o antigo; rompeu-se evidentemente o equi-



A pintura no catálogo *Pinturas Espanholas dos Séculos XIV, XV e XVI*, Lisboa, Museu das Janelas Verdes, 1940.



A pintura com a moldura de cor preta. Fotografia de Pedro Ferreira / DDF. Fonte: MatrizNet,

lívrio anterior estabelecido pela cruzeta e os calores do estio que nas galerias são exagerados podem muito bem causar dano.

Seria pois recomendável, que este retábulo só seja colocado no seu lugar definitivo após o período estival atendendo não ao recente restauro, mas à parquetagem nova que tem que habituar as tábuas ao novo regímen, forçosamente diferente do anterior.

A moldura exterior que Mestre Freire mandou aplicar, e muito bem, para conservar a coesão do conjunto, tinha o tom natural da madeira; constatou-se no entanto ulteriormente que essa tonalidade brigava com o emolduramento gótico original com o qual se confundia na cor, o que levou a resolver o dar-se-lhe o tom negro mate que hoje ostenta que além de fazer cantar melhor o conjunto do painel e seus doirados, está bem mais no estilo.

Resta acrescentar ainda que a parte doirada por cima da cabeça da Virgem tinha grandes faltas de ouro que se procurou harmonizar como foi possível; à cabeça do anjo central que foi refeita procurou conservar-se-lhe o tipo primitivo dos restantes por forma a não destoar.

A figura da imagem inferior do lado esquerdo de quem olha, representando St.<sup>a</sup> Catarina ao que parece, estava bastante deteriorada nas roupagens ao ponto de se não poder ajuizar com certeza das cores e disposição dos panejamentos. Foi portanto restaurada de modo a conservar a harmonia geral por forma a não destoar no conjunto.

Devo assinalar que a moldura dourada primitiva se encontra bastante empolada não sendo fácil o remédio para esse mal, a não ser o cuidado que se possa ter em evitar choques e fricções.

## Notas

- 1 A pintura identificada por Ortigão Burnay como *Virgem com o Menino ao Colo* representa, na realidade, *Santa Ana Ensinando a Virgem a Ler*. Da autoria de Arnau Bassa e Ramon Destorrents, fazia parte do retábulo da capela real do castelo de Almudaina de Palma de Maiorca, provavelmente do início da conquista da ilha por Pedro, o Cerimonioso, em 1343. Foi adquirida para o Museu Nacional de Arte Antiga em 1921 (n.º de inventário: 1643 Pint). Sobre a pintura e o seu historial conhecido pode ver-se a ficha em <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objects/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=250928>. Este relatório, tal como o outro relatório incluído no presente volume, foi elaborado por Ortigão Burnay no âmbito do curso de Museologia que frequentou no Museu Nacional de Arte Antiga em 1934-1936 (Ema Ramalheira Rocha, *O Estágio. Curso de Conservadores de Museu no Museu Nacional de Arte Antiga - O Papel Educativo do MNAA na Museologia Portuguesa*, dissertação de mestrado, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2013, pp. 46-47). O trabalho de reintegração cromática foi discutido em Ana Maria dos Santos Bailão, *Critérios de Intervenção e Estratégias para a Avaliação da Qualidade de Reintegração Cromática em Pintura*, tese de doutoramento, Porto, Universidade Católica Portuguesa, 2015.

## **Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas**

Como é sabido, possuem todos os Museus do Mundo bem organizados, oficinas adjuntas, encarregadas do tratamento adequado à boa conservação e restauro das pinturas em sua posse; são por assim dizer verdadeiros hospitais onde por meio de técnicos especializados e aparelhagem necessária se cuida da saúde das pinturas.

É função desses estabelecimentos, velar não só pela revisão periódica dos painéis que fazem parte das coleções expostas ao público, por forma a inteirarem-se do seu estado em face da sua vetustez e da inclemência dos agentes meteorológicos e físicos nocivos, a que estão sujeitos, como também, e principalmente, proceder ao gradual restauro ou reintegração das telas ou tábuas existentes nos depósitos e que pela sua deterioração se acham incapazes de ser expostas à apreciação do público. É grande o número de quadros nestas condições que se encontram resguardados nas dependências de todos os Museus do Mundo; muitas obras não são expostas, por não representarem valores dignos das galerias mas muitas outras há que estão arrecadadas, devido ao simples mau estado de conservação em que chegaram aos nossos dias, e à morosidade natural dos restauros a que têm de ser sujeitas que representam trabalho longo e de muita paciência pelos compassos de espera necessários.

A função de restaurar pinturas data por assim dizer do tempo primeiro em que se começou a pintar, o que é dizer, desde tempos

imemoriais. Volvidos alguns anos após a execução das mais antigas pinturas, insensivelmente deverá ter aparecido a função de reparar avarias tal como sucedeu e sucede com os monumentos, mobiliário, tecidos, etc., etc. Diz Boschini que ainda em vida de Paulo Veronez (1528-1588) algumas das suas pinturas acusavam já estragos devidos a limpezas intempestivas. Segundo Henri Hymans o célebre e precioso políptico de Van Eyck, “A Adoração do Cordeiro Místico” foi restaurado cinco vezes: em 1550 por Lancelot Blondeel e Jean Scorel; em 1612 foi de novo restaurado, não se sabe ao certo por quem; em 1663 foi tratado pelo gantez António Van den Heuvel (limpo); em 1731 foi Albert Fontain o encarregado de “réparations”; em 1825 após um incêndio, foi de novo restaurado<sup>1</sup>; como consequência ainda do sinistro, ostenta hoje estigmas evidentes. (1)

É no entanto ponto averiguado que só muito recentemente se começou procedendo a reparações e restauros, mais conformes às exigências não só científicas como racionais, indiscutível que no século XVII e sobretudo no século XVIII, se fizeram verdadeiros vandalismos devido à falta dos aperfeiçoamentos científicos, e mais ainda, resultante duma menor experiência de hospital, como se poderia dizer medicamente falando.

Em constatações feitas sobre pinturas antigas que até nós chegaram, se tem observado verdadeiras barbaridades nos tratamentos. Eis algumas receitas para limpeza, seguramente empregadas outrora em Portugal, e tiradas duma enciclopédia antiga chamada *Segredos necessários para Ofícios, Artes e Manufacturas, etc.*, impressa em Lisboa em 1819<sup>2</sup>; trata-se evidentemente de uma reedição de fórmulas então correntes, em que se encontram as seguintes, de arrepiar os cabelos a um restaurador moderno consciencioso:

---

(1) Informam-me que em consequência da última guerra o famoso políptico está sendo novamente restaurado.



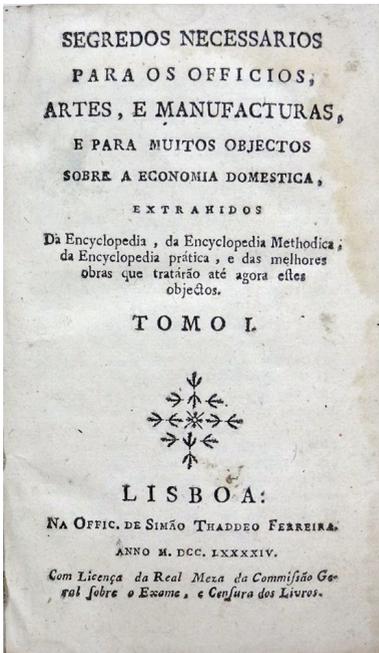
A Adoração do Cordeiro Místico antes e depois de tratamento iniciado em 2012. Fonte: Closer to van Eyck, Royal Institute for Cultural Heritage, <http://clostovaneyck.kikirpa.be>.

Se o painel for antigo é necessário limpá-lo com uma brocha um pouco áspera, molhada em lixívia tépida, composta de uma canada de água do rio, e de uma quarta de sabão negro; toma cuidado de não deixar penetrar muita água, o que destruiria o painel. Depois que estiver lavado, limpo, e seco dá-lhe uma, ou duas mãos de verniz para os painéis<sup>3</sup>.

Outra:

O azeite, e a manteiga tiram muitas manchas, e porcaria que resistem ao sabão, e dissolvem ou comem o pez, e a rezina e outras substâncias que se não podem tirar senão com espírito, e óleo de termentina, que altera muitas vezes as tintas, o que o azeite, e a manteiga não fazem (!)<sup>4</sup>.

Para não deixar enegrecer os painéis. Expõem óleo de nozes, ou de linhaça ao Sol em uma garrafa, deixa-o purificar, e passa o mais puro para outra garrafa, trá-la novamente ao Sol; tira-lhe as fezes de cima, até que se não formem mais. Serve-te deste óleo para untar os painéis que queres embarçar de se fazerem negros<sup>5</sup>.



*Segredos Necessarios para os Officios, Artes, e Manufacturas, e para Muitos Objectos sobre a Economia Domestica, vol. 2, Lisboa, Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1794.*

Modo de renovar uma pintura velha. Lava a pintura três, ou quatro vezes com água de cal<sup>6</sup>.

E como estes, muitos outros tratamentos, que hoje bem se podem classificar, com a singeleza rude da velha expressão bilharística: meia bola e força.

O século XVIII sobretudo, foi fértil na desenvoltura com que encarou o restauro das pinturas. O Museu do Louvre e o seu arquivo que o digam.

Mas em nossos dias mais chegados, em conclusões a que a aparelhagem moderna e o estudo da especialidade tornaram possíveis, chegou-se a muitas certezas e a uma síntese mais perfeita sobre a melhor forma de encarar estes problemas.

O tão debatido assunto do restauro da pintura antiga, que, em face das sensibilidades e competências técnicas menos esclarecidas, foi sempre uma causa discutível, encontra-se hoje na opinião dos verdadeiros entendidos na matéria, resolvido, e com poucas variantes, da fórmula seguinte:

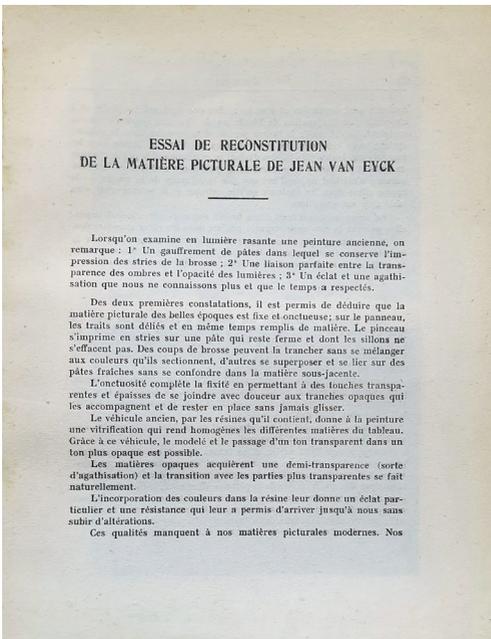
As pinturas escurecidas, por alteração de velhos vernizes, devem ser limpas e reenvernizadas de novo. Podem contar-se os quadros das galerias que não foram sujeitos a essa operação; e se assim não fora, nenhum seria visível hoje, sabido como é, que não há nenhum verniz que não escureça depois de um espaço de tempo maior ou menor. Essa limpeza tem que ser feita periodicamente, dentro de espaços de tempo maiores ou menores, conforme as circunstâncias. O verniz empregado deve ser de qualidade a poder ser facilmente retirado sem prejuízo da pintura antiga, o que é fácil conseguir não empregando vernizes que endureçam e se integrem na pintura original; o verniz deve ser apenas uma couraça e não fazer parte integrante da pintura.

Quanto a este capítulo, simplesmente respeitante à alteração dos vernizes produzindo enegrecimento, ou alteração de valores, ninguém competente ousa negar que devem ser cuidadosamente retirados,

trazendo à pintura a valorização perfeita dos tons e cores com que foi executada.

Jacques Maroger, autoridade no assunto, no *Mouseion*, vol. XIX, n.º 3, pág. 45, escreve:

Les œuvres restées sous crasse ou maquillées par des repeints qui les défigurent ne sont plus permises. Le musée est la source de tout enseignement pictural. Or, pour que cette source soit féconde, il est nécessaire que l'on puisse voir réellement les tableaux tels qu'ils sont – ni plus, ni moins. L'importance de la vérité d'un tel document n'échappe à personne. Jadis les peintres allaient en Italie pour comprendre l'inspiration et la technique de leurs prédécesseurs. Nous avons aujourd'hui des musées. Il faut qu'ils sortent enfin de leur rôle purement historique pour faire revivre les trésors qu'ils contiennent. La matière picturale s'est perdue à travers les siècles, mais sa découverte doit permettre de comprendre et de pouvoir réaliser la technique des plus grands peintres<sup>7</sup>.



Jacques Maroger, "Essai de re-constitution de la matière picturale de Jean van Eyck", *Mouseion*, 19, 1932, pp. 39-46.

Simplesmente como um quadro antigo que não foi mais ou menos mexido no decorrer da sua existência, por vezes de séculos, é uma raridade muito mais efectiva do que se julga, encontramos-nos ao proceder à sua limpeza, em face de repintes, gretas mal disfarçadas, estigmas de anteriores operações, achando-se o técnico em face de uma obra manchada por retoques, que se inicialmente afinavam, com o decorrer do tempo se alteraram tornando a pintura absolutamente perdida para a apreciação visual.

Que deverá fazer o técnico em tal caso? Simplesmente retirar cuidadosamente os repintes e retoques, substituindo estes últimos, e reintegrando a obra, por forma a que a produção inicial do artista criador se encontre harmonizada. O trabalho de reintegração consistirá rigorosamente em só tocar no estritamente necessário; o retoque só deve exercer-se nos pontos em que falte a tinta ou onde o preparo de base tenha caído. O retoque tem por fim unicamente harmonizar e valorizar o que de outra forma seria uma cacofonia; o retoque deve ser feito por processos que o tornem quanto possível inalterável e sobretudo ser retirável, sem dificuldade, caso se torne discutível, por qualquer razão, a sua existência.

A técnica moderna permite facilmente o preenchimento destas condições; nada mais fácil portanto, para o especialista, o poder em cinco minutos demonstrar caso seja necessário, o que retocou e o que não retocou; com preparados adequados qualquer repinte ou retoque recente ou antigo é quase sempre facilmente suprimido, deixando a nu o que da obra primitiva original existia. Nada mais positivo e categórico. Para o retoque das falhas de tinta é necessária uma boa percepção dos tons e das cores, por forma a evitar as tentações de ultrapassar o estritamente necessário, pois é inadmissível, em reintegração séria, o modelar e pintar sobre qualquer parte original em bom estado, com vista o obter um fundido de cores ou tons; é isto no entanto o que fizeram e fazem muitos restauradores do século XVIII, XIX e contem-

porâneos. Como ignoravam ou ignoram, desleixavam ou desleixam as condições necessárias para a harmonia perfeita de um pequeno toque com a pintura original circunjacente, vá de repintar por aí fora, e às duas por três não existe visível um centímetro de pintura original; é um modo de proceder rigorosamente condenável sendo no entanto fácil a sua constatação por indícios que não escapam à vista educada.

Como atrás ficou dito, a função de restaurar pinturas, data quase do tempo em que se começou a pintar, o que quer dizer de tempos imemoriais. A restauração foi cultivada mais ou menos em toda a parte, e sempre até tempos recentes, dentro de um espírito errado, o que não quer dizer que as obras restauradas sofressem todas prejuízos irreparáveis; o que é fora de dúvida, é que essa operação não obedecia nem obedece por vezes hoje, ao respeito devido à obra do artista criador, nem sequer à apresentação nua e crua do que esse artista deixou. A função restaurar, consistindo na intenção injustificável, não só de beneficiar a pintura nos seus estragos, mas permitindo-se melhorar (!) a aparência da obra, conduz o restaurador por vezes a fazer trabalhos de envolvido, senão de embelezamento, absolutamente condenáveis.

Verdade seja que em tempos idos, sobretudo nos séculos XV e XVI, a intangibilidade das obras de arte não era considerada, e tanto assim era, que a maior parte das pinturas primitivas que até nós chegaram, não ostentam assinatura; pintava-se um quadro sem preconceitos de originalidade nem de autoria, exactamente como se executa hoje uma fotografia banal. A maior parte das produções dessa época, sobretudo de certo vulto são obra de oficina, que se de algum modo obedecia às intenções do capataz ou mestre da mesma, acusam no entanto, dentro do mesmo retábulo, facturas diferentes que o especialista constata após um exame minucioso.

Afigura-se mesmo difícil, que a crítica de arte chegue, por exemplo, a conclusões definitivas sobre a pintura quinhentista portuguesa, sem partir do princípio, que reputo seguro, da existência do trabalho de

parceria, que a observação cuidada constata de uma maneira iniludível. Nesses tempos das corporações, não havia pretensões de individualismo na arte, senão na maior ou menor perfeição do trabalho do mestre de oficina. Não quer isto dizer, que não existam trabalhos feitos de uma só mão de mestre, mas são raros; havia pintores de figura, pintores de paisagens, de indumentária, douradores, etc., todas a trabalharem no mesmo retábulo.

A personalidade não existia como pretensão, como não existia o plágio, porque era banal e de todos os dias; o pintor era um mero artífice, por vezes um verdadeiro mestre-de-obras; as figurações dos Calvários de Metsys e de outros, encontram-se plagiadas em vários quadros que passam por ser portugueses; mais recentemente no século XVII, Rubens tinha uma verdadeira oficina de fabricação de pinturas, e quase todas que hoje se conhecem como dele, sobretudo as de grandes proporções, são Rubens porque Rubens era o chefe da oficina e pintou neles de parceria com Van Dyck e outros. Como estes, inúmeros exemplos.

Incidentalmente pode afirmar-se portanto, que o grosso das pinturas primitivas portuguesas é constituído, por trabalhos de oficina, com maior ou menor participação do mestre.

Se portanto o retábulo pintado não era obra de uma só mão, por que razão deveriam os restauradores posteriores, ainda embebidos do espírito de oficina, ser mais respeitosos?

O fito do restaurador antigo, era consertar com aspecto agradável, e sem outro critério, as pinturas que lhe entregavam para restauro; não havia a moderna museografia com a preocupação do respeito religioso pela obra original do autor. Duas épocas, duas finalidades; a primeira, que pode dizer-se só finda nos começos deste século, é o período em que a função restaurar pinturas, tinha apenas como objectivo, não só ocultar agradavelmente os estragos, sem maior respeito pela obra do artista criador, como também fazer-lhe alterações à vontade do fre-

guês; a segunda, aquela em que vivemos, organiza museus, estuda os autores e as diferentes escolas e técnicas, e exige e com razão, o maior respeito pela obra original, pois a continuarem as liberdades que os restauradores antigos se permitiam, não longe viria o tempo em que nada existiria das obras inicialmente pintadas, pelo menos que fosse visível. Mesmo assim estou convencido que 50 % das obras expostas nos museus, causariam o espanto dos seus autores originais.

A acção de restaurar uma pintura pode ser talvez discutível, num ponto, pelos intransigentes não técnicos; a saber: se a reintegração das falhas da pintura deve ser feita por modo a ficar-se ostensivamente percebendo o que foi retocado, ou se esse retoque deve ser feito com tal subtilidade técnica que dê à pintura uma impressão de absoluta unidade. Em teoria, os defensores da primeira tese, teriam talvez razão, mas o sacrifício da unidade geral dos conjuntos tornaria as salas dos museus intoleráveis para a visão do público. E tanto assim é, que Helmut Ruhemann, (2) o antigo restaurador do Museu de Berlim (K. F. M.), sumidade na matéria, na sua ficha de restauro do S. Lucas pintando o retrato da Virgem pertencente ao Museu de Fine Arts de Boston, diz que certas partes do painel que tiveram de ser retocadas, o foram com bastante exactidão imitativa, pois doutra forma constatara “que uma superfície unida destoava num ambiente de ‘craquelé’”<sup>8</sup>. Imitou portanto até este último. (3)

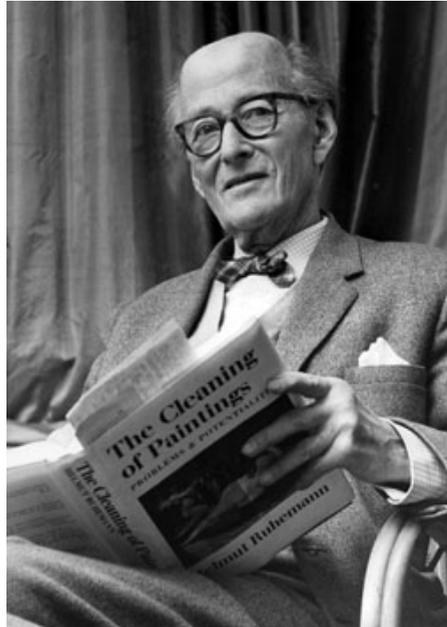
Num artigo publicado no *Mouseion*, n.º 15, pág. 19, diz Ruhemann:

O princípio mesmo do restauro dos quadros dos velhos mestres, é actualmente objecto de frequentes controvérsias. Pergunta-se se se devem reintegrar ou deixar os sítios defeituosos nesse estado. Não creio que se possa decidir a questão por um sim ou por um não peremptórios. É preciso não aplicar simplisticamente à pintura, certos princípios em uso no domínio da escultura. Já se estabeleceu uma confusão suficiente, por exemplo, no facto

---

(2) Actualmente em Inglaterra.

(3) *Technical Studies* n.º 1, vol. III, 1934.



Helmut Ruhemann (1891-1973). Fonte: Hamilton Kerr Institute.

de se aplicar a propósito de pinturas o princípio da patine que nos vem das artes escultóricas; a sujidade que desfigura muitas vezes as intenções do artista recebeu uma consagração estética igual à da bela patine do bronze.

Creemos, e sou da opinião de Friedländer que para cada caso há que procurar uma nova solução que satisfaça ao mesmo tempo o entendido e o público que procura uma sensação estética; quando falta um fragmento numa pintura, esta lacuna, ao contrário do que sucede com a estátua a quem falta uma mão, não dá a impressão de lacuna, mas sim de uma parte activa na superfície do quadro; quando este manchado, por sua forma ou cor destrói o conjunto ou lhe modifica o sentido, é necessário reduzir essa impressão ao mínimo<sup>9</sup>.

E mais abaixo referindo-se à reintegração *quanto possível neutra*, sobretudo em trabalhos de carácter abstracto, diz:

este modo de restauro por neutralização pode também ter efeito feliz em pinturas primitivas de carácter abstracto, ao passo que em obras concretas e

naturalistas, as soluções de continuidade nas formas afectam mais a impressão de conjunto. Neste caso, é de aconselhar o inclinar-nos mais para uma reconstituição imitativa, tanto mais que o restaurador dispõe de vários meios de tornar conhecíveis as reintegrações<sup>10</sup>.

Quem assim fala é um dos membros mais abalizados do Comité de técnicos, nomeados pelo Congresso de Roma, para, sob a égide do *Office International des Musées*, estabelecer as directrizes de um manual técnico para serviço dos conservadores e restauradores dos museus, hoje publicado<sup>11</sup>. É hoje conselheiro técnico do Courtauld Institute de Londres.

Quando porém os estragos das pinturas são maiores, exigindo portanto um verdadeiro trabalho de *recomposição*, é por vezes aconselhável um simples manchado em valores, francamente acusados como tendo por fim único uma ligação entre partes originais.

Este é o *modus tratandi* no que se refere às pinturas de museu, que devem ter, além do mais, uma finalidade pedagógica. Quanto às pinturas para fins comerciais e particulares, é evidente que uma completa reintegração é vantajosa, sob o ponto de vista do aspecto estético como do valor propriamente monetário.

Eis em súmula e num exame rápido e esquemático o estado moral e técnico da questão, tal como é hoje encarada pela maioria das autoridades no assunto.

Sustentar a intangibilidade absoluta das velhas pinturas, e a sua pseudo-patine é demonstrar ignorância na matéria, e favorecer apenas os negociantes cujo grande trunfo são as pinturas natural ou artificialmente escurecidas e que pelo seu mistério conduzam ao desnorreamento de possíveis compradores sobre o valor estético real da obra. Os trabalhos de verdadeira ressurreição pelo restauro falam por si; onde estariam hoje as preciosidades dos museus, se não houvessem sido tratadas? Se se acusam alguns malefícios esquece-se a grande beneficiação do conjunto.

Não desejaria terminar estas observações de ordem geral apenas, sem acentuar dois pontos que se me afiguram capitais:

1.º – É preferível *conservar* a *restaurar*, o que é quase um conceito de Mr. de La Palisse; conservar no entanto, significa que se deve procurar evitar que determinado espécime se deteriore; mas é preciso não esquecer, referindo-me à nossa pintura antiga, que esta, foi sujeita no decorrer dos tempos, a restauros maus e deturpadores; já se não trata então em muitos casos de simples conservação, que equivaleria a conservar amorosamente uma caterva de mamarrachos quando sob o véu dos mesmos se encontram apreciáveis bocados de pintura boçalmente recobertos.

A outra questão que merece mais uma referência é a questão da patine. Sobre este assunto, as concepções e sobretudo os gostos variam, mas é indiscutivelmente mais agradável numa pintura antiga um certo tom de galeria a doirar o conjunto; o que é preciso é não confundir o doirado natural da alteração natural dos vernizes gordos com manchas de sujidade e enegrecimentos resultantes dos morrões das velas antigas. Neste assunto o critério dos conservadores e restauradores varia, mas quer-me parecer que o factor tom de verniz a dar às pinturas deve obedecer ao carácter das mesmas. Em todo o caso é fácilimo para o restaurador o dar a qualquer pintura esse tom aveludado de galeria. Alguns dos nossos retábulos antigos existentes nos museus, ganhariam com uma ligeira tonalidade mais doirada, pois não há dúvida que contrastam demasiado com o tom geral dos outros.

Terminando estas considerações sobre restauro, de boa-fé há que reconhecer que uma pintura estragada fere a vista; um bom restauro nem os técnicos por vezes o descortinam; é o que sucede a muitas obras que se julgam intactas. A arte de restaurar, especialmente pinturas, sendo das mais difíceis, é sobretudo a mais ingrata, pois quando realizada com arte e mestria, desaparece absorvida pelo conjunto original.

## Notas

- 1 Henri Hymans, *Les Van Eyck*, Paris, Henri Laurens, 1907, pp. 75-76.
- 2 A obra teve a primeira edição em 1794 e múltiplas reedições até 1861. A edição citada, de 1819, é a 4.<sup>a</sup> edição. Esta e as anteriores não têm qualquer indicação de autor, mas as edições seguintes indicam ser de J. A. A. S. As citações feitas por Ortigão Burnay não seguem rigorosamente a obra e foram corrigidas de acordo com a 1.<sup>a</sup> edição.
- 3 *Segredos Necessarios para os Officios, Artes, e Manufacturas*, vol. 2, Lisboa, Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1794, p. 26
- 4 P. 26.
- 5 P. 35.
- 6 P. 38.
- 7 Jacques Maroger, “Essai de reconstitution de la matière picturale de Jean van Eyck”, *Mouseion*, **19**, 1932, p. 45.
- 8 “Even artificial crackle had in places to be added – for instance, in the sky and in the blue dress of the Madonna, where it was found to play so indispensable a part in the general colour scheme and modelling that even when the colour was exactly matched, the smoothness of the restorations appeared to be unduly conspicuous against the broken surface around them” (Helmut Ruhemann, “A record of restoration”, *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, **3**(1), 1934, pp. 11-13).
- 9 “Le principe même de la restauration des tableaux de vieux maîtres fait actuellement l’objet de fréquentes controverses. On se demande s’il faut les réfectionner ou laisser en état les endroits défectueux. Je ne crois pas qu’on puisse trancher la question par un oui ou par un non catégorique. Il faudrait en particulier se garder d’appliquer purement et simplement à la peinture certains principes en usage dans le domaine de la sculpture. Une confusion suffisante est déjà intervenue par exemple dans le fait d’avoir repris, pour le compte des tableaux, le principe de la *patine* qui nous vient des arts plastiques. La saleté même, qui si souvent défigure les intentions de l’artiste, a reçu une sorte de consécration esthétique au même titre que la belle patine du bronze. Nous estimons, – et je partage ici l’avis du Geheimrat Friedländer, – que pour chaque cas il y a lieu de chercher une solution nouvelle qui puisse satisfaire tout à la fois le savant rigoureux et le public qui recherche une satisfaction esthétique. Lorsqu’un fragment manque dans une peinture, cette absence, – contrairement à ce qui se passe pour telle statue privée d’une main par exemple, – ne donne pas l’impression d’une lacune mais d’une partie « active » de la surface du tableau. Lorsque ces taches, par leur forme ou par leur couleur détruisent l’ensemble du tableau ou même ont pour effet d’en modifier le sens, il faut tenter de réduire ce défaut au minimum” (Helmut Ruhemann, “La technique de la conservation des tableaux”, *Mouseion*, **15**, 1931, pp. 19-20).
- 10 “Ce mode de restauration par neutralisation peut également avoir un heureux effet esthétique pour les peintures de primitifs, de caractère plutôt abstrait,

alors que s'il s'agit d'œuvres plutôt concrètes et naturalistes, les solutions de continuité dans les formes nuisent davantage à l'impression d'ensemble. Il y aurait lieu, dans ce dernier cas, de pencher plutôt pour une restauration reconstructive, d'autant que le restaurateur dispose de plusieurs moyens pour rendre ces réfections reconnaissables" (Ruhemann, *op. cit.*, p. 21).

- 11 A primeira versão, em francês, foi publicada na revista do Office International des Musées: "La conservation des peintures", *Mouseion*, 41-42, 1938, pp. 1-272. Uma segunda versão em francês, com dois novos apêndices, nomeadamente uma lista de pigmentos e um léxico francês-inglês-alemão, foi publicada na forma de volume: *Manuel de la Conservation et de la Restauration des Peintures*, Paris, Office International des Musées, 1939. No ano seguinte, este foi traduzido para inglês (mas sem o glossário): *Manual on the Conservation of Paintings*, Paris, International Museums Office, 1940. Recentemente, teve reedição fac-similada: *Manual on the Conservation of Paintings*, London, Archetype Publications, 1997.



## **Informação bibliográfica**

### **Relatório geral sobre as observações colhidas no que respeita à conservação e restauração das pinturas, e obtidas por ocasião do Congresso Internacional de Museografia, realizado em Outubro de 1934, em Madrid**

Texto dactilografado, com correcções manuscritas, do arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (Fundo José de Figueiredo, Caixa 5, Pasta 5, Doc. 4.). Está datado de 20 de Dezembro de 1935. A reprodução fotográfica está disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4739500> e em Joana Margarida Gregório Baião, *José de Figueiredo, 1871-1937. Acção e Contributos no Panorama Historiográfico, Museológico e Patrimonialista em Portugal*, tese de doutoramento Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014, Anexo Documental, pp. 391-401.

### **Relatório sobre o restauro da tábua representando “A Virgem com o Menino ao Colo” (escola catalã)**

Texto dactilografado, com correcções manuscritas, do arquivo do Museu Nacional de Arte Antiga (Fundo José de Figueiredo, Caixa 5, Pasta 5, Doc.5/2 – 5/7). Tem a indicação manuscrita (com caligrafia que não é de Ortigão Burnay): “Cópia – o original está apenso ao processo de restauro, n.º 266”. A reprodução fotográfica está disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4739498>. Data de 1934-1936.

### **Algumas considerações sobre o restauro das pinturas antigas**

Artigo publicado em *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 14, 1945, pp. 61-70. Corresponde a uma comunicação feita em sessão da Academia, de que Oliveira Burnay era vogal, realizada em 17 de Março de 1945.



Ciarte  
<http://www.ciarte.pt>

Instituto Politécnico de Tomar  
<https://www.ipt.pt>