

*O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII**

NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES**

Abstract – *In 1989 we started the studies about gilding and polychromy on wood in the North of Portugal. Our research has been developed for the XVII th. and XVIII th. centuries having the notarial documentation as the main field; although the specific references are very rare, several details concerning the gilding and polychromy process can be found in contracts related with altarpieces and wooden sculptures. Some significant examples of this technique mentioned in those documents are analysed in this article.*

1. Introdução

Ao iniciarmos esta nossa reflexão sobre a policromia praticada em Portugal ao longo dos séculos XVII e XVIII, quer em retábulos, quer em imagens, importa tecermos algumas considerações prévias que poderão eventualmente contribuir para a compreensão do estágio do conhecimento, a nível prático e teórico, em que nos encontramos. O nosso contributo não visa especificamente uma análise crítica do restauro que tem vindo a praticar-se nas imagens de madeira ou barro cozido, cuja policromia tem sido danificada, com demasiada frequência, por intervenções efectuadas por «técnicos» com preparação não credenciada, enquanto que é muito

* Texto da comunicação apresentada no Congresso Internacional-Policromia. A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 29-31 de Outubro de 2002).

** Professora Catedrática. Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

escasso o número de exemplos recuperados de forma correcta. Ao sermos confrontados com a situação actual dos estudos e da investigação nesta área, um elenco diversificado de questões traça-nos um panorama desanimador que, no entanto, não nos deve afastar de uma linha positiva que nos possa conduzir a médio prazo a uma situação mais favorável, e que nos aproxime das perspectivas mais avançadas relativamente às intervenções a fazer no âmbito da policromia das imagens.

O primeiro dado a mencionar é a inventariação inexistente ou deficiente das imagens, de norte a sul de Portugal, surgindo aqui e além algumas excepções pouco significativas em termos percentuais, mas que servem de ponto de partida para estudos posteriores. A este facto juntam-se a descontextualização das peças e (ou) o desconhecimento da sua proveniência que, associados aos «restauros» irresponsáveis que se vêm praticando um pouco por todo o lado (por escassez de meios, ou ironicamente por excesso deles), implicam um afastamento da leitura correcta das espécies. Deve ainda referir-se o fraco investimento na pesquisa arquivística que, apesar de ser um processo moroso e por vezes sem resultados tão rápidos quanto seria de desejar, é o um dos caminhos mais seguros para atingir os objectivos visados: reduzir as datações imprecisas que tanto preocupam os estudiosos da imaginária luso-brasileira. A tudo isto acrescenta-se, ainda, a falta de cooperação entre historiadores da arte e técnicos de conservação e restauro (só recentemente iniciada e de forma muito restrita), tendo sido esta uma das razões que mais contribuiu para o atraso no desenvolvimento dos estudos sobre policromia da imaginária portuguesa.

Apesar de todos os problemas que mencionámos, a possibilidade de identificação de algumas imagens que se encontram datadas, e muitas vezes ainda inseridas nos seus contextos retabulares de origem, constitui um último tema de reflexão extremamente interessante em torno da imaginária portuguesa dos séculos XVII e XVIII e da sua policromia. A título de exemplo, e relacionadas com retábulos portugueses onde se enquadram, podemos apontar as imagens seguintes:

- o magnífico conjunto conhecido pela designação genérica de *Árvore de Jessé* (1719), da autoria do mestre imaginário Manuel Carneiro Adão, na capela de Nossa Senhora da Conceição (nave lateral do lado do Evangelho), da igreja do Convento de São Francisco;
- Santa Clara, no retábulo-mor (1730), da igreja do Convento de Santa Clara;
- Santa Isabel, no retábulo de Nossa Senhora da Rosa (1743), nave lateral do lado do Evangelho, da igreja do Convento de São Francisco;
- São João Baptista, no retábulo da Anunciação de Nossa Senhora (1750), nave lateral do lado da Epístola, da igreja do Convento de São Francisco;
- Nossa Senhora da Soledade, na capela de Nossa Senhora da Soledade (1764), nave lateral do lado da Epístola, da igreja do Convento de São Francisco;
- São Pedro de Alcântara, São Manuel Mártir e Santa Bárbara (1775), no retábulo dos Santos Mártires de Marrocos (ca.1750), nave lateral do lado da Epístola, da igreja do Convento da São Francisco.

Relativamente a estas últimas imagens do retábulo dos Santos Mártires de Marrocos, devemos alertar para a imprudência que muitas vezes cometem alguns estudiosos ao classificar de forma algo leviana os exemplares em análise já que, sem documentação que ajude a uma datação fidedigna, podem ser cometidos erros graves. Com efeito, todas as imagens do referido retábulo eram datadas dos anos 50 mas, graças a uma documentação que estamos em vias de publicação, prova-se que todo o conjunto foi mandado executar na segunda metade da década de 70, de acordo com as directrizes do encomendante; assim, a permanência de gosto durante um período tão lato, que noutros países europeus seria questionável, em Portugal é algo frequente.

2. Douramento e policromia: contributos da documentação notarial

Os estudos empreendidos no âmbito do douramento e da policromia no norte de Portugal, foram por nós iniciados nos anos 1989¹ e 1990², estando actualmente a ser incrementados, quer pela nossa própria pesquisa³, quer por investigações empreendidas por doutorandos nossos nas dioceses de Viana do Castelo, Porto, Lamego e Viseu. Neste momento, e apesar da documentação notarial ser compulsada minuciosamente, as referências específicas à policromia de imagens é muito escassa; porém, nos contratos relacionados com retábulos, para além de pormenores preciosos ligados ao douramento, são mencionados muitos outros dados de índole diversa sobre a policromia das imagens a inserir na estrutura, ou de áreas do retábulo que deveriam ser policromadas. A análise que iremos fazer dirá respeito a toda uma série de contratos que nos dão um contributo significativo para o binómio douramento-policromia.

O processo complexo do douramento competia ao dourador, que também podia ser apodado de estofador, designação para aquele que sabia executar o *estofado*, imitação de tecidos raros. Assim, quando nos surge a designação dourador, temos de ter em linha de conta que, sendo difícil separarmos de forma rígida determinadas funções, o mesmo artista podia dominar diversas técnicas inerentes à sua arte.

Depois dos estudos que fizemos ao longo dos últimos anos, é para nós bem claro que o douramento, para além da sua conotação com a ideia de riqueza pela matéria-prima utilizada, se encontrava associado profundamente a Deus. Por esse

¹ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica)*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto – XLVII, 1989, 2 vols.

² IDEM – A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII, *Actas do Congresso Internacional – IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga*, Braga: 1990, p.313-371.

³ As nossas investigações nesta área inserem-se no âmbito de um trabalho onde se desenvolverá o tema do douramento e da policromia nos séculos XVII e XVIII, a ser publicado.

motivo, a utilização maciça do ouro «ainda que buscando uma manifestação de majestade e magnificência, deverá antes de tudo ser entendida como um dos processos mais convincentes para a atracção sensitiva do crente»⁴. Da mesma forma, e reforçando esta nossa convicção, desde o início dos trabalhos era exigido ao artista que fizesse tudo «com grande temor a Deus»⁵.

Relativamente ao fornecimento da matéria-prima (o ouro), e sua sequente preparação, a documentação é abundante, surgindo como primeiro elemento de destaque a figura do mestre bate-folha cuja actuação se revestia da maior importância. O ouro destinado a ser utilizado pelos douradores era preparado em folhas finíssimas, decorrendo todo o processo sob estreita vigilância, penalizando-se com grande severidade todas as incorrecções detectadas. O padrão de qualidade obedecia a critérios de grande exigência, oscilando entre vinte e vinte e quatro quilates⁶. A sua venda era feita por milheiros, sendo cada milheiro constituído por dez livros e compondo-se cada livro por cem pães de ouro; igualmente por milheiro se fazia o pagamento, que variava entre 6 800 e 7 300 réis⁷. Estes aspectos, e meramente a título de referência, podemos comprová-los no contrato assinado, em quinze de Julho de 1713, entre o Reverendo João dos Santos administrador da Fábrica da Sé de Braga e o mestre bate-folha Jerónimo Luís⁸:

« [...] por ele dito Jeronimo Luis batefolha foi dito que estava contratado[...] de fazer todo o ouro necessario para a obra do douramento do teto da capela mor da dita Santa See da bondade de vinte e dois quilates a pessa cada milheiro de sete mil reis e assim mais de lhe fazer tambem todo o ouro necessario para o retabollo da dita capela da bondade de vinte e dois quilates e meio a pessa cada milheiro de sete mil e duzentos reis e assim mais de lhe fazer todo o ouro necessario para os caixilhos dos coadros e mais madeira da bondade de vinte e dois quilates e hum gram a pessa cada milheiro de sete mil e coatro centos reis [...] ».

O ouro destinado a ser trabalhado pelos batefolhas podia ser entregue pelo próprio cliente, de acordo com os quilates que constavam na certidão do ensaiador da Casa da Moeda⁹, ou pelos artistas, ficando estes vinculados a uma série de cláusulas tais como:

- o ouro devia ser «corado e subido»¹⁰, «sobido»¹¹, «bem encorpado e ressanado»¹²;
- a matéria-prima devia respeitar a qualidade da amostra aprovada pelo cliente – «do tamanho cada pão do dito ouro e da mesma cor do que tem

⁴ IDEM – *A Arte da Talha no Porto ...*, vol. I, p.183.

⁵ IDEM, *ibidem*, p.199.

⁶ IDEM, *ibidem*, p.196.

⁷ IDEM, *ibidem*, p.196, quadro IV.

⁸ IDEM – *A actividade de pintores e douradores ...*, p. 366.

⁹ IDEM – *A Arte da Talha no Porto ...*, p.193, notas 53 e 54.

¹⁰ IDEM, *ibidem*, p.184, nota 5.

¹¹ IDEM, *ibidem*, p.196, nota 98.

¹² IDEM, *ibidem*, p.193, nota 56.

- remetido [...] para amostra – e que permanecia na sua posse «atse se fenalizer a obra»;
- era proibida a utilização de ouro de segunda fundição, e os próprios artistas para o comprovarem, pediam que «as cizalhas que do dito ouro resultarem queriam que nelas se fizesse exame»;
 - o cliente, para se certificar se tudo estava a ser feito de acordo com o estipulado, podia pedir a peritagem do ouro por um artista especializado, ou mesmo mandar «derreter um livro para ser examinado pelo contraste que lhes parecer», correndo todas as despesas por conta do artista;
 - muitas, por vezes avultadas, eram aplicadas no caso de se detectar qualquer deficiência, quer fosse «algum vício ou falsidade» do ouro relativamente à amostra, ou a falta de «alguns pães de ouro» nos livros entregues¹³.

Acerca desta última cláusula, e pelo grande interesse que revelam os pormenores rigorosos, deve ser referido o contrato assinado, em oito de Março de 1737, entre o Reverendo Cónego Rafael Alves da Costa e o batefolha Francisco de Carvalho, para o fornecimento de ouro destinado ao douramento das caixas dos órgãos da Sé de Braga:

« [...] elle muito Reverendo Conigo Rafael Alves da Costa [...] estava contratado com elle dito Francisco de Carvalho de lhe fazer todo o ouro que for necessario para a obra dos ditos organs desta Santa See e na forma e nas condicons seguintes. Item que o ouro na calidade sera vinte e tres quilates e meio [...] e de boa cor agemada e perfeita. Item que levara cada milheiro na cantidade alem do que ordinamente se faz mais perto de meia oitava que repartida no milheiro a porpoção o deixe bem emcorpado e sem buracos de tal maneira que não pesara cada libro menos de quinhentos reis ou vinte e sinco grans e pellas marcas desta cidade. Item que ficara libre quando parecer mandar fundir hum libro e que faltando lhe coalquer das condicons asima declaradas havera de pena o perdimento de dous milheiros de ouro por cada libro que pello contraste for julgado ser de menos anbas ou algumas das sobreditas condicons o que ficara a arbitrio ser visto pello contraste ou por quem melhor parecer a elle muito Reverendo Conigo. Item que dara todo o ouro necessario sem que por falta delle deixem os officiais de trabalhar com pena de pagar aos ditos officiais os dias que não trabalharem por falta de ouro e o dano de brevidade com que se nececita do douramento [...] Item que da fondição em que o ouro se puzer nos quilates sobreditos ficara huma ou duas oitavas na mão delle muito Reverendo Conigo para por elle se tocar e afillar o ouro quando na forma sobredita parecer fundirce e expremmentar algum libro ou libros e sera obrigado elle dito Francisco Carvalho a dar todo o ouro que se lhe pedir para a dita obra e se lhe dara por cada milheiro a sete mil e oitocentos reis [...] »¹⁴.

A fase seguinte, depois de ter sido fornecido o ouro, era da responsabilidade dos douradores. Durante o período que temos vindo a analisar, são frequentíssimas as alusões ao uso recomendado de: «ouro bornido» e «ouro lizo», como se verifica no

¹³ Para os itens referidos, consultar :IDEM, *ibidem*, p. 193.

¹⁴ A quantia paga por cada milheiro era considerável, se comparada com casos similares. IDEM – A actividade de pintores e douradores ... , p.367-368.

contrato de treze de Setembro de 1667 relativo à pintura e douramento do retábulo-mor da igreja do Convento de Santa Clara do Porto¹⁵; «bom ouro» ou «ouro subido»¹⁶; ou ainda, de forma mais explícita, como no contrato de arrematação do douramento do retábulo da Irmandade dos Prazeres na igreja do Colégio de São Paulo, em Braga, de dezoito de Julho de 1660, em que se menciona o ouro «do mais fino e sobido», ou no contrato do douramento do retábulo-mor da ermida de Santa Ana, de seis de Maio de 1684, no qual se refere o «ouro sobido e bornido»¹⁷.

Para o bom êxito da aplicação e fixação do ouro, e sua durabilidade, a madeira devia ser preparada com um aparelho de boa qualidade, o que pressupunha a utilização de boa cola e várias mãos de gesso grosso, gesso mate e bolo arménio. O número de mãos de gesso grosso, gesso mate e bolo arménio variava consoante o custo acordado para a execução da obra, podendo idealmente considerar-se bem aparelhada aquela que recebia quinze mãos. Da excelência do aparelho dependia, por conseguinte, a execução correcta do douramento¹⁸, tema que era objecto do maior interesse entre nós já no século XVII, como se comprova pela leitura de uma receita anónima dessa época:

«Para se dourar e pratar que fique lustroso

Tomar se há bollo armenio com jeço mate, e moido tudo em seco se deitará hum pouco de lapis chumbo, e aparelhando se com agoa de cola temperada [...] e quando se quizer dourar, ou pratar, se molhará com agoa de cola branda assi como se for dourando ou prateando e depois seco, o ouro ou a prata, se bornirá e ficará mui lustroso.»¹⁹.

De igual forma, em 1615, Filipe Nunes na *Arte da Pintura* refere um processo similar para se obter um aparelho adequado a um bom ouro brunido:

«Tomarão cola feita de baldreu, que he pelle de luvas, os retalhos dellas cosidos muito bem, a agoa que fica dellas depois de desfeitos he a cola, esta que não seja muito forte day duas mãos [...]. Depois de enxuta tomay gesso moydo, e com cola fazey hua lavadura, ou agoarelha, e assi day outra mão cõ mais gesso, depois de enxuto o raspay, de modo que fique muito lizo e igual, depois lhe day hua ou duas mãos de imprimidura, e depois de seco o tornay a correr com lixa de modo que fique muito lizo, e igual.»²⁰.

Era por todos reconhecida a morosidade de todo o processo (e a documentação comprova-o), já que aos artistas não era permitido o abandono do trabalho sem que este estivesse concluído, não sendo também autorizados a assumir outros compro-

¹⁵ IDEM – *A Arte da Talha no Porto ...*, p.183, nota 3.

¹⁶ IDEM – A actividade de pintores e douradores ... ,p.318, nota 40.

¹⁷ IDEM, *ibidem*, p.319, notas 41 e 42.

¹⁸ Para um conhecimento mais pormenorizado dos aspectos técnicos relacionados com o douramento praticados nos séculos XVII e XVIII, veja-se IDEM – *A Arte da Talha no Porto ...*, p.197-211.

¹⁹ Biblioteca Nacional de Lisboa, COD 589, fl.47.

²⁰ NUNES, Filipe – *Arte da pintura. Symmetria, e perspectiva*.Porto: Editorial Paisagem, 1982, p.101.

missos durante esse período, ficando vinculados à obra por tempo estipulado no contrato como garantia da boa execução; por sua vez, ao cliente era permitido solicitar vistórias, quer durante a preparação do aparelho, quer durante a execução do douramento e no final deste.

Relativamente aos dados existentes sobre policromia associada a imagens, estes são muito escassos, como atrás referimos; porém, a documentação notarial relacionada com o douramento e a pintura de retábulos fornece-nos elementos preciosos, não só sobre as técnicas que os pintores douradores dominavam, mas também porque muitas vezes são mencionadas imagens ou figuras de serafins e querubins, e outros pormenores escultóricos que deviam ser policromados.

Uma primeira chamada de atenção se impõe: a visão monocromática da estrutura retabular é uma ideia que se deve rejeitar à partida: com efeito, se o dourado predomina nos séculos XVII e XVIII, não significa que uma policromia rica e intensa não exista; pelo contrário, é expressamente recomendado aos artistas que utilizem cores alegres, «finas e boas», que contribuam para criar um espaço rico e diversificado onde o ouro é realçado pelos matizes policromos.

Os retábulos que eram dourados de acordo com as regras que referimos, apresentavam algumas áreas, como os vãos e os baixos, que eram pintadas, sendo o branco, o azul e o vermelho as cores mais utilizadas. Seleccionando apenas alguns exemplos apontemos: o branco, para os «campos» do retábulo-mor da igreja matriz de Ovar, e para os baixos da talha do retábulo-mor da igreja de São Tiago de Amorim (Póvoa de Varzim); o azul, para os vãos do retábulo da Capela de Nossa Senhora de Agosto (Porto), e para os baixos dos retábulos mor e colaterais da igreja de Santa Clara do Torrão; o vermelho, para os baixos do retábulo da Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco (Porto)²¹. Por vezes, as referências são muito mais precisas, como acontece em Braga: em 1687, para várias áreas dos retábulos da igreja da Santa Casa da Misericórdia, devia ser utilizado «dourado sobre campo branco de polimento e dourados os ditos campos brancos em flores as mais modernas pociveis»²²; e, em 1688, no retábulo de Nossa Senhora da Paz (no claustro da Sé), seriam «os altos de ouro bornido e os baixos de rubim fino de nacar sem ser de roza»²³.

Analisando atentamente os contratos referentes aos douramentos e pinturas, apercebemo-nos que a clientela apreciava de sobremaneira o estofado, já que são inúmeras as indicações dadas aos artistas para empregar esta técnica (que se praticava sobre superfícies de ouro brunido), não só nas imagens, mas também em zonas diversas do retábulo. A sua execução exigia, por parte do artista, um grande esmero e apuro, implicando um conhecimento profundo da arte. Filipe Nunes descreve-nos de forma sucinta a técnica:

²¹ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Arte da Talha no Porto ...* , p.221.

²² IDEM – *A actividade de pintores e douradores ...* , p.330-331.

²³ IDEM, *ibidem*, p.331-332.

«Primeiramente sobre o ouro que quereis estofar aveis de dar hua mão, ou duas de Alvyade concertado com gema de ovo, o qual se concerta assi. Tomay a gema sem clara, & botay lhe hua pōta de agoa, & depois batey a muito bem, & com esta composição aveis de consertar as cores como se fora cola, ou goma. Depois de dadas estas mãos de Alvyade que fique a figura muito alva, ide então colorindo o damasco, ou tella, ou ramos, ou passarinhos, ou o que quizerdes, que então servem aqui as cores da illuminação com esta composição da gema de ovo & servem os realços todos, depois de tudo lavrado ao pinzel, & enxuto ide então risquando, & abrindo a pintura com hum estilo de pao, ou de prata, ou hum ponteiro duro do que quizerdes, & ficareis descobrindo o ouro aonde vos parecer bem, & para se fazerem hus alcachofres como tem o brocado fazey hum ferro como punção em que esteja aberto o modo que melhor vos parecer, & com ele pucay. E quando o ouro não tomar bem a cor do alvyade primeira, misturay lhe hua ponta de fel.»²⁴.

Ao artista é pedido de forma sistemática que faça os cabelos dos meninos e dos serafins «bem estofados», bem como «os passarinhos [...] bem estofados de varias cores» para não parecerem «todos irmãos»²⁵, ou ainda, no caso dos anjos, as asas estofadas com «cor de ponba ou fenis»²⁶. Contudo será nos forros dos nichos, nos frontais e nos respaldos dos altares, e principalmente nas vestes das imagens de santos e anjos onde a técnica do estofado atinge a sua melhor expressão, fornecendo a documentação notarial, mais uma vez, dados importantes sobre a riqueza e variedade da temática tratada. Desde brocados de diversas cores, a sedas de vários matizes, damascos e bordados de cores alegres, é-nos apresentada uma panóplia de propostas para a decoração daquelas áreas das estruturas retabulares.

Quanto às imagens magnificamente estofadas, surgem-nos envoltas em ricas roupagens de brocado com alcachofras de ouro e prata, de seda matizada com ramos de ouro brunido, com «rendas pelas bordas» ou com as suas «bordaduras levantadas», recebendo ainda pedras finas nas orlas que muito contribuam para o esplendor do conjunto²⁷. Embora não sejam muitos os exemplos de referência à policromia a efectuar em imagens, podemos no entanto mencionar alguns bracarenses:

- « [...] para que elle lhe doure e estofe o retabolo da ditta Irmandade e assi as imagens que estão no ditto altar a saber a de Christo Redemptor nosso que está em cima no nicho, e outra do mesmo Deos nosso bem que está no altar e a da Senhora Santissima Virgem Marea que tambem esta no mesmo altar [...] » – retábulo da Irmandade de Senhora dos Prazeres²⁸;
- « [...] e estofara a imagem de Santo Antonio do altar maior tudo de ouro e aberto ou gravado na melhor forma que for possível [...] » – retábulo de Santo António do Campo de Touros²⁹;

²⁴ Filipe Nunes, ob. cit., p.128.

²⁵ IDEM, *ibidem*, p.339.

²⁶ IDEM – *A Arte da Talha no Porto ...*, p.216, nota 170.

²⁷ IDEM, *ibidem*, p.217.

²⁸ IDEM – *A actividade de pintores e douradores ...*, p.325.

²⁹ IDEM, *ibidem*, p.343-344.

– « [...] e os santos do dito altar mor que são dois serão estofados e a samarra de São João dourada e São Domingos com as cores que pede o seu abito com seu ouro tudo bem feito perfeito e acabado [...] » – retábulo-mor da igreja de São João de Bucos³⁰.

Um outro aspecto a ser tomado em linha de conta diz respeito à pintura da carnção das imagens, isto é à imitação, tão perfeita quanto possível, da carne já que, para além do rosto e das mãos, outras zonas da anatomia humana podiam não ser totalmente cobertas pelas roupagens. O processo mais utilizado era o encarnado «pulido a bexiga», de «lustoo» ou «a polimento», havendo o compromisso por parte do artista de dar uma «emcarnção das figuras [...] muito ao natural», afastando-se qualquer hipótese de representação artificial. A busca dessa naturalidade leva-o a usar esquemas mais elaborados como o encarnado «a pincel sobre polimento»³¹.

3. Conclusão

Como remate deste nosso trabalho, para que efectivamente se avance nos estudos da imaginária portuguesa dos séculos XVII e XVIII e sua respectiva policromia, pensamos ser necessário repensar a nossa posição face à situação problemática em que nos encontramos. Por este motivo, é urgente proceder-se a um levantamento e inventariação exaustivos das imagens desse período para que se possa ter uma panorâmica abrangente, acompanhando-se todo este processo com uma profunda pesquisa arquivística, seguida da imprescindível publicação de dados, para posteriormente serem cruzados com outros já existentes. Paralela e transversalmente é de desejar a criação de equipas técnicas qualificadas, devendo consultar-se os especialistas das diversas áreas científicas, sempre que necessário. Só desta forma conseguiremos recuperar o tempo perdido, e trabalhar segundo parâmetros científicos que nos conduzam a um conhecimento mais profundo da excelente policromia que se fazia no nosso país, sendo esta a nossa melhor contribuição para o projecto agora iniciado com outros núcleos europeus.

³⁰ IDEM, *ibidem*, p.354-355.

³¹ IDEM – *A Arte da Talha no Porto ...*, p. 219.

