

3

SÉCULO XVI



Ana Cristina Sousa

Universidade do Porto/Faculdade de Letras/CITCEM
accsousa@letras.up.pt

Ana Cristina Sousa é Professora Associada com Agregação na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Património, da área científica de História da Arte. Licenciada em História - Variante Arte (1992), Mestre em História da Arte (1997) e Doutora em História da Arte Portuguesa (2010), pela Faculdade de Letras do Porto, com uma tese subordinada ao estudo dos metais sacros nos séculos XV-XVI, vencedora do Prémio de Artes Decorativas Dr. Vasco Valente, na edição de 2016. É investigadora integrada do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória") /FLUP - grupo de trabalho "Património Material e Imaterial", sendo igualmente colaboradora da Unidade de Investigação GOVCOPP - Linha de Investigação Território, Desenvolvimento e Atratividade Turística, da Universidade de Aveiro. Desenvolve investigação e reúne várias publicações nas áreas de Iconografia, Arte dos Metais (técnicas e formas), em particular da Ourivesaria, e Arte Medieval e Moderna. Tem integrado várias comissões organizadoras e científicas de conferências internacionais relacionadas com Artes Decorativas, Imagem e Cultura Visual. Coordenou a Candidatura da Filigrana de Gondomar ao Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial (classificada em 10.10.2023). Reúne também publicações no âmbito da Informação Turística, tendo sido autora de manuais escolares de História para o Ensino Secundário.

Ao gosto da Renascença: A Sé do Porto no século XVI

A IGREJA

As intervenções artísticas de que a igreja da Sé do Porto foi sendo alvo no decurso dos séculos XVII a XX fizeram desaparecer as camadas históricas anteriores. Os espaços sacros são realidades vivas que mudam “como o tempo nos muda”¹, sempre sujeitos às alterações do gosto daqueles que marcam o seu presente, determinam o seu futuro e apagam inevitavelmente o seu passado. Os fragmentos dessas realidades perdidas podem ser parcialmente conhecidos a partir dos relatos que esses criadores de História nos deixaram ou dos elementos artísticos que subsistem, por vezes ocultos, deslocados, descontextualizados, aguardando em silêncio uma melhor atenção e análise.

A maior parte da informação que dispomos para o conhecimento da igreja quinhentista reporta à Cripto-História da Arte², a ciência que permite dar vida aos objetos perdidos e, consequentemente, proporcionar aos presentes a aproximação a um passado irremediavelmente ultrapassado pelo devir. Através deste exercício é possível conhecer nomes e tendências estéticas de comitentes, de artistas e artesãos dos mais variados ofícios, estabelecer as dinâmicas das relações e parcerias que estabeleciam entre si, identificar materiais, respetivas origens e meios de transporte, bem como utensílios e técnicas de construção ou de execução. Permite, ainda, e talvez mais importante, compreender as dinâmicas artísticas como um todo, humanizá-las porque realizadas por homens como nós, dando a conhecer estaleiros que reuniam mestres pedreiros, carpinteiros, ferreiros, picheleiros, pintores, entalhadores, escultores, ourives, e outros, que trabalhavam para a concretização de encomendas comuns e coletivas.

As descrições dos “Livros da Fábrica da Sé” publicados por Magalhães Basto³ e estudadas mais recentemente por Ferrão Afonso⁴, colocam-nos, de facto, perante esses quadros que a imaginação vivifica, apresentando os carros de bois carregados de materiais a ligar o porto da Ribeira à Sé, o local e o modo como estes eram preparados, os eternos incumprimentos de alguns colaboradores, os cuidados a ter com obras que

se realizavam a grande altura e o regatear dos preços quando as circunstâncias meteorológicas ou o período festivo assim o proporcionava. Por breves momentos podemos sentir os odores, escutar os sons e experienciar a azáfama incessante que impregnavam a paisagem urbana, um exercício de imaginação que requer algum cuidado quando construído a partir da objetividade das fontes documentais e artísticas. Como alertou Rogério de Azevedo, citando D. Francisco de Melo, “a imaginação para certas coisas não serve; é como curral de concelho onde, por não ter portas, todo o animal tem entrada.”⁵

A documentação evidencia o alvoroço das obras e as constantes intervenções no edifício ao longo da centúria de quinhentos. Pelas descrições mais ou menos detalhadas que nos chegaram, podemos perspetivar a organização da igreja de raiz medieval, que incluía deambulatório em torno da capela-mor, capelas radiantes e absidíolos. Os “Livros da Fábrica” descrevem detalhadamente os materiais, permitem perceber as técnicas construtivas e os ofícios implicados na execução ou manutenção do edificado, que incluía oficiais e servidores de pedreiros, carpinteiros, picheleiros, cabouqueiros, ferreiros e serralheiros. Tal como se observa para outras instituições⁶, os nomes de alguns colaboradores repetem-se ao longo dos anos, como é o caso do carpinteiro Gonçalo Jorge, trabalhador regular da igreja, documentado entre 1550 e 1562⁷. A Fábrica da Sé estava a cargo de um provedor, tendo o cónego Simão Vaz declarado, em 1562, que assumia essa responsabilidade havia mais de oito anos e meio, dispondo de todo o cuidado e vigilância em todas as obras⁸.

No século XVI, a igreja mantinha a planimetria espacial herdada dos tempos medievos, sendo constituída por uma cabeceira com capela-mor, deambulatório, três absidíolos, transepto com duas capelas laterais e três naves cobertas por abóbadas de pedraria.

Na fachada, as duas torres sineiras, de formato quadrangular, mantinham o remate ameado com os respetivos merlões. Nada sabemos sobre a organização do pórtico, substituído pelo atual, de gosto barroco, mas parece certo que dispunha de uns degraus de pedra e uma imagem de Nossa Senhora a coroá-lo, tal como é descrito em 1620⁹. A torre sul recebeu, no entanto, em finais do século XV, princípios do XVI, um relógio, engenho de grande modernidade que permitiu o acionamento mecânico dos sinos¹⁰. Este corpo passou, a partir de então, a ser conhecido como torre do relógio. Em 1540, o aparelho apresentava alguns problemas técnicos, pelo que foi necessário mandar vir “novos engenhos da Flandres”¹¹, dado que parece atestar a sua origem. Dois anos volvidos, o relógio foi novamente reparado por um “castelhano” que empregou ferros e pregos na intervenção¹². Um raio atingiu-o em 1550, a 23 de fevereiro¹³, danificando-o significativamente, o que exigiu um novo conserto. Pela descrição dos danos ficamos a saber que apresentava uma cruz no remate, que o engenho estava unido “ao badalo” através de cadeias e que dispunha de uma “mão” que apontava a hora, peça que ficou quebrada. Esta teve de ser retirada com auxílio de cordas e de uma escada, compradas para o efeito (o que sugere a dimensão e altura a que se encontrava), tendo sido corrigida por um serralheiro e

prateada pelo pintor Araújo. Em 1559, três oficiais colocaram-lhe um espelho¹⁴. Uma pequena casa construída entre as duas torres, que dispunha de janelas e cobertura de telha, servia de apoio a este importante mecanismo, tal como se pode avaliar pelas notas de despesa datadas de 1556 e 1566¹⁵.

A fachada norte da igreja conheceu um novo alpendre, mandado edificar por D. Diogo de Sousa. A estrutura destinava-se à recolha das rendas da Mitra¹⁶, o que justifica a sua importância e valorização. A designação de São João atribuída a este elemento pode ser explicada pela proximidade à capela da mesma invocação que existia no interior, na extremidade norte do transepto. A construção era de pedra e saibro e o teto apresentava forro de madeira com cobertura de telha. No século XVIII foi substituída pela galilé que hoje aí vemos, cuja autoria é atribuída ao italiano Nicolau Nasoni, tema que será desenvolvido no capítulo 6.



Proposta de reconstituição do Alpendre de São João, construído durante o bispado de D. Diogo de Sousa (1495-1505), adossado ao alçado norte da Sé do Porto (2005-2006, CITAR/UCP ©, projeto "Porto Virtual no Século XVI" – 796/2.2/C/NRE).

A CABECEIRA

Tal como se demonstrou no capítulo anterior, é difícil atualmente apurar o aspeto visual da cabeceira medieval. A distância temporal, a transformação deste cenário e a linguagem, por vezes, pouco precisa das fontes, nem sempre possibilitam uma reconstituição exata destes ambientes, embora proporcionem uma fugaz aproximação. Podemos imaginar, assim, através do recurso a breves extratos documentais que chegaram até nós, o caráter sumptuoso deste espaço privilegiado que acolhia o altar. Esta “máquina cultural”, como se lhe refere Siegert, tinha como principal função assegurar a articulação entre o material e o espiritual, entre o visível e o invisível, realidades que se conjugam e assinalam a presença do sagrado¹⁷. Pela documentação levantada e publicada por Magalhães Basto, é possível acompanhar as reparações contínuas que iam ocorrendo nestes espaços ao longo da centúria de quinhentos, descrições que permitem conhecer não só as suas invocações, mas, também, alguns aspetos materiais da sua construção e arranjo interno.

A cabeceira medieval era formada pela capela-mor rodeada por deambulatório, três capelas radiantes, dedicadas a São Salvador, São Jerónimo e Santa Margarida¹⁸, e dois absidiolos. Os três altares das capelas foram cobertos por toalhas confeccionadas a partir de tecidos importados da Flandres (1568), o que atesta a importância que os mercados flamengos e os materiais forâneos continuavam a assumir no contexto artístico português¹⁹.

Para além da necessidade de retelhar com frequência, as armações de madeira exigiam cuidados. Em abril de 1562, “a charolla de sobre a capella mor” ou do altar-mor, “que estava para cair”, foi ripada por Gonçalo Jorge, tendo esta sido novamente retelhada em 1573²⁰. Para tal adquiriu-se trinta e duas dúzias de ripas, o que significa que o gradeamento (ripado) do telhado onde assentam as telhas foi bastante refeito. Os arcos que separavam a capela-mor do deambulatório foram também intervencionados, tendo-se comprado betume e azeite para preparar a pasta destinada a tapar as juntas das pedras. Tal como constatou Ferrão Afonso, as fragilidades verificadas na estrutura da capela-mor podem ter resultado da construção da nova cúpula nervada do cruzeiro, erguida entre 1556 e 1557²¹. Toda a charola “detrás do altar-mor” foi novamente retelhada em 1574²².

Segundo D. Rodrigo da Cunha, no contexto da guerra com Castela e da determinação de D. Afonso V de mandar cobrar prata às igrejas, a catedral do Porto perdeu um Crucifixo de prata, uma imagem de Nossa Senhora e outra de São João que estavam no altar-mor, “obra de muito primor”, oferecida pelo devoto Afonso Lourenço. Estes Calvários, repetidamente elencados nas igrejas medievais, nobilitavam o altar e cumpriam bem a função referida anteriormente. A igreja foi ainda despojada de dois retábulos de prata e muitas outras peças, cujo peso foi estimado em 416 marcos e cinco onças, ou seja, cerca de 180 kg de prata²³. Ainda segundo o cronista, o bispo D. Diogo de Sousa (1496-1505) tomou as devidas diligên-

cias para cobrar, a D. Manuel, uma parte desta prata confiscada, que aplicou no engrandecimento da sua igreja.

O nome de D. Diogo de Sousa foi, sem dúvida, de boa memória para a Sé do Porto. Na viragem do século XV para o XVI, durante o seu bispado, o interior da igreja conheceu transformações artísticas significativas. Uma das encomendas mais representativas foi um retábulo para o altar-mor, que desapareceu com a demolição da velha cabeceira, em 1606. Para além desta emblemática obra, este ilustre mecenas da renascença dotou a igreja com dois frontais “de muito preço” e um pontifical “perfeito”, pagos em parte com as suas próprias rendas. D. Diogo ofereceu, também, uma cruz grande de prata que subsistia ainda no século XVII e uma mitra tida igualmente como “de muito preço” que servia nos pontificais²⁴. Da memória do seu patrocínio artístico subsiste uma pedra de armas (atualmente na Capela de São João Evangelista) e a custódia de prata dourada e esmaltada no nó, guardada no tesouro da Sé, peça que o prelado enviou, em 1517, quando exercia já o seu múnus como arcebispo de Braga. A peça custou a avultada quantia de noventa e seis mil reis.²⁵



Pedra de armas do bispo D. Diogo de Sousa (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Custódia de prata dourada e esmaltada datada de c. 1517, oferecida à Sé do Porto pelo bispo D. Diogo de Sousa (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Em 1544, o mestre pintor e imaginário Reimão de Armas foi pago para proceder à limpeza e douramento do retábulo oferecido por D. Diogo de Sousa²⁶. Pelo valor dos pagamentos prestados aos carpinteiros que executaram o andaime necessário à realização desse trabalho, depreende-se que a peça comportava uma estrutura elevada, de vários andares, à semelhança da subsistente na catedral do Funchal, de cronologia próxima. Para a execução do andaime foram necessários dois carros de madeira e cordas, um carpinteiro demorou um dia a desmontá-lo e a sua deslocação em altura obrigava à intervenção de dois carpinteiros, como aconteceu quando tiveram de o deslocar “pa baixo pa se alinpar mais em baixo”²⁷. Infere-se, assim, que o retábulo consistia numa “máquina” elevada, composta por vários andares que integravam painéis pintados, como era habitual ao tempo.

O pintor contratado para a execução desta tarefa merece igualmente alguma atenção e reflexão. Devemos a Sousa Viterbo a revelação de alguns dados biográficos sobre este artista e a Flávio Gonçalves o estabelecimento da sua ligação ao Porto²⁸. Natural da Saboia, Reymão Armõe (nome aportuguesado depois para Reimão de Armas), chegou a Portugal em 1533, tendo praticado durante vários anos a profissão de restaurador e dourador de quadros. Esse trabalho foi primeiramente exercido no Convento de Cristo de Tomar, onde, em janeiro de 1534, foi contratado para limpar “os retavollos em todo o convento” e as “vidraças”. Deveria estar socialmente bem protegido e com bons créditos na Corte, uma vez que, tendo-lhe a Câmara de Lisboa exigido a carta de exame do seu ofício, recorreu ao rei D. João III pedindo escusa, alegando segredo nos óleos e técnicas que empregava, pelo que não podia ser examinado por não haver oficial da sua arte²⁹. O monarca concedeu-lhe a dispensa por alvará de 20 de junho de 1536. Na alegação que enviou ao rei, declara ter procedido à limpeza e renovação de muitos retábulos, com resultados bastante favoráveis, o que representava um trabalho qualificado e exigente. Entende-se, assim, que a intervenção que desenvolveu no retábulo da Sé do Porto foi significativa, certamente o primeiro grande restauro que a obra conheceu. O facto de o pintor só ter recebido o último pagamento do seu trabalho em 1557 corrobora, também, esta hipótese. Durante mais de dez anos foi colaborador habitual da casa, tendo tapado, por exemplo, com betume e gesso, um buraco grande da Pia Batismal. Apesar de se tratar de uma tarefa ligeira, este facto atesta a colaboração regular e familiar de Reimão na catedral da cidade, para a qual terá realizado outros trabalhos. A presença em Portugal deste “oficyall dalympar retavollos e renovallos asy da pintura como do ouro”³⁰, reforça a influência forânea na pintura nacional desta centúria, marcada pela mobilidade de artistas de nacionalidade espanhola, flamenga, francesa, germânica e italiana que percorriam todo o território nacional satisfazendo inúmeros serviços que lhes eram solicitados. Flávio Gonçalves relacionou a presença deste artista com o estreitar das relações entre Portugal e o ducado de Saboia, que culminaram no casamento da princesa D. Beatriz, filha de D. Manuel I, com Carlos III de Saboia³¹.

Em junho de 1557, o carpinteiro Gonçalo Jorge executou uma cobertura para o retábulo-mor – o guarda-pó –, que consistiu em dois tabuleiros de madeira, unidos por pregos e tachas e cobertos por um pano³², tal como era corrente à época. O retábulo repousava sobre um pé ou um embasamento, como se pode observar nas estruturas germânicas e flamengas desta cronologia. A título de exemplo, considere-se a peça de Isenheim, atribuída a Nikolaus Hegenauer. Dispunha de pelo menos duas imagens no corpo, que foram limpas de pó e cobertas de óleo em maio de 1561, tarefa realizada por um pintor e dois homens que o ajudaram³³. Em 1537, o pintor Bastião de Moraes recebeu o pagamento pelo trabalho e douramento que fez numa imagem de Nossa Senhora “do retavolo da See”, mas não é certo que esta integrasse o retábulo-mor³⁴.

Tal como também era habitual à época, e a iconografia reiteradamente confirma, o retábulo estava envolvido por cortinas, que foram reparadas em 1544 por estarem “danadas”, tendo-se comprado para o efeito três varas de linho (que foi tingido), linhas, fitas e argolas, tendo todo este material sido entregue aos alfaiates³⁵. A tarefa de o limpar seria recorrente, sendo da responsabilidade do sacristão que, em 1593, recebeu 500 réis por limpar o pó e as teias de aranha³⁶. Pelas descrições de meados do século XVI, a área do altar-mor estava elevada em relação ao primeiro tramo da ousia, acedendo-se a ela por uns degraus. Sabe-se, aliás, que o carpinteiro Gonçalo Jorge assentou uns degraus do altar-mor no ano de 1573³⁷.



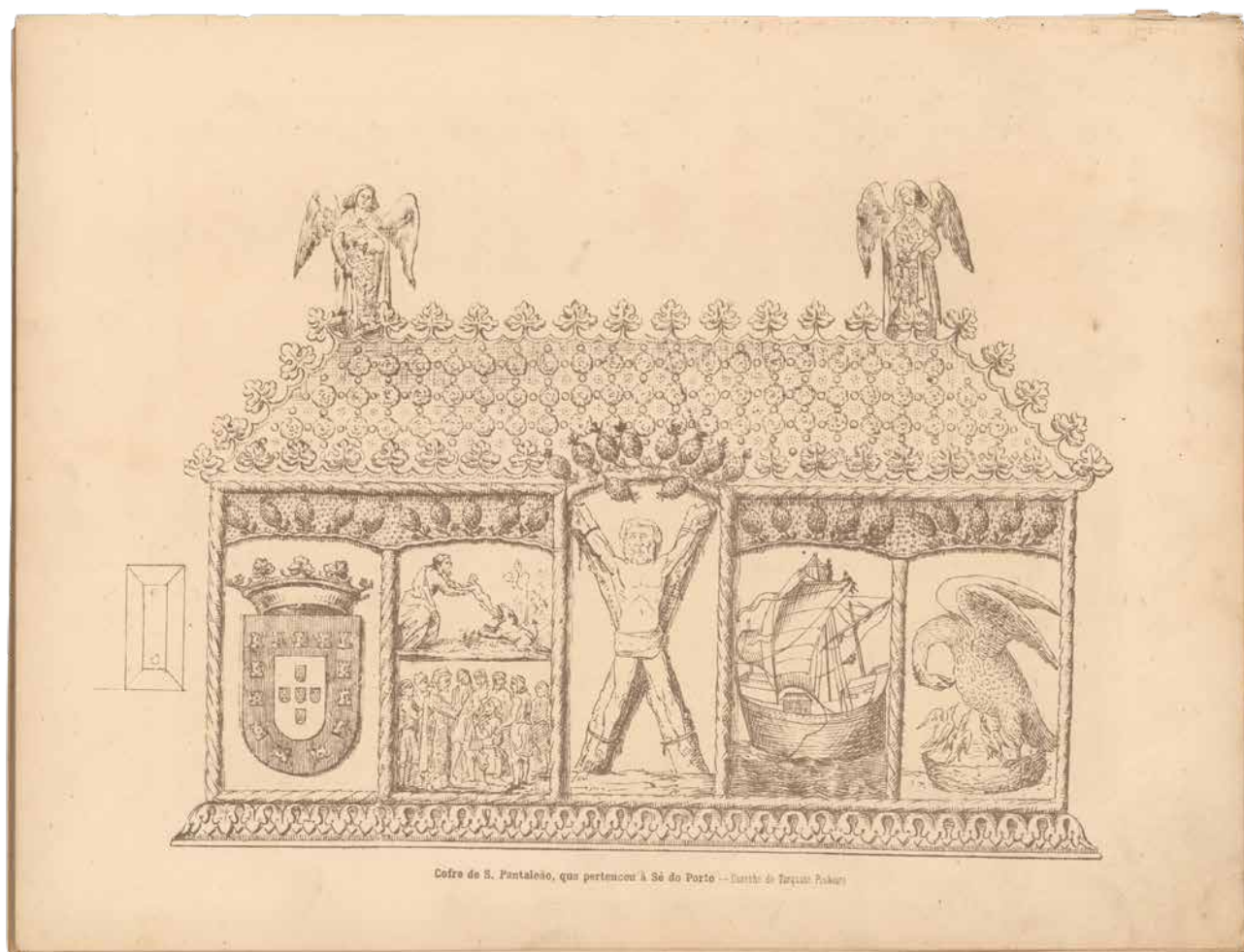
Relicário de São Pantaleão de Nicomedia, da igreja de São Pedro de Miragaia, datado de século XVI (2024, fotografia de Pedro Augusto Almeida©).

Ainda durante o bispado de D. Diogo de Sousa, deu-se a trasladação do corpo do mártir São Pantaleão de Nicomedia, da igreja de São Pedro de Miragaia, onde se encontrava guardado desde 1453, para a catedral. Para satisfação dos devotos desta paróquia, deixou-se um braço da milagrosa relíquia naquela igreja, o qual ainda hoje se conserva num relicário com essa forma, de prata branca e dourada. Segundo D. Rodrigo da Cunha, a procissão solene de trasladação ocorreu no dia 12 de dezembro de 1499, tendo as relíquias sido guardadas numa arca de madeira revestida de lâminas de prata, mandada executar por D. João II. O monarca poderá ter visitado as relíquias na sua passagem pelo Porto, em 1483, constatando que estas eram veneradas num sepulcro de “pedra raza”, situação que o rei “estranhou”. D. Manuel determinou a conclusão da referida arca no ano de 1502, por ocasião da sua passagem pela cidade vindo de Santiago de Compostela. O testamento de D. João inclui, de facto, alguns elementos detalhados sobre a arca pretendida pelos cónegos do Porto, que o monarca desejou ver concluída: deveria ter de comprimento cinco a sete palmos (entre 110 a 154 cm) e de altura três e meio a quatro (77 a 88 cm³⁸); alma de madeira ou pedra (tendo-se concretizado a primeira opção), revestida de lâminas de prata; deveria, ainda, ser decorada com as imagens do seu martírio e paixão, concretamente os que coubessem “na face que fica pera fora porque contra a parede não há de ther prata nem imagees”³⁹, o que indica um critério de exposição.

A determinação testamentária de D. João II deu impulso, no entanto, à conclusão de um projeto já em curso na Sé, como o demonstra a dotação do bispo D. João de Azevedo, falecido em 1495 (o mesmo ano da morte do monarca), que “mandou contribuir com a “meetade da prata de São Pantaleão”, no montante de vinte e cinco marcos de prata⁴⁰. Compreende-se, assim, que o desejo de trasladar as miraculosas relíquias para a Sé antecedeu o bispado de D. Diogo de Sousa, que implementou uma vontade já conhecida. É possível, no entanto, que o incremento do culto a este santo médico, na cidade do Porto, se deva a este prelado. A trasladação das santas relíquias para a catedral garantiu a concentração do seu poder transcendental na cabeça do bispado, contribuindo para a afirmação do prestígio da diocese e da autoridade deste homem no território.

Os objetos evocam valores de memória e a sua ostentação pública instrumentaliza e transmite em simultâneo a lenda a nível local⁴¹. Mas é o seu reconhecimento por parte da coletividade que permite medir o poder social de uma imagem⁴² e, a partir do Porto, a devoção a São Pantaleão expandiu-se por todo o reino, como ficou demonstrado pelo interesse que D. João II e D. Manuel I lhe votaram.

O relato quinhentista de João de Barros refere esta “caxa” de prata dourada, “de muito preço”⁴³. O inventário do Tesouro da Sé, datado de 1579 (o mais antigo que se conhece), regista uma arca grande toda forrada de prata dourada, acrescentando estar no altar-mor “por relíquia do glorioso martyr”⁴⁴. De acordo com a descrição de D. Rodrigo da Cunha, a arca expunha as armas dos dois reis e respetivas empresas, apresentando o brasão das Quinas de Portugal de um lado e, do outro, o pelicano, símbolo do rei D. João II. Entre as duas insígnias encontrava-se a imagem de São Pantaleão, convertido em padroeiro da cidade em substituição de São Vicente, protetor da cidade de Lisboa. Podemos ainda acrescentar dois anjos turiferários de prata dourada arrolados no inventário de 1579 como pertencentes ao “moymento de sam Panthaleão”, que pesavam sete marcos e sete onças, ou seja, cerca de 2.100 kg⁴⁵. Esta descrição coincide com o único desenho atualmente conhecido da peça, da autoria de Torquato Pinheiro, publicado em 1882 na revista “A Arte Portuguesa”⁴⁶. Este trabalho resultara já de uma cópia de um original de Nogueira da Gandra, necessariamente anterior a 16 de novembro de 1841, data do desafortunado roubo “feito com todo o socego”, nas palavras de um jornalista da época, que resultou na perda de todas as placas de prata e abandono do “resto”, ou seja, das relíquias que ainda se conservam no altar-mor⁴⁷. Durante séculos foi-lhes atribuída a realização de inúmeros milagres, sendo consideradas particularmente eficazes no tempo de peste, defendendo inúmeras vezes a cidade e os seus moradores⁴⁸.



Desenho do relicário de São Pantaleão de Nicomedia que pertenceu à Sé do Porto, datado dos finais do século XV, inícios do XVI, segundo desenho de Torquato Pinheiro, publicado em 1882 na revista "A Arte Portuguesa" (2024, Biblioteca Pública Municipal do Porto© s.a.⁴⁹).

É difícil imaginar a disposição da arca no século XVI, mas é certo que estaria na capela-mor. Uma ata de vereação de julho de 1512 refere a existência de um lampadário em frente ao altar de São Pantaleão⁵⁰, localização que volta a ser indicada a 23 de julho do ano seguinte⁵¹. Mais indicado-ra é a nota de despesa datada de abril de 1561, que coloca dois carpinteiros a trabalhar no telhado, sobre a capela-mor, a fazer "huma portinha" para o monumento de São Pantaleão⁵². Esta descrição sugere a colocação da arca numa posição elevada, apoiada eventualmente sobre um pedestal ou coluna(s), tal como podemos observar na pintura de Pedro Berruguete, dedicada a São Pedro Mártir⁵³, na de São Vicente atribuída a Jaume Huguet⁵⁴ e na do Grupo Vergós, que representa "A princesa Eudóxia diante do Túmulo de Santo Estevão", todas datadas da segunda metade do século XV. Apesar da perspetiva distorcida, nas duas últimas obras é visível a elevação do monumento, próximo da abóbada de cruzaria, com ex-votos suspensos sobre o corpo dos mártires.



Pedro Berruguete, Adoración del sepulcro de san Pedro Mártir, 1491-1499
 Museo Nacional del Prado © Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado⁵⁹).



Jaume Huguet, *Milagres póstumos de São Vicente*, cerca de 1455-1460 (2024, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Depósito da Junta da Obra de Sarrià, 1903, Barcelona©⁵⁶).

Até aos inícios do século XVII, a capela-mor reunia, na mesma estrutura, o monumento e altar dedicado a São Pantaleão, aparentemente destacados neste espaço, com uma lâmpada em frente, à semelhança do observado na pintura de Pedro Berruguete. A construção da nova capela e do novo retábulo nos primórdios do século XVII, por iniciativa do bispo D. Gonçalo de Moraes, alterou esta relação centenar. O relatório “Ad Limina”, de 1620, indica que a imagem de São Pantaleão, que antes se encontrava no altar-mor, integrava à data o altar da Santíssima Trindade, situado no terceiro pilar da nave, do lado da Epístola, a cargo da confraria de São Pantaleão⁵⁷. D. Rodrigo da Cunha esclarece que as relíquias eram veneradas no retábulo da capela-mor, o que significa que o altar seiscentista contemplava um nicho para a colocação da arca relicário.

Segundo João de Barros, a cabeça do santo estava “apartada para visitar os enfermos”⁵⁸, o que atesta a carga milagrosa atribuída a este santo antipestífero e a grande devoção de que era alvo na cidade. De acordo com o “Datário” do Cabido da Sé, o relicário foi doado por Gonçalo Cunha, meio cónego da Sé, depois da sua morte: *«huã cabeça de prata em que está, a Reliquia de São Pantaleao que custou apres de des mil reis (...)»*⁵⁹. O cónego encontrava-se sepultado no interior da igreja, junto da porta principal, sendo o túmulo assinalado por um letreiro que dizia *«Aqui jaz Gonçalo da cunha meyo Conego, e tem hum calis em meyo»*⁶⁰. Pressupõe-se, assim, que a cabeça relicário guardada durante séculos no tesouro da Sé e que atualmente se expõe no Museu Nacional Soares dos Reis, conheceu uma grande mobilidade no seu percurso de vida. Este facto justifica as várias intervenções e restauros documentados para o século XVI⁶¹.



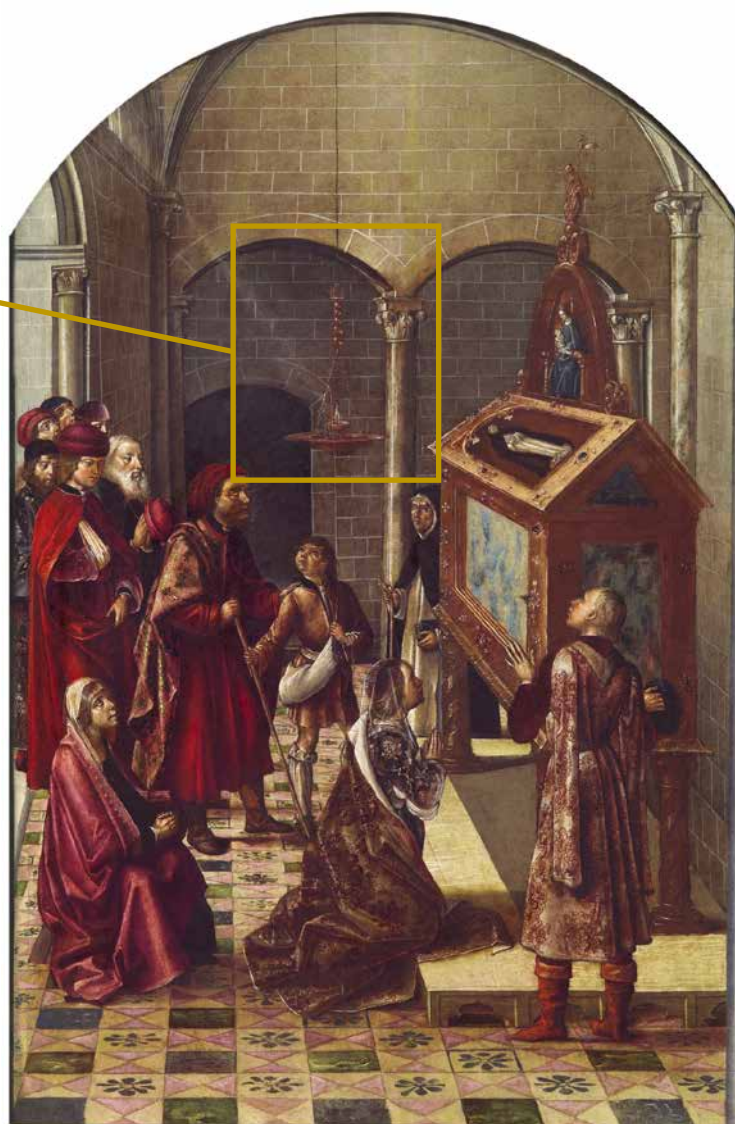
Busto relicário de São Pantaleão, da Sé do Porto, datado de 1509 (2003, Museu Nacional Soares dos Reis - Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. - Arquivo de Documentação Fotográfica©, fotografia de José Pessoa⁶²).

O espaço da capela-mor dispunha ainda de bancos ou cadeiras (a fonte refere “assentos” que poderiam significar ambos) executados por João Anes, morador na Porta Nova (Porto), que foi pago por este serviço em dezembro de 1545⁶³. Uns anos mais tarde, em 1557, Gonçalo Jorge volta a executar e a colocar mais um conjunto de bancos, sendo os encostos dos mesmos armados de panos negros⁶⁴. Para além destes, dispunha também de escabelos que estavam presos por cadeias⁶⁵.

Estes e a capela foram revestidos por uma esteira adquirida em meados do século XVI⁶⁶. A informação datada de 1556 é mais precisa, indicando que o chão da capela-mor foi coberto por esteiras de três juncos lavradas de preto. A fábrica adquiriu nessa data trinta varas desse revestimento, o correspondente a trinta e três metros⁶⁷. A zona do altar-mor, propriamente dita, estava coberta por alcatifa e o altar por toalhas, que deveriam ser brancas.

Para proteger a alcatifa e toalhas das escórias de cera, em dezembro de 1593 a fábrica adquiriu sete peles de «*guodomexins*», com as quais se preparou quatro «*couros*» que serviram de base às tocheiras e altar-mor, que custaram 650 réis⁶⁸. O facto de a nota referir o termo *guadameci* permite inferir que se tratava de couro lavrado e pintado, uma técnica requintada que conquistou muito apreço entre nobres e eclesiásticos nos séculos XV e XVI⁶⁹. Para além desta função de ordem estética, compreende-se, assim, que os couros serviam também de proteção, sendo habituais na cobertura de estrados. Mais resistentes e mais fáceis de limpar, tendo em conta a cera que caía dos suportes de iluminação, os *guadamecis* constituíam excelentes suportes de revestimento e apoio.

Em frente ao altar, e tal como imposto pelas determinações sinodais, estavam suspensas duas lâmpadas que eram limpas com regularidade⁷⁰. Estes apontamentos permitem vislumbrar a tipologia destes objetos. A mais comum, no século XVI, era formada por uma bacia na base, destinada a recolher as escórias de azeite libertadas (o azeite era o principal alimento utilizado para queima nestas peças), três cadeias de suspensão e capitel ou copa (tal como descritas na documentação da época), para a colocação do combustível⁷¹. No mesmo mês de abril foi comprada uma outra lâmpada para o altar-mor que custou 25 réis, valor que sugere tratar-se de uma peça de latão ou cobre⁷².



Pedro Berruguete, Adoración del Sepulcro de San Pedro Mártir (detalle), 1491-1499 (Museo Nacional del Prado©, Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado).

Tal como determinado no “Prochiron”, da autoria de Guillaume Durand⁷³ (c. 1230-1296) e nas constituições sinodais conhecidas até ao século XVI (que as visitas não cessam de recordar⁷⁴), impunha-se a separação dos espaços, concretamente o do santuário, de onde o clero ora, prega e canta ao Senhor e a nave, onde se concentram os fiéis que dali rezam e escutam a palavra de Deus⁷⁵. As grades assumiram, neste sentido, uma função essencial nesta individualização e compartimentação dos espaços. Estas barreiras físicas impediam a profanação do *Sanctum Sanctorum*, sem ocultar a visibilidade da *ecclesia materialis*, uma vez que, através desta, os fiéis alcançavam a realidade invisível da *ecclesia spiritualis*. E, neste sentido, Guillaume Durand defendia que o templo teria de receber as ornamentações mais sumptuosas, devendo os homens oferecer “com gosto a Deus aquilo que amam, para vencer a avareza com o culto divino”⁷⁶.

Sabe-se da existência de grades na capela-mor da igreja catedralícia do Porto desde, pelo menos, o século XV. Na visitação do bispo D. João, que Magalhães Basto entendeu tratar-se de D. João de Azevedo (1465-1495), o dito prelado proibiu a passagem de mulheres para lá das grades da capela-mor durante a Missa, o que atesta a existência das mesmas⁷⁷. Durante o bispado de D. Frei Baltazar Limpo, a capela-mor recebeu umas grades novas, como se depreende por uma sucessão de despesas datadas de 1544. As “grades dos balaustres” estavam terminadas em agosto desse ano, tendo-se pago o trabalho de dezasseis balaustres a João Lopes, o Velho, reconhecido mestre canteiro e colaborador da Fábrica da Sé, que foi também responsável pela reconstrução e manutenção do chafariz e respetivo aqueduto até 1556, ano da sua morte, e das intervenções quinhentistas no claustro⁷⁸. O trabalho de gradeamento envolveu quatro carros de “pedras soleiras”, quatro gatos (grampos de metal) para consolidar as padieiras dos balaústres e oito arrâteis de chumbo para “chumbar” as grades dos balaústres, operação realizada pelo picheleiro Pero Vaz⁷⁹. Conhece-se o registo do pagamento datado de 1549, destinado ao risco realizado por Jerónimo Sobrinho e «*mostra*» feita em Braga, de umas grades. Nota curiosa é a que se prende com o suporte desse risco, apresentado sobre um pano de linho do tamanho de uma vara (cerca de 110 cm), para se mandar ao Senhor Bispo, que foi encerado para que o debuxo não se molhasse⁸⁰, ou seja, uma solução para impermeabilizar o tecido.

A capela-mor era também palco de determinados ritos que implicavam a transformação momentânea do espaço. Este era completamente armado de panos durante as principais festas do ano, o que obrigava à colocação de elementos de apoio. Para esse efeito foram pregadas, em abril de 1549, três argolas, com os seus respetivos pernos ou cavilhas, nas frestas da capela-mor, o que assevera esse número de vãos⁸¹. Em setembro de 1555 a fábrica adquiriu uma mesa “dobradiça”, ou seja, de armar, com oito palmos de comprimento (cerca de 176 cm⁸²), pés e duas cadeias, que era usada para a bênção dos círios e dos ramos, nas festas da Quaresma, e nas cerimónias do pontifical⁸³. Os pilares do altar-mor receberam, em 1570, doze argolas de ferro para as armações, tendo o pedreiro Gonçalo Pires aberto os buracos⁸⁴.

A importância que o coro assumia na liturgia e vivência dos espaços sacros impunha necessariamente a sua localização num lugar de destaque. No decurso da sua história, a igreja catedralícia conheceu várias dessas estruturas, embora praticamente não existam informações sobre essas obras desaparecidas. Sobre o coro medieval nada sabemos, mas deverá ter existido um cadeiral na capela-mor, onde se encontrava o órgão, que subsistiu até à demolição da charola, no início do século XVII. No século XVI existia um órgão por “detras do altar mor”, no andar superior da charola, sobre uma varanda de madeira que foi parcialmente refeita em 1586⁸⁵. São escassos os objetos desta cronologia que nos chegaram, mas podemos imaginar este instrumento através do subsistente na catedral de Valère, na Suíça, datado de cerca de 1390 (com decoração posterior de 1430) ou o da igreja da Colegiada de Notre Dame du Fort (Orgel, França), da responsabilidade de Nicholas Dabenest (1573), que apresenta uma varanda fronteira.

As frestas da “charola dos orgons” e “charola de baixo”⁸⁶ foram protegidas com ferros em abril de 1546, tarefa realizada pelos irmãos pedreiros Manuel e Fernão Peres, o que confirma a existência de uma galeria superior, tal como foi demonstrado no capítulo anterior. O mesmo Manuel Peres e um seu “servidor” taparam, por ordem do bispo, as «meas» ou, certamente, as juntas das pedras da “charola dos orgons”⁸⁷. Dois dos vãos da charola foram envidraçados e protegidos com redes em 1567⁸⁸. O acesso à galeria superior e aos órgãos fazia-se através de uma escada de caracol («caraquoll dos órgãos»), cujo acesso era vedado por uma porta. Para esta foi adquirida uma fechadura e chave em 1573⁸⁹. Esta escada ainda existe, integrada nos muros entre os altares de São Pedro e de Nossa Senhora da Silva, tal como os vãos entaipadas por cima deste último e o de Nossa Senhora da Vandoma.

Entre 1537 e 1539, os mestres carpinteiros e marceneiros André Siciliano («cezelianol»), residente no Porto, e António Simões, assinaram contrato para a execução de um novo coro para a Sé. Assente numa estrutura elevada (coro alto), este novo conjunto localizava-se à entrada da igreja, estendendo-se até aos dois primeiros pilares⁹⁰. A obra não sobreviveu às transformações artísticas do século XVIII e o contrato, registado pelo tabelião do Porto João Veloso, também não logrou chegar aos nossos dias.

As poucas informações que se podem recolher sobre esta obra respeitam essencialmente a notas de pagamentos faseados registadas nos livros da Mitra, no decurso desses dois anos, datando a última prestação de fevereiro de 1539⁹¹. Num dos pagamentos, à semelhança do que foi corrente ao longo de séculos, os mestres receberam duas taças de prata com esmaltes (uma com um y grego no esmalte e a outra chã, com uma rosa esmaltada no fundo), que foram pesadas e o peso em marcos calculado em réis⁹². O custo total da obra importou em 140.000 réis, mas esta fonte descreve, apenas, factos da sua execução e nada sobre a obra em si. D. Rodrigo

da Cunha transcreve o conteúdo da cartela que o bispo D. Baltazar Limpo mandou entalhar no coro, juntamente com as suas armas: «*Laudent nomen eius in choro in tympano, et psalterio psalant ei D. Balthezar Limpo fecit, Rege Ioanne 3. Portug. Anno Domni M. DXXXIX*» [Louvem o seu nome no coro, no tímpano, e cantem-no com o saltério. D. Baltazar Limpo fez. Rei João III. Portugal. Ano de 1539⁹³]. O mesmo bispo ofereceu ainda todos os livros de “canto chão” da Sé, que eram revestidos com lâminas de bronze e que expunham as suas armas na capa⁹⁴. A obra do coro era de madeira, constatação comprovada pela profissão dos dois mestres contratados, e outros breves relatos conhecidos. O relatório de visita “Ad Limina”, de 1620, refere-se certamente a este coro quinhentista, “antigo”, um cadeiral de madeira que, à data, tinha também a cadeira episcopal e outras “dos mais ministros”, juntamente com um órgão “para perfeitamente se louvar a Deos Nosso Senhor”⁹⁵.

No coro situava-se um altar, mas sobre esta peça sabemos apenas que a ombreira foi refeita pelo mestre carpinteiro Francisco Teixeira, em 1546, em madeira de bordo, na sua oficina localizada na Porta Nova. Dispunha também de um “allmariozinho” executado no mesmo ano pelo carpinteiro Bastião Gonçalves⁹⁶.

TRANSEPTO E CRUZEIRO

Por razões arquitetónicas, a organização formal do transepto permaneceu estável ao longo dos séculos. As mudanças operaram-se ao nível dos revestimentos e, acima de tudo, das devoções, que foram conhecendo novos rumos. A transformação mais significativa ocorreu, no entanto ao nível do cruzeiro. A cobertura pétrea e abobadada que hoje vemos no transepto resulta de uma empreitada quinhentista, levada a cabo durante o bispado de D. Rodrigo Pinheiro e que encerrou, de alguma forma, um longo ciclo construtivo. Esta substituiu uma outra de madeira, erguida igualmente em meados do século XVI. Poderá ser esta a que Pereira de Novais se refere, quando escreve que D. Rodrigo Pinheiro “depreciou” o “Veijestorio de Artesonado de mader a lo mosaico”⁹⁷.

Durante este período, o cruzeiro da Sé conheceu duas construções quase contínuas, registadas com todo o detalhe nos “Livros da Fábrica” transcritos por Magalhães Basto⁹⁸. Os documentos dão a conhecer materiais, respetivas origens e modo de transporte, técnicas de construção, bem como a diferenciada mão-de-obra implicada nestes trabalhos, descrições que se revestem do maior interesse para a História da Arte e da construção. A minúcia da descrição proporciona uma viagem no tempo e a reconstituição mental destas formas. Magalhães Bastos desafiou o amigo Rogério de Azevedo a refazê-las através do desenho, mas este, à seme-

lhança de um São Cristóvão derrubado por um menino, não se sentiu “com forças para deslindar tão emaranhada meada”⁹⁹. Para o ilustre arquiteto, as descrições levantavam apenas hipóteses, vagas e imprecisas, combatíveis por outras da mesma natureza, alimentadas por uma imaginação “que para certas coisas não serve”¹⁰⁰. Apesar da partilha do mesmo sentimento, considera-se de grande utilidade relatar as informações registadas há séculos nesses preciosos livros.

A CÚPULA OU CORUCHÉU DE MADEIRA (1546-1547)

Entre 1546-1547, o cruzeiro da Sé foi alvo de uma interessante empreitada. Apesar desta ter tido uma vida bastante efémera, por se ter revelado ineficaz quanto à proteção das águas da chuva, a descrição detalhada registada nos “Livros da Fábrica” afigura-se da maior importância. A obra ficou a cargo do mestre carpinteiro André, o mesmo siciliano responsável pelo coro recentemente executado, e o contrato foi lavrado a 24 de outubro de 1546¹⁰¹. O mestre recebeu 10.000 réis à cabeça para a compra da madeira, que adquiriu a “Riba de douro”¹⁰², em terras a montante do rio. Em abril de 1547, o mesmo mestre arrecadou 4.000 réis para pagar o transporte da madeira, valor que acresceu aos dez mil pagos no ano anterior. Esta matéria-prima e “outras cousas” desceram o rio em barcas¹⁰³ até ao porto da Ribeira, sendo carregadas depois em carros (certamente de bois) até à Sé.

Em maio desse ano, Mestre André recebeu mais uma parcela do dinheiro a haver pela obra do coruchéu, pagamentos que continuaram, de forma faseada, até ao dia 28 de setembro, véspera de São Miguel, o que permite acompanhar o decorrer do trabalho¹⁰⁴. Em julho, os irmãos pedreiros Manuel e Jorge Pires, juntamente com um servidor, trabalharam durante cinco dias a destelhar a parte da igreja destinada à armação do coruchéu¹⁰⁵, tendo-se desfeito igualmente o sobrado existente no local, uma vez que se pagou a dois “patifes”, dois vintéis por recolher a terra da estrutura desfeita¹⁰⁶. Depreende-se, assim, que o cruzeiro tinha, até então, uma estrutura sobradada coberta de telha. Neste serviço foi usado um cesto emprestado pelos castelhanos que trabalhavam numas ruas do Porto, obreiros que foram depois ressarcidos pelo facto do objeto se ter perdido, informação curiosa em torno das dinâmicas destes estaleiros. A 14 de julho desse mês trabalharam todo o dia a “desfazer” o lugar destinado ao coruchéu.

No primeiro dia de agosto, mestre André começou a armar o coruchéu, sendo acompanhado por um pedreiro que retirou as traves da parede para libertar espaço. O mestre recebeu 1 vintém para vinho e fruta. A área destinada à nova estrutura foi ainda preparada por Duarte Rabelo, que limpou o pó e as teias de aranha que se encontravam nas paredes, pilares e “fundamentos” do coruchéu. Aproveitou-se também para limpar as vidraças e o espelho da Sé.

Na armação do coruchéu utilizaram-se vários quilos de chumbo (que era fundido e aplicado no local), mas o metal demorou a chegar. A matéria-prima foi levantada na alfândega, tendo sido importada da Flandres pelo mercador João Dias, genro do porteiro do Cabido. Antes tinha sido feito um seguro, em Lisboa, no valor de 100 cruzados, que foram usados na compra do dito chumbo¹⁰⁷. O metal chegou no mês de maio à alfândega, tendo sido transportado para o tesouro da Sé em 11 carros¹⁰⁸. O chumbo importado não foi suficiente, pelo que tiveram de comprar o que faltava a mercadores do Porto com dinheiro emprestado¹⁰⁹: ao mesmo João Dias, dez rolos de chumbo com o peso de 8 quintais e 30 arráteis (470 kg + 13,7 kg); a Diego Fernandes, mercador-mor da Ribeira, 9 rolos (8 quintais e 11 arráteis – 470 kg + 5 kg). No estaleiro existia um “fogareiro” com carvão que era utilizado para aquecer os ferros usados para soldar as goteiras do coruchéu¹¹⁰. Os trabalhos de conservação e restauro da igreja de Santa Clara do Porto evidenciaram, também, o recurso ao chumbo para a consolidação das juntas dos tabuados empregues no teto e retábulos da igreja¹¹¹, uma técnica que parece ter sido recorrente nestas cronologias. O trabalho de soldadura (e de toda a construção) determinou a necessidade de andaimes, cujas tábuas foram compradas na Ribeira e preparadas por Mestre André. Esta atividade continuou pelo ano de 1549, tendo sido realizada pelo picheleiro Pedro Vaz que, durante 30 dias, foi acompanhado por um servidor que acendia o fogareiro e lhe dava os ferros¹¹². O coruchéu, em forma de cúpula, foi ainda guarnecido por uma dúzia de ripas¹¹³. Durante o mês de junho de 1548, o pedreiro Jorge Pires e o carpinteiro Francisco Fernandes destelharam a Sé e retiraram o colmo para que se pudesse aplicar o chumbo no coruchéu. Em março de 1550, o provedor comprou ainda ao mesmo picheleiro mais 3 quintais de chumbo (180 kg) para ser aplicado em algumas partes do coruchéu, tarefa continuada em abril. O problema das infiltrações de água continuou, no entanto, porque em maio, Pedro Vaz voltou a soldar nos “oitavos da abobada por omde” se presumia que chovia¹¹⁴, trabalhos continuados nos últimos meses desse ano.

O interior do coruchéu incluía uma varanda delimitada por balaústres, estrutura acrescentada ao projeto inicial e para a execução da qual Mestre André recebeu do provedor da Fábrica 5.000 réis¹¹⁵. Em julho de 1549, um grupo de pedreiros executou um “entablamento” em pedra para assentamento desta varanda.

O coruchéu foi coberto por colmo, matéria aparentemente inesperada tendo em conta o contexto. Magalhães Basto sugeriu tratar-se de um recurso para evitar a entrada da chuva antes da chegada do chumbo que tardou a chegar, como se viu¹¹⁶. Este dado permite aferir, contudo, sobre a importância desta matéria-prima muito usada à época, bem como as respetivas técnicas de aplicação. A descrição detalhada dos registos documentais permite-nos imaginar a azáfama desses dias de agosto de 1547, com o transporte da palha. Os lavradores de Cedofeita, rendeiros da Sé, transportaram em 13 carros de bois 15 dúzias de fardos de colmo. João Anes, 3 carros de Santiago de Custóias, mais 5 dúzias em carros oriundos do mesmo lugar. Em setembro comprou-se 7 feixes de arcos destinados a prender a palha. A aplicação do colmo ocorreu no mês de outubro e início de novembro. O lavrador Pedro Anes, da Póvoa, trabalhou durante nove dias e meio presumivelmente nessa tarefa, uma vez que era “lavrador que sabia do mister”, mas a obra continuou pelos dias seguintes sempre acompanhada por Mestre André e seu feitor. Para apoiar esta tarefa, o mestre executou um cocho, ou seja, um recipiente ou tabuleiro, grande e forte, que levou “muyta pregadura”, destinado a alar ou içar a matéria-prima à cobertura do coruchéu. O carpinteiro Gonçalo Fernandes andou meio-dia a atar os colmeiros para serem içados. Gaspar Gonçalves, lavrador-mor em Campanhã, serviu na terceira semana de outubro quando começaram a colmar o coruchéu e, durante dezassete dias, Gonçalo Antão e Paulo Soares, aplicaram o colmo. A operação exigiu alguma urgência, porque chovia dentro da igreja. No dia 9 de outubro, um sábado, Paulo Soares, teve de reparar os cantos do coruchéu, voltar a cobrir de colmo e colmar mesmo uma das janelas, porque a água da chuva passava em grande quantidade. O artesão cobrou 1 tostão e “non quis menos” pelo mau tempo e muita chuva que fez nesse dia, mas o provedor acatou por necessidade, uma vez que no domingo havia pregação na Sé e era fundamental que não chovesse no seu interior¹¹⁷. O problema persistiu porque em dezembro, vésperas de Natal, andou Gonçalo Pires a tapar os buracos e gretas em redor do coruchéu para que não chovesse, tendo repostado telhas também em alguns lugares. O colmo levantava outros problemas, nomeadamente os relacionados com ratos. Para os matar aplicava-se na base do coruchéu uma pasta feita de azeite, unto e rosasgar¹¹⁸, um óxido de arsénico utilizado para esse fim.

Isabel Pires, por recomendação de Mestre André, forneceu 9 varas de linho (9,90 m) para as empenadas da cúpula, tendo sido o tecido colocado nos caixilhos dos vãos para modificar a ação da luz. Mestre André foi pago, no início de novembro, pelo feitiço de 8 adufas enceradas, correspondendo estas às gelosias de madeira formadas por pequenas tábuas que eram colocadas da parte de fora dos vãos. Estas levaram 700 balmazes, pregos de ferro de cabeça redonda, fornecidos pelo latoeiro Fernão Anes.

A construção exigiu 1 carro de pedra¹¹⁹ necessária para a execução da base da cúpula, que foi revestida por “capas” desse material. Este trabalho foi executado pelo pedreiro Jorge Pires e mais três servidores. A obra, começada em setembro, estendeu-se para o mês de outubro, aparentemente devido ao atraso dos pedreiros, uma vez que estes foram notificados pelo “Loureiro” com uma carta do corregedor para voltarem à obra.

Em fevereiro do ano seguinte, o mesmo pedreiro teve de andar no andaime do coruchéu a picar e tirar as nódoas que a chuva deixou nas pedras do interior, o que significa que as infiltrações continuavam a constituir o maior problema da obra¹²⁰. Em julho, Jorge Pires reparou os cantos, tendo cortado as capas dos mesmos para a água poder correr¹²¹. No início de setembro trabalhou na mesma obra, sendo auxiliado por Heitor Gonçalves e dois serviçais, que fizeram os cantos do coruchéu com argamassa e percintaram as juntas das capas.

O coruchéu rematava com uma grimpa que foi armada com a ajuda de cordas compradas para o efeito¹²². Esta assentava sobre um balaústre, de onde suspendia uma argola de ferro, sobreposta por uma cruz e um “minino” do mesmo metal. Por indicação de Mestre André, fiador deste serviço, o trabalho de ferro foi executado pelo ferreiro Jerónimo “Malhar”. Nos primeiros dias de novembro colocou-se uma vara de pano encerada em torno do pé da cruz, tendo o buraco da grimpa sido vedado com betume feito com cera para “se vedar aly a agoa”¹²³. Este fez ainda uma porta de ferro para a grimpa, porque os caldeireiros não a souberam fazer de cobre¹²⁴. O “minino” foi desenhado pelo ourives João de Sá, que recebeu 300 réis em “começo de pago até se ver ho que merece”¹²⁵. Este e um outro (que não foi utilizado) foram executados em cobre pelo mesmo ourives e colocados na grimpa em novembro, que foi erguida por ordem do Mestre André, tendo-se fornecido vinho e fruta aos que executaram essa tarefa.

A grimpa foi pintada e dourada pelo pintor Gaspar Machado, apresentando a parte superior coroada por um “alcachofre ou Rosa” e outras coisas “necesity[as]”¹²⁶. Para a execução do trabalho do pintor preparou-se um andaime, construído por Paulo Soares no dia 10 de novembro. Aparentemente, o “sandeu” do pintor não se mostrou cumpridor da sua tarefa, porque “mjintio muytas vezes” e a obra ficou por acabar. Apesar da descrição confusa, compreende-se que a base da grimpa apresentava umas esferas e umas letras em redor, certamente as letras indicativas dos pontos cardeais. Paulo Soares montou e desfez os andaimes, mas as condições meteorológicas difíceis, com a chuva incessante, dificultaram e encareceram o trabalho, porque o trabalhador “nõ quis la hir por menos por respeito do perigo”¹²⁷. O barreteiro Duarte Dias forneceu 350 pães de ouro usados para dourar as “pomas” (esferas) e a cruz da grimpa. A poma pequena pesava 2 arráteis e meio (cerca de 1,150 Kg) e foi executada pelo caldeireiro Diogo Martin¹²⁸.

Ainda durante o mês de novembro, o corpo do coruchéu foi encerrado por Mestre André, tendo sido gastos na obra 4 arráteis de cera. Esta foi preparada pelo mestre num fogareiro alimentado a carvão, um e outro comprados para o efeito.



Proposta de reconstituição da grimpá do coruchéu da Sé do Porto de 1547 (2024, Património Cultural, I.P.©, ilustração de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Pelo Natal, o coruchéu recebeu um candeeiro para iluminar a noite desse dia de festa. A peça foi colocada por Paulo Soares, ajudado por um serviçal. O pedaço de cabo de linho novo destinado à polé, a roda móvel canelada usada para erguer e baixar o candeeiro, foi comprado na Cordoaria¹²⁹. Em fevereiro de 1548, Mestre André consertou o lampadário, colocando uma trave de 20 palmos e duas roldanas de madeira branca apropriada. A trave assentou na varanda, tendo o mestre utilizado pregos para a fixar e três pernos de ferro (eixo cilíndrico), dois nas roldanas e outro na trave. Em setembro, Gonçalo Jorge e Jorge António, filho de Mestre André, ambos carpinteiros, desfizeram a estrutura e voltaram a fazer a “casa do lampadário”¹³⁰, armação que servia de apoio ao mecanismo constituído pelas roldanas e cabos que faziam subir e descer o lampadário.

Acedia-se à cúpula através de uma porta que recebeu uma fechadura colocada por Jerónimo Gonçalves¹³¹ e depois subindo por uma escada¹³². Em maio de 1550 consertaram-se duas fechaduras e foram feitas duas chaves, uma para a porta do coruchéu, a outra para uma janela que estava “sobre as abobadas”¹³³. O coruchéu tinha a forma de duas cúpulas sobrepostas, dispondo a superior de quatro janelas, que foram fechadas com vidros e redes em setembro de 1548¹³⁴. Em maio do ano seguinte, as quatro janelas foram betumadas por Heitor Gonçalves com uma pasta feita de sebo de carneiro e azeite. Na quarta-feira antes da Páscoa de 1550, Gonçalo Jorge fez uma adufa para uma das janelas que estava “rota”, tendo usado 2 varas de estopa, cera, carvão, balmazes e fita¹³⁵.

Os pagamentos a Mestre André continuaram até abril de 1548. O artesão executou a obra e coordenou todas as atividades nela implicadas, preparando a compra da matéria-prima, contactando com os pedreiros, ferreiro, ourives, fornecedora do linho, estando também presente nos atos de contratação e pagamento dos mesmos. No final alegou ter tido prejuízo, pelo que o bispo D. Baltazar Limpo mandou o provedor pagar-lhe mais 30 cruzados.

As despesas continuadas em chumbo, telhas e outros materiais, nos últimos meses de 1550¹³⁶, demonstram que as infiltrações de água continuaram a ser um problema e que a construção do coruchéu de madeira se converteu numa constante fonte de despesas. Estas dificuldades explicam a sua rápida substituição por uma outra estrutura em pedra, mais resistente, cuja construção foi iniciada logo em 1556.

Os primeiros movimentos destinados à construção do novo coruchéu são referenciados na documentação em fevereiro de 1556. Esta torre com abóbada de nervuras é a mesma que atualmente se conserva, excetuando as janelas termais rasgadas no século XVIII. O bispo D. Rodrigo Pinheiro, impulsionador da nova construção, começou por pedir um parecer sobre a nova obra a cinco pedreiros e um carpinteiro. Estes deslocaram-se ao local e, durante um meio-dia, discutiram e pensaram “como se faria”, tendo recebido um “tostão para beberem”. O trabalho foi entregue ao mestre de pedraria António Dias, que acordou com o bispo fazer a obra no valor de 30.000 réis, segundo o contrato executado por Gaspar de Couros¹³⁷.

Em maio, o serviço dos pedreiros já decorria, encontrando-se as ferramentas guardadas numa loja arrendada para esse efeito. O pedreiro Jerónimo Lopes foi chamado pelo bispo para se pronunciar sobre a obra. A cúpula de madeira continuava a reclamar despesas, tendo recebido ainda uma porção de chumbo no início de junho e demolida em meados desse mês. Essa tarefa coube ao cutileiro Pedro Fernandes.

A primeira pedra do casco da nova cúpula, para a construção da qual se pronunciaram quatro pedreiros, começou a 17 de junho. A consolidação da obra e os danos que esta pudesse causar às estruturas pré-existentes preocupavam D. Rodrigo Pinheiro. Seis oficiais foram chamados para observar os pilares e o coruchéu, e dar “conselho como se auja de assentar e que terão mão na obra.”¹³⁸ A nova estrutura pétrea terá causado, de facto, alguns danos nos arcos e abóbadas da charola, que poucos anos depois ameaçava ruína, tal como já se expôs.

A construção correu célere durante o mês de agosto, como se confirma pelos pagamentos feitos ao pedreiro António Dias, tendo-se comprado 60 carregos de telha para retelhar a Sé, claustro e cobrir o esqueleto da abóbada. O casco ou base da cúpula recebeu as armas do bispo, que foram pintadas e douradas por um pintor pelo custo de 6.000 réis¹³⁹. A pedra para as armas foi partida e transportada por dois cabouqueiros, tendo sido retirada de um penedo “no monte”¹⁴⁰ e desgastada na pedreira por um oficial. O trabalho de cantaria para o coruchéu foi feito, no entanto, no adro, porque se pagou a quem teve o trabalho de o limpar e de retirar também a caliça resultante das obras. As juntas do casco da abóbada foram argamassadas com saibro, tendo o provedor adquirido 4 carros. Um servidor misturou o saibro com cal durante um dia. A 22 de setembro, a pedra de armas foi elevada por quatro homens e assente no local através de um gato de ferro. As armas não sobreviveram, no entanto, às grandes campanhas do século XVIII, mas estas informações detalhadas dão a conhecer procedimentos técnicos e práticas construtivas da época, fundamentais para a história da construção.

Os trabalhos continuaram com a limpeza do cascalho “de sobre a see”¹⁴¹, tendo a capela-mor, coruchéu e a nave do altar de Nossa Senhora do Presépio sido retelhados no último dia de setembro. A armação de madeira do telhado da abóbada foi executada por carpinteiros que nela trabalharam durante 16 dias. O provedor comprou uma trave comprida de 30 palmos para o frechal (viga), um espigão (o ângulo onde se encontram as águas do telhado), duas pernas de asna (vigas menores) de 18 palmos de comprimento e 12 barrotes de 20 palmos, tudo para a armação do telhado¹⁴². No casco da abóbada colocaram-se argolas de ferro destinadas à armação da igreja. O lampadário, de grandes proporções, dispunha de uma casinha coberta de telha e munida de uma porta, albergando o mecanismo (roldanas e cabo) que, tal como no anterior, fazia subir e descer a monumental peça.

Em meados de fevereiro de 1557, a abóbada e as paredes até ao andar dos frechais (vigas em que se pregam os barrotes dos beirais dos telhados) estavam praticamente concluídas. O embasamento da cúpula tinha quatro janelas fechadas com vidros comprados em Lisboa. Mediam 5 palmos e meio cada um (cerca de 1,20 m) e foram transportados em caixas. Os vãos foram protegidos por grades de ferro, armações mais resistentes do que as adufas utilizadas na cúpula anterior. Esta parte da cúpula estava terminada em setembro.

Nesse mês, António Dias acordou com o prelado e provedor continuar o trabalho a partir de uns apontamentos que assinou. Na conclusão da obra foram empregues 90 telhões (telhas curvas) para os canos, que chegaram por barco em abril¹⁴³, estando esta concluída nos inícios de junho de 1557: aos 21 dias desse mês, por ordem de D. Rodrigo, o provedor pagou a António Dias o valor de 12 ameias “que pos mais do que era obrigado”¹⁴⁴, estrutura ameaçada que ainda hoje se conserva. O remate da cúpula acolheu um vaso de azulejo de 8 palmos de altura (1,76 m) e 5 de largo (1,10 m), formado por três segmentos, que não logrou sobreviver. A peça foi transportada de barca até ao porto da Ribeira. Depois de se assentar o vaso cobriu-se novamente a torre com 2 carros de saibro. Um picheleiro reforçou com chumbo o assentamento deste elemento decorativo, fortalecendo-se igualmente a união dos três segmentos e base com betume.

À semelhança do anterior, o vaso rematava com um cata-vento cujas pomas (esferas) parecem ter sido reaproveitadas e soldadas a um varão de ferro. Este, com 20 palmos de altura (4,40 m), foi executado em agosto pelo ferreiro João Malhar (que já trabalhara na mesma peça do coruchéu anterior) e rematado com uma cruz e bandeira, tudo de ferro. Dispunha, ainda, de oito gatos de 1 arroba e meio de ferro, tendo o metal e a mão de obra custado 3.000 réis. A cruz de ferro foi pintada de vermelho e as extremidades flor-de-lizadas douradas. A bandeira foi também dourada, apresentando de um lado o Sol dourado com os seus raios e do outro a Lua prateada. As duas esferas foram douradas e envernizadas e para tudo se gastou 100 pães de ouro, nome dado às finíssimas folhas deste metal empregues no douramento das peças. No total, juntamente com a mão-de-obra e prata necessária, gastou-se 1.000 réis¹⁴⁵.



Cúpula nervada do cruzeiro da igreja, datada de 1556-1557, vista exterior e interior (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

CAPELAS E ALTARES DO TRANSEPTO

A imagem que hoje conhecemos deste braço da igreja é a que resulta das transformações e reinterpretações artísticas dos séculos XVIII e XX. Algumas das invocações dos altares mantiveram-se, embora as estruturas onde se integram tenham sido alteradas nos séculos XVII e XVIII. Desapareceram também os “monumentos” e sepulturas que foram ocupando este espaço nas centúrias anteriores e que testemunhavam outros usos e fruições do espaço sacro.

CAPELA DE NOSSA SENHORA DO PRESÉPIO

Localizada no topo do braço norte do transepto, a invocação desta capela remonta ao século XVI, período em que terá substituído a de São João Batista¹⁴⁶. O “Livro dos Legados” regista a obrigação do Cabido de rezar missa pela alma do cónego Álvaro Vaz e de seu pai Gonçalo Vaz. Em respeito pela enraizada tradição, os religiosos deveriam sair com cruz e água benta sobre as suas sepulturas que estavam localizadas no cruzeiro da Sé «*da parte do aguíom ante ho altar de Sam Joham Batista*»¹⁴⁷. Em caligrafia posterior acrescentou-se a frase “Já a tem assinada no presépio”, o que parece significar, como constatou Ferrão Afonso, que o altar conhecia agora uma nova invocação¹⁴⁸. Tal como a anterior, tratar-se-ia de uma capela *stricto sensu*, com corpo autónomo, munida de frestas, porque as suas vidraças eram regularmente “concertadas” e limpas de teias de aranha¹⁴⁹. Os “Livros da Fábrica” registam arranjos contínuos ao nível do telhado: a “nave do Presepio” foi retelhada em 1556; “a nave do corpo da capella do Presepio” foi novamente retelhada em 1572-1573, repetindo-se a operação no ano seguinte, tarefa desta vez executada pelo pedreiro Gonçalo Pires¹⁵⁰. Aparentemente dispunha de um pequeno órgão, uma vez que em 1542 se pagou o ordenado anual ao famoso organeiro Heitor Lobo, responsável pela manutenção e afinação dos órgãos da Sé e do “Presepio”¹⁵¹.

É possível documentar uma capela dedicada ao Santíssimo Sacramento pelo menos desde o século XIII. Esta era também designada por altar do Corpo de Deus, invocações que correspondem à mesma natureza dogmática. Em 1247, o bispo D. Pedro Salvadores determina, em testamento, a alimentação de uma lâmpada em frente ao altar do Salvador, situado na capela do Santíssimo Sacramento¹⁵². No século XVI, localizava-se no local atual, na colateral norte do transepto. A capela beneficiou, no entanto, do espírito reformista de meados de quinhentos vivenciado na Igreja Católica, que atribuiu um protagonismo muito particular ao Santíssimo Sacramento. A XIIIª sessão do Concílio de Trento, iniciada a 11 de outubro de 1551, foi inteiramente dedicada a este Sacramento, entendido como símbolo da união e caridade da Igreja, instituído pelo próprio Cristo e, por isso, considerado “a forma ou sinal visível da graça invisível”¹⁵³. Este fervor determinou a transformação dos espaços litúrgicos, bem como a renovação do mobiliário e objetos a Ele afetos, o que se refletiu na renovação de capelas, execução de sacrários e custódias sumptuosas, destinadas à exposição da Sagrada Forma.

Várias referências nos “Livros da Fábrica” a obras nesta capela, durante a década de 50 do século XVI, atestam a importância devocional que lhe era atribuída e o espírito de renovação espiritual que se constituía em seu torno. O espaço dispunha de uma estrutura própria, tendo sido várias vezes retelhado e rebocado entre 1555¹⁵⁴ e 1569¹⁵⁵. Em 1559 chovia no seu interior, tendo a cobertura sido reforçada no ano seguinte com um carro de 400 tijolos e outro de saibro e a armação do telhado refeita em 1561. Dispunha de retábulos, um “assento” e órgão com degraus em frente, tal como consta nas despesas de 1560. Segundo D. Rodrigo da Cunha, o sepulcro branco e azul em que viajaram, desde o Oriente, as veneráveis relíquias de São Pantaleão, havia sido colocado nesta capela, servindo de altar¹⁵⁶.

As melhorias de que foi alvo ao longo da segunda metade do século XVI estão patentes nas descrições que dela fazem o relatório “Ad Limina”, de 1620, e D. Rodrigo da Cunha¹⁵⁷. A capela estava fechada com umas “groças” grades de ferro, em forma de balaústres, dispondo de um remate com espigões, toda dourada e policromada, “forte, alta & de muita invenção”. Estas terão sido substituídas em 1886, quando foram colocadas as que agora aí se encontram, também de ferro. Uma inscrição transcrita por Carlos de Passos com a informação – «*Restauratum – Anno Domini MDCCCLXXXVI*» –, desapareceu em meados do século XX, segundo o mesmo autor, um “extermínio” que lamentou profundamente¹⁵⁸. Em frente ao Santíssimo Sacramento encontravam-se “muitas” lâmpadas de prata que ardiam continuamente, zeladas pela respetiva confraria, já referida no relatório de 1599. Desta faziam parte “os maes nobres”, em eterna disputa, procurando vencer “huns a outros no zello, piedade, & magnificência, com que acodem ao serviço deste diviníssimo Sacramento”¹⁵⁹.

CAPELA DE SÃO PEDRO

Localizada no lado sul do transepto, a capela de São Pedro atesta um longo tempo de duração, integrando o corpo de um dos absidiolos da charola medieval que subsistiu. É referida já no século XIII, frente à qual o bispo Pedro Salvadores (1235-1247) ordenou a colocação de uma lâmpada no seu testamento. Tal como se refere no capítulo anterior, o espaço fronteiro a este altar era um dos preferidos para a tumulação dos bispos, em frente do qual se deviam situar as capelas de Santa Catarina e de São Nicolau. Apresentava uma estrutura própria com cobertura, sendo várias vezes referida a necessidade de a retelhar, como aconteceu em 1569¹⁶⁰.

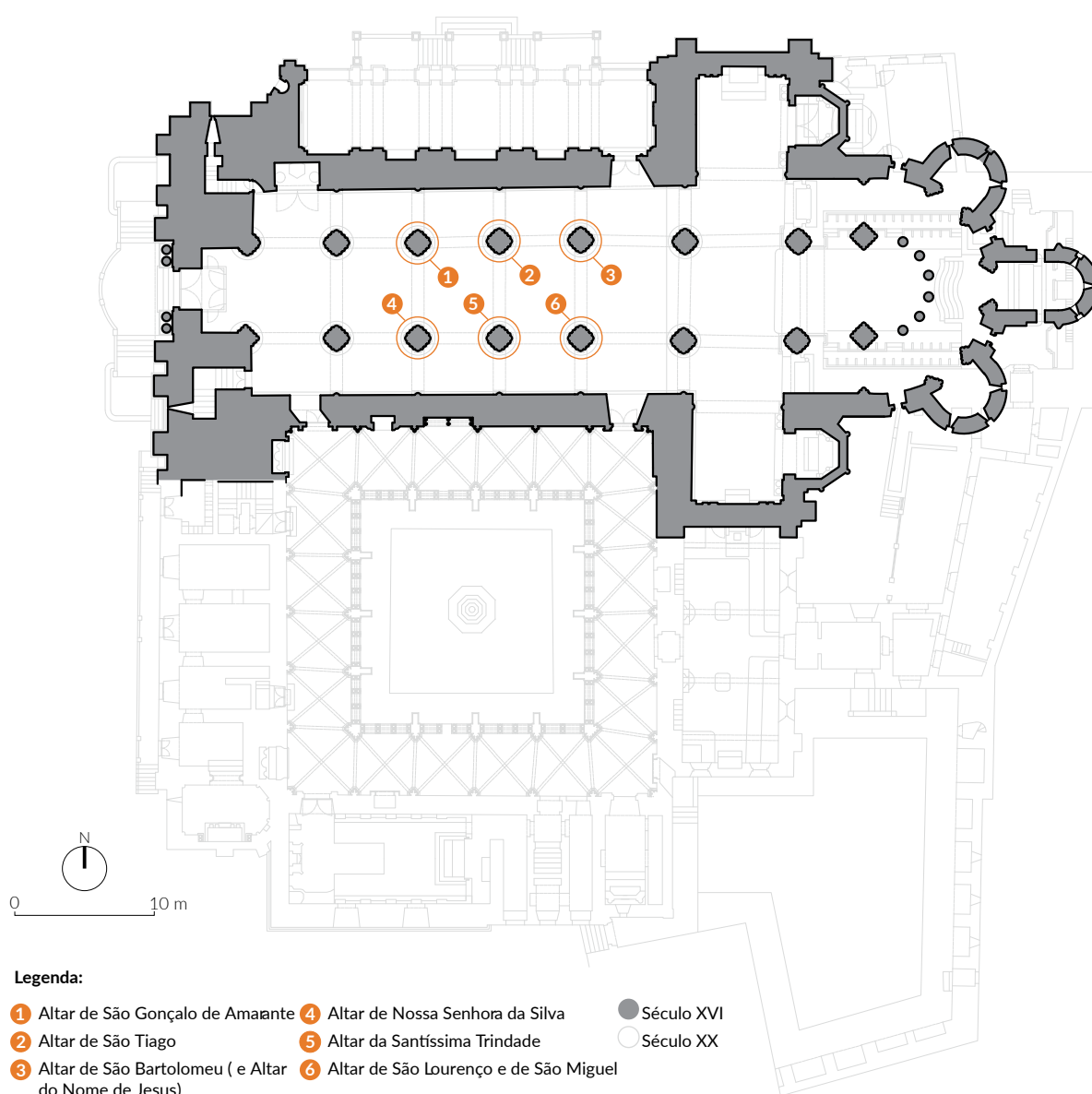
A capela foi alvo de renovação artística em 1542. Em outubro desse ano, o pedreiro Fernão Gonçalves andou “a fazer ho altar de São Pedro”, tendo nela despendido dois dias com um dos seus serviçais. No mesmo mês o retábulo foi dourado, prateado em partes e envernizado¹⁶¹. É possível que o frontal fosse revestido de azulejos, à imagem do que era prática nesta cronologia, porque em 1555 se refere a compra de algumas destas peças, destinadas certamente a um restauro. A capela encontrava-se protegida por umas grades de ferro, tendo os varões quebrados sido renovados em 1543 pelos ferreiros João Sobrinho (um colaborador habitual da casa) e Pero Gonçalves¹⁶². Sobre o altar foram colocados quatro castiçais em 1566¹⁶³.



No tempo de D. Rodrigo da Cunha, eram aqui veneradas, também, as imagens de Santa Luzia e de Santa Apolónia, anteriormente situadas em altares próprios, embora em locais difíceis de precisar. Refira-se, no entanto, que, na maior parte dos casos, são os altares físicos e não as devoções que desaparecem, encontrando as imagens novos lugares para serem veneradas no interior da igreja, como será exposto no próximo capítulo. O referido prelado dá conta, ainda, do relicário de Santa Apolónia, uma custódia dourada com um dente no interior, que se encontrava guardado no sacrário. O corpo superior desta peça chegou à atualidade, encontrando-se hoje exposto no Tesouro da Sé. Este aspeto corrobora a lenta reorganização do espaço sacro de que a igreja foi sendo objeto no decurso do último quartel do século XVI. A Confraria da Irmandade do Cabido e Clérigos, da invocação de São Pedro, estava também sediada neste espaço.

Relicário de Santa Apolónia, prata dourada, século XVI, Tesouro da Sé (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

No decurso da longa diacronia, o corpo da igreja manteve a sua traça original, dispondo de três naves separadas por espessos pilares. As mudanças operaram-se não ao nível da forma, mas nas várias camadas de revestimento que foram determinando a sua fâcies nesse longo tempo de existência. Madeiras, estuques, diferentes metais, tecidos, couros e cera estavam distribuídos pelos muros, pilares, chão e abobadas, cobrindo o espaço de uma miríade de luz e cor. Este arranjo cenográfico era acentuado durante as festividades, ocasião em que as naves eram armadas com sumptuosas telas. Para a Quaresma de 1561, e a título de exemplo, comprou-se para a nave central trinta braços de corda de linho de nove fios. Atualmente é difícil de imaginar toda esta grandeza, mas podemos vislumbrá-la, ao de leve, através das fontes escritas e iconográficas do mesmo período cronológico.



Reconstituição da localização dos altares e capelas da Sé do Porto no século XVI
(2024, Património Cultural, I.P.©, ilustração de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

No século XVI, a pia batismal encontrava-se no mesmo local onde hoje a vemos, à esquerda de quem entra na igreja pela porta principal. Esta localização terá sido herdada já dos tempos medievos, cumprindo as determinações das constituições sinodais conhecidas para o território português, desde pelo menos o século XIII. A importância deste rito, o primeiro dos Sacramentos da vida cristã, e as superstições em torno da água batismal à qual se atribuía poderes profiláticos e outras virtudes, determinaram desde cedo cuidados na sua colocação e proteção¹⁶⁴.

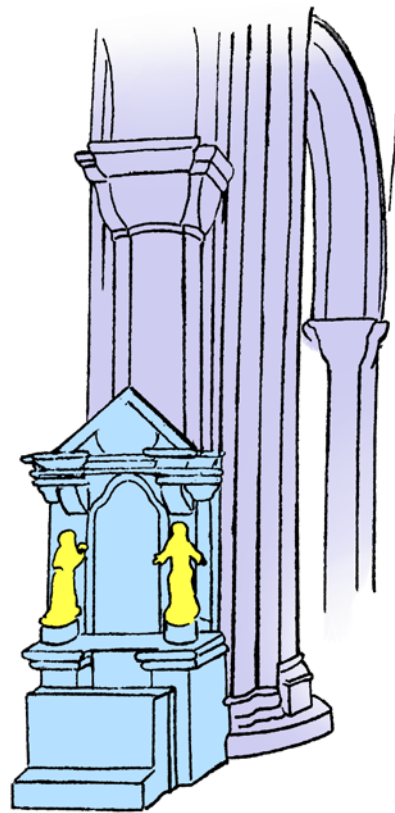
No Sínodo de Braga de D. Frei Telo (cerca de 1285), ordena-se que a “pille autem sint elevate in tribus vel in duobus gradibus circa habentes coopertorium tablarum”¹⁶⁵, ou seja, que a pia estivesse elevada sobre dois ou três degraus e sempre coberta por um tabuleiro ou tampa. A individualização e monumentalização deste espaço acentua-se também nestes séculos, sendo recorrente as indicações de estruturas abobadadas delimitadas por grades, que podiam ser de pedra, ferro e maioritariamente de madeira. Nas paredes abriam-se armários para guardar os Santos Óleos, fechados com porta, fechadura e chave, pelo respeito e cuidado que suscitavam. Assim aconteceu na igreja da Sé do Porto. Em 1552, o pintor António Araújo, colaborador habitual da casa, executou vários trabalhos para o templo, incluindo a pintura e douramento das grades, zimbório e armários dos óleos do batistério¹⁶⁶. Esta despesa parece indicar o desfecho de uma importante intervenção naquele espaço, ocorrida em meados de Quinhentos, como vinha sendo habitual por todo o Reino. Nas primeiras décadas do século XVII, a organização era a mesma, sendo a pia feita de uma só pedra de mármore e de “excelente feitio”, fechada com grades pintadas, “como se costuma[va] em todo este Bispado”¹⁶⁷.



Localização da atual capela batismal, no alçado norte, à esquerda de quem entra na igreja (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

A escassez de documentação e as informações por vezes contraditórias da remanescente, não permitem aferir, no entanto, com segurança, a localização de alguns dos altares arrolados, mas deixa claro a mutabilidade das devoções como é próprio da dinâmica dos espaços sacros. Tal é o caso dos altares de Santo Estevão, Santa Luzia, São Francisco, Altar das Chagas, de Santo António, Santa Apolónia ou de São Brás, cujos retábulos foram alvo de intervenções no século XVI, apesar de não se conhecer a sua localização. É muito provável que o número de retábulos e respetivas invocações tenham sofrido alterações no contexto das diretivas tridentinas, como aconteceu em todo o Mundo Católico. Esta realidade fez-se sentir com mais intensidade a partir do último quartel do século XVI.

As melhores descrições de que dispomos datam já do século XVII. Tendo por base estas fontes seiscentistas, confrontadas com alguns registos anteriores, procede-se à listagem dos altares existentes nas naves da igreja na centúria de Quinhentos. No seguimento da tradição medieval, os altares envolviam os pilares das naves, ocultando-os parcialmente, exibindo uma organização que podemos atualmente observar em igrejas católicas do universo flamengo, germânico ou polaco. Segundo o relatório “Ad Limina”, de 1620, todos os altares dos pilares estavam fechados com grades pintadas e douradas¹⁶⁸. A descrição parte da entrada principal da igreja e começa ao nível dos segundos pilares, uma vez que o coro alto, construído no tempo de D. Baltazar Limpo (1537-1539), avançava até ao primeiro atualmente isento.¹⁶⁹



Representação hipotética da localização dos altares nos pilares da Sé do Porto (2018, ilustração de Daniel Cardeira©).

ALTAR DE NOSSA SENHORA DA SILVA

Localizava-se no segundo pilar do lado da Epístola, ou seja, à direita de quem entra na igreja. As diferentes fontes convergem nesta informação, o que permite concluir que esta posição remontava, pelo menos, ao século XV e que se manteve até ao século XVIII. No início desta centúria, pouco antes das grandes reformas setecentistas, o altar estava rodeado por uma grade de ferro, composta por barras dispostas na vertical e rematadas por arandelas, nas quais os membros da Confraria dos ferreiros colocavam as velas quando rezavam missa pelos irmãos “vivos & defuntos”, proporcionando uma “luminosa pirâmide”¹⁷⁰. O altar estava a cargo da confraria de Nossa Senhora da Silva, pelo menos desde os primórdios do século XVI¹⁷¹, realizando-se a sua festa a 8 de setembro, dia do nascimento de Nossa Se-

nhora. Pereira de Novais acrescenta que, por ter sido descoberta entre silvas, o seu retábulo estava pintado com estas espinhosas ervas, entre as quais a Virgem Santíssima resplandecia “Como Verdadera Roza Entre espiñas”¹⁷², uma das prerrogativas de Maria que alude à Sua imaculada concepção. Ainda nos primórdios de Setecentos, o altar dispunha de três grandes lâmpadas de prata, castiçais e outras peças do mesmo metal¹⁷³.



Tela retrátil do Altar de Nossa Senhora da Silva (1840-1929), da autoria de António José da Costa (2017, fotografia de Pedro Augusto Almeida©).



Imagem de Nossa Senhora da Silva,
século XV (?) (2018, fotografia de
Luís Bravo Pereira©).

A imagem que hoje se conserva, “de grande antiguidade, & veneration”, deverá datar do século XV. Tipologicamente corresponde a uma Virgem da Ternura, que exhibe o Filho no braço esquerdo, sustentando na direita o que poderá ter sido uma romã. O Menino abençoa com a direita e sustenta o globo terrestre com a esquerda. De pedra, de grandes dimensões e “bem proporcionada” ou de “estatura agigantada”, como foi sendo descrita ao longo da Época Moderna, a escultura era, no dizer de Manoel de Faria e Sousa, “antiguamente tosca”. O cronista alude ao estofado que a reveste inteiramente, policromia com a qual foi dotada no século XVII, intervenção que mereceu a censura do autor: “modernamente com grande imprudência lhe tirarão a primeyra forma, reparando-a”. Peça miraculosa, à qual desde cedo se atribuiu múltiplos prodígios, a sua origem está relacionada com as ocasionais descobertas de imagens reveladas entre densos silvados, nos locais onde foram escondidas, de modo a ficarem a salvo da ameaça muçulmana. Frei Agostinho de Santa Maria relata outros feitos da mesma grandeza na catedral de Viseu ou na igreja de Sampaio de Vila Flor, no tocante à origem das devoções de Nossa Senhora da Silveira e de Nossa Senhora da Rosa, respetivamente¹⁷⁴. Estas epifanias são, por norma, testemunhadas por crianças, mulheres idosas, simples pastoras ou pastores que apascentam os seus animais em lugares ermos, pessoas por natureza boas e inocentes, “porque estas são as que merecem estes favores”¹⁷⁵.

A transformação da imagem no século XVII pode ser justificada pela necessidade de conter a prática de a vestir integralmente, tradição herdada da Idade Média e que as diretrizes sinodais pós-Trento procuraram conter. Os cronistas modernos repetem continuamente a devoção da rainha D. Mafalda (1125-1157/9), mulher de Afonso Henriques e também de sua neta, Santa Mafalda (1195/6-1257/9), a esta milagrosa imagem, à qual ofereceram vestidos, joias e outros ornamentos. D. Rodrigo da Cunha garante subsistirem ainda, no seu tempo, algumas dessas peças no Tesouro da Catedral¹⁷⁶. O Inventário da Sé de 1579-1598, apresenta um subcampo específico para “os vestidos de nossa Senhora da sylvá”, arrolando pelo menos quatro saias de Nossa Senhora: uma de brocado oferecida pelo bispo “dom Pedro” (certamente o bispo D. Pedro da Costa, 1507-1535), outra de cetim azul, falso com barras de veludo carmesim, mais outra de cetim amarelo, debruada de veludo preto e ainda uma de damasquilho branco, da Índia, com elementos de veludo preto. Entre as camisas, uma de “pano da Índia franjada d’azul e vermelho e com lavores da mesma cor” e mais quatro “jaa usadas” do mesmo pano da Índia e de linho, e mais dois véus. O Menino Jesus tinha também o seu guarda-roupa que abarcava, à data, quatro saias e dezasseis camisas¹⁷⁷. Do tesouro de Nossa Senhora destacavam-se, ainda, duas coroas, de prata dourada, uma delas com pedras preciosas, um firmal, uma cruz pequena, dourada e de filigrana com cordão vermelho, entre outros bens que se encontravam à guarda dos mordomos da confraria¹⁷⁸.

A tradição de a vestir parece ter sido contida, de facto, ao longo do século XVII, porque Agostinho de Santa Maria refere apenas que a imagem era coberta com ricos mantos de tela e cortinados “segundo as cores de que usa a Igreja”¹⁷⁹, ou seja, que eram trocados e adaptados às cores das festas litúrgicas. Intercessora privilegiada, era crença generalizada de que Nossa Senhora guiava as almas para o Além, desimpedindo o caminho das silvas e espinhos. Acreditava-se que por cada missa rezada no seu altar se libertava uma alma do Purgatório¹⁸⁰, convicção que alimentou um grande fervor em torno do mesmo e que pode explicar a importância que a devoção e culto à Senhora da Silva continua a assumir nos nossos dias.

ALTAR DE SÃO GONÇALO DE AMARANTE

No pilar oposto ao de Nossa Senhora da Silva, à esquerda de quem entrava pela porta principal, no segundo pilar, situava-se o altar de São Gonçalo de Amarante (1187-1259). Este popular beato português, padroeiro dos viajantes e protetor dos assuntos do coração, era bastante cultuado na cidade, sendo reconhecido como um importante intercessor, a partir do qual Deus operava múltiplos milagres¹⁸¹. O altar estava a cargo da Confraria de S. Gonçalo, devendo esta ser uma das dez existentes na Sé, em 1599¹⁸².

Pereira de Novais atribui a fundação deste altar ao bispo D. Rodrigo Pinheiro (1552-1572), pelo modo como diligenciou em torno da sua beatificação decretada pelo Papa Pio IV¹⁸³, em 1561. O altar é, no entanto, anterior à presença deste prelado na Mitra do Porto, sendo referido no *Datário* e nas despesas dos “Livros da Fábrica”. No “Livro de Legados, Missas e Aniversários” (ou “Datário”), num assento que poderá datar do início do século XVI, refere-se uma sepultura junto da ilharga do altar de São Gonçalo, indicando um outro aniversário que este ficava junto do altar da Vera Cruz¹⁸⁴. Em janeiro de 1550, o carpinteiro Gonçalo Jorge trabalhou um dia num arranjo deste retábulo¹⁸⁵. Dez anos depois, um pintor limpou e envernizou esta peça, tendo o mesmo sido “abaixado”, trabalho efetuado por um pedreiro e um servidor, que laboraram seis dias na obra, na qual empregaram um carro de saibro e a lajearam¹⁸⁶.

Segundo D. Rodrigo da Cunha, a imagem existente no altar era de vulto, vestindo o hábito dos “Padres Pregadores”, ou seja, da Ordem Dominicana¹⁸⁷. Poderá tratar-se da imagem que hoje se encontra exposta na Sala do Capítulo, lavor de madeira policromada e de grandes proporções, que representa o beato tonsurado, trajando túnica branca e capa preta,

ambas debruadas a ouro. Segura um livro aberto na mão esquerda e um cajado na direita, dois dos seus principais atributos. Trata-se de uma peça de bom talhe, volumetria e estofado, de feições individualizadas e olhar introspetivo, que pode ter sido executada no século XVI. Protetor dos caminhos e cultuado nas vias de peregrinação a Santiago de Compostela, não seria por acaso, certamente, que o altar do apóstolo da Hispânia se localizava na sequência deste, no terceiro pilar do lado do Evangelho.



São Gonçalo de Amarante, madeira estofada e policromada, século XVI (?)
(2018, fotografia de Luís Bravo Pereira©).

ALTAR DE SÃO TIAGO

Situava-se, tal como referido, no terceiro pilar da esquerda, em frente ao da Santíssima Trindade. Tinha confraria própria, da responsabilidade dos sombreireiros da cidade (fabricantes de chapéus grossos de feltro de lã) desde, pelo menos, o século XVI e referida na documentação em 1599¹⁸⁸. Esta irmandade zelava pela manutenção do seu altar e realização da sua festa, a 25 de julho. São Tiago era o padroeiro deste ofício na Península Ibérica, que lhe prestava uma grande devoção. Pereira de Novais refere que o retábulo incluía uma pintura que representava o favor de São Tiago ao cavaleiro Caio Carpo, tendo o milagre, alegadamente, ocorrido numa praia de Matosinhos. O memorialista informa, também, sobre a existência de uma antiga capela que lhe era dedicada por trás da sacristia¹⁸⁹, sabendo-se que era nesta que ali reuniam, com regularidade, os juizes e mestres dos sombreireiros¹⁹⁰.

As referências mais antigas ao culto do Apóstolo na Catedral remontam, no entanto, a meados do século XV, respeitando a intenções de sepultamento inscritas em dois testamentos datados de 1450 e 1491, "ante o altar de Sant'lago de São Sebastião e da Veronica"¹⁹¹. Não sendo possível destringir a localização exata, no primeiro caso refere-se que ficava "ao pé da escada do coro", ou seja, junto da charola.

A sua presença e devoção confirmam a importância da Peregrinação Jacobea no território português, constituindo a cidade do Porto um ponto de passagem privilegiado no caminho. A tradição permaneceu até aos nossos dias e os peregrinos ainda hoje se dirigem à Catedral para ali adquirir ou carimbar a Compostela ou Credencial do Peregrino. A imagem quinhentista que atualmente se conserva na Sala do Cabido, testemunha a valorização deste culto, que se reflete, muitas vezes, no modo como alguns objetos migram pelo interior dos espaços sacros. Trata-se da escultura de um São Tiago peregrino, descalço, alto e majestoso, que traja túnica verde e manto vermelho, e ostenta os habituais atributos de um romeiro jacobeu: chapéu de aba virada, com vieira e bordões, bolsa de esmoler, bordão na mão esquerda e o livro dos Evangelhos aberto, na direita¹⁹². As semelhanças de tamanho e de talhe desta escultura com a de São Gonçalo, venerados em altares dispostos em pilares próximos no interior da igreja, poderá indiciar uma encomenda comum e a respetiva relação com a devoção jacobea. Pela qualidade plástica destas imagens, vários autores convergem na atribuição de uma origem flamenga a estas peças, datando-as dos primórdios do século XVI, hipóteses que, infelizmente, não podem ser comprovadas documentalente. A cronologia quinhentista pode, no entanto, ser aceite.



São Tiago, madeira estofada e policromada, século XVI (?) (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

ALTAR DA SANTÍSSIMA TRINDADE

Ficava fronteiro ao de São Tiago, no terceiro pilar à direita, do lado da Epístola. Esta localização ter-se-á mantido desde, pelo menos, os meados do século XVI, como se pode inferir por um aniversário registado no “Datário”: “jaz antre o altar da Trindade e Santa maria da Silva na nave da riba”¹⁹³. Em 1629, este altar integrava uma imagem de São Pantaleão e a respetiva confraria, que antes estivera no altar-mor¹⁹⁴, possuindo a irmandade objetos de muita qualidade que serviam no altar¹⁹⁵. Uma capela da mesma invocação é também documentada no claustro, em 1541¹⁹⁶, tendo sido alvo de várias intervenções até 1558, ano da última referência documental que a refere. Nesta data, regista-se o pagamento de um conserto do retábulo que havia caído e desencaixado, tendo recebido travessas novas, sido pintado e dourado nos lugares necessários¹⁹⁷. É provável que tenha desaparecido na segunda metade do século XVI, subsistindo apenas o altar da nave, como equacionou Ferrão Afonso¹⁹⁸.

ALTAR DE SÃO LOURENÇO E DE SÃO MIGUEL ARCANJO

Integrado no quarto pilar à direita, depois do dedicado à Santíssima Trindade, era da responsabilidade da Confraria do Santo Mártir Lourenço, que o festejava no seu dia, a 10 de agosto. Pereira de Novais informa que neste mesmo altar existia uma imagem do Arcanjo São Miguel, patrono do Cabido. A invocação do Arcanjo é a mais antiga, como comprovam as referências de sepultamento datadas de meados do século XVI, que colocam o altar de São Miguel depois do da Trindade, localizado no terceiro pilar¹⁹⁹. Patrono do Cabido Portucalense, e constando já no selo respetivo desde, pelo menos, o século XIV, o culto de São Miguel molda-se a uma devoção fortemente enraizada no mundo medieval, não surpreendendo, por isso, a importância que assumiu na Catedral.

ALTAR DE SÃO BARTOLOMEU

Ficava em frente ao de São Lourenço e no quarto pilar do lado esquerdo, na sequência do de Santiago. No relatório “Ad Limina”, de 1620, compreende-se que este retábulo detinha uma dupla invocação, sendo designado como de São Bartolomeu (certamente a devoção mais antiga) e a do Nome de Jesus. A referência a um retábulo do Apóstolo, o santo exorcista com voz de trovão, capaz de afugentar os demónios, é indicada em registos de sepultamento do último quartel do século XVI, escolha certamente intencional. Um assento posterior a 1570 indica que no “2º esteo”

estava um “letreiro que diz São Bertolameu”, podendo-se entender esta posição a partir do transepto, o que o coloca no mesmo local das descrições seiscentistas.

D. Rodrigo da Cunha informa que era neste altar que se colocava o Santo Crucifixo da Ermida de São Nicolau ou do Senhor do Além, localizada na outra margem do rio, imagem miraculosa que operava inúmeros milagres “em necessidades publicas, de Sol, ou chuua”. A imagem era deslocada entre a sua Ermida e a Sé numa importante procissão que incluía, também, a travessia do rio numa barca toda engalanada, acompanhada por “infinitos outros barcos”. O crucifixo estava à guarda da sua confraria, que providenciava estas procissões muito celebradas e de grande júbilo na cidade, como a descreveu Pereira de Novais²⁰⁰. As devoções não são estáticas, envolvem e estreitam comunidades e dinamizam as vivências urbanas. Em dois outros pilares, eventualmente os da frente, ficavam ainda as caixas dos Cativos e de São Pantaleão.

PÚLPITO

Na sequência deste altar, e no quinto pilar da igreja, do lado do Evangelho, foi colocado um púlpito em 1574. Era constituído por uma base de pedra, corpo de madeira e um sobrecéu ou dossel também de madeira, “com suas fasquias e molduras”, executado nesse ano pelo carpinteiro Miguel Gonçalves, sendo também pintado e dourado. O imaginário Jácomo de Carvalho acrescentou uma roda, que foi pintada de azul e ouro²⁰¹.

A partir dos dados coligidos nas fontes documentais procurou-se, neste capítulo, trazer um sopro de vida a uma realidade desaparecida, sujeita às transformações litúrgicas, devocionais e de gosto que sempre afetam o devir. Por entre portas, com recurso inevitável à imaginação e comparação com realidades artísticas conhecidas para a mesma cronologia, preencheu-se os espaços compositivos da igreja com os elementos que as fontes deixam transparecer. Arquitetura e objetos falam-nos da política de patronato desenvolvida por alguns destes bispos da Renascença, animados pelo espírito de renovação e mudança que a Igreja Católica então vivia. Os dois séculos que se seguiram vão dar continuidade a estas reformas que afetaram inevitavelmente o culto e respetivos rituais, assumindo a arquitetura, a pintura, a escultura e as artes sumptuárias em geral, um papel determinante na liturgia através da magnificência sensorial da envolvente.

NOTAS

- 1 A partir da frase de YOURCENAR, 1983, p. 49.
 - 2 SERRÃO, 2002, p. 11.
 - 3 BASTO, 1940, 1946, 1962.
 - 4 AFONSO & BOTELHO, 2005.
 - 5 BASTO, 1946, p. 46.
 - 6 Como se verificou para o Convento de Santa Clara do Porto, SOUSA & RESENDE, 2021.
 - 7 BASTO, 1946.
 - 8 BASTO, 1946, p. 17.
 - 9 AZEVEDO, 1979, p. 20.
 - 10 FELÍCIA (no prelo).
 - 11 FERREIRA-ALVES, 1991, p. 276.
 - 12 AFONSO & BOTELHO, 2005, p. 156 do pdf.
 - 13 AFONSO & BOTELHO, 2005.
 - 14 AFONSO & BOTELHO, 2005, p. 157 do pdf.
 - 15 AFONSO & BOTELHO, 2005.
 - 16 BASTO, 1940, p. 225.
 - 17 B. Siegert, citado por MARIAUX, 2022, pp. 36-37.
 - 18 BASTO, 1940, p. 218.
 - 19 "quinze varas de toalhas de frandes" (BASTO, 1940, p. 218), o equivalente a cerca de 16,5 metros.
 - 20 BASTO, 1940, p. 219.
 - 21 AFONSO, 2018, p. 47.
 - 22 BASTO, 1940, p. 218.
 - 23 CUNHA, 1623, II, pp. 275-276.
 - 24 CUNHA, 1623, II, p. 280; BRANDÃO, 1984, p. 23.
 - 25 CUNHA, 1623, II, p. 282.
 - 26 BASTO, 1940, p. 222; BRANDÃO, 1984, pp. 55-57.
 - 27 BRANDÃO, 1984, pp. 56-57.
 - 28 VITERBO, 1903, pp. 33-34; GONÇALVES, 1961, p. 85.
 - 29 VITERBO, 1903, p. 34.
 - 30 VITERBO, 1903, p. 34; BRANDÃO, 1982, pp. 56-58.
 - 31 GONÇALVES, 1961, p. 86.
 - 32 BASTO, 1946, p. 16.
 - 33 BASTO, 1946, p. 18.
 - 34 BRANDÃO, 1984, pp. 52-53.
 - 35 BASTO, 1940, p. 222.
 - 36 BASTO, 1946, p. 19.
 - 37 BASTO, 1940, p. 221.
 - 38 De acordo com BARROCA, 1992, p. 54.
 - 39 MACHADO, 2003, p. 195.
 - 40 AFONSO, 2013, p. 113.
 - 41 CORDEZ, 2015, p. 129.
 - 42 GOLSENNE, 2015, p. 182.
 - 43 BARROS, 1919, p. 31.
 - 44 "Inventário do ouro, prata (...)", 1984, p. 4.
 - 45 "Inventário do ouro, prata (...)", 1984, p. 12.
 - 46 A Arte Portuguesa, n.º 6, 1882.
 - 47 MACHADO, 2003, pp. 209-211.
 - 48 CUNHA, 1623, II, p. 275.
 - 49 CUNHA, 1623, II, p. 275.
 - 50 MACHADO, 2003, p. 202.
 - 51 Para que se acendesse o candelabro da catedral na véspera do dia do mártir. AFONSO, 2013, p. 107.
 - 52 BASTO, 1946, p. 18.
 - 53 Adoración del sepulcro de San Pedro Mártir", 1491-1499, Sala C. Museu Nacional do Prado. Acessível em <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-adoration-of-the-tomb-of-saint-peter-martyr/ddec3d74-9e1e-456f-8653-9b46491a86b7> [acedido a 01.10.2023].
- 
- 54 "Milagros póstumos de San Vicente", c. 1455-1460, Museu Nacional d'Arte de Catalunya, Sala 26. Acessível em <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/milagros-postumos-de-san-vicente/jaume-huguet/024138-000> [acedido a 2001.10.2023].
- 
- 55 "Adoración del sepulcro de San Pedro Mártir", 1491-1499, Sala C. Museu Nacional do Prado. Acessível em <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-adoration-of-the-tomb-of-saint-peter-martyr/ddec3d74-9e1e-456f-8653-9b46491a86b7> [acedido a 01.10.2023].
- Número de catálogo: P000614. Óleo sobre madeira, 131 x 85cm.
- 
- 56 Referência: 024138-000.
 - 57 AZEVEDO, 1979, p. 23.
 - 58 BARROS, 1919, p. 31.

- 59 MACEDO, 2003, p. 259.
- 60 MACEDO, 2003, pp. 258-259.
- 61 MACEDO, 2003, pp. 258-259.
- 62 Número de inventário: 104 Our MNSR.
- 63 BRANDÃO, 1984, p. 59.
- 64 BASTO, 1946, p. 18.
- 65 O pedreiro Jorge Pires foi pago por as chumbar em 1567. BASTO, 1940, p. 222.
- 66 Que custou 1.200 réis. BASTO, 1946, p. 20.
- 67 Uma vara correspondia a cerca de 110 cm. BARROCA, 1992, pp. 54-55.
- 68 BASTO, 1946, p. 20.
- 69 PEREIRA, 2018, p. 59.
- 70 Em abril de 1556 foram lavadas as quatro bacias das lâmpadas do altar-mor e do Santíssimo Sacramento pelo que pressupomos que existiam duas em cada um dos altares.
- 71 SOUSA, 2010, pp. 211-218.
- 72 BASTO, 1946, p. 19.
- 73 "Prochiron vulgo Rationale divinatorum officiorum", espécie de manual fundamental para a organização da Liturgia, muito marcante nos tempos medievos e que conheceu várias edições nos séculos XIV e XV.
- 74 SOUSA, 2010, p. 176, ss.
- 75 SEBASTIÁN, 1994, p. 353.
- 76 Palavras de Durando citadas por SEBASTIÁN, 1994, p. 355.
- 77 BASTO, 1940, p. 221, a partir do Censual.
- 78 AFONSO, 2018, pp. 44 e 46.
- 79 BASTO, 1940, pp. 220-221.
- 80 BASTO, 1940, p. 221.
- 81 BASTO, 1946, p. 20.
- 82 Considerando 22 cm por palmo. BARROCA, 1992, pp. 54-55.
- 83 BASTO, 1946, p. 19.
- 84 BASTO, 1946, p. 17.
- 85 BASTO, 1940, p. 219.
- 86 BASTO, 1940, p. 219.
- 87 BASTO, 1940, p. 219.
- 88 BASTO, 1940, p. 218.
- 89 BASTO, 1940, p. 219.
- 90 CUNHA, 1623, II, p. 366.
- 91 BRANDÃO, 1984, pp. 43-47.
- 92 BRANDÃO, 1984, p. 46.
- 93 Um agradecimento muito especial ao colega Manuel Ramos pela tradução de Latim para Português.
- 94 CUNHA, 1623, II, p. 297.
- 95 AZEVEDO, 1979, p. 20.
- 96 BRANDÃO, 1984, pp. 59-61.
- 97 NOVAIS, 1913, p. 152.
- 98 BASTO, 1946.
- 99 BASTO, 1946, p. 45.
- 100 BASTO, 1946, p. 46.
- 101 Mestre André recebeu, na data do contrato, 160 réis "com tirada e nota" (BASTO, 1946, p. 20).
- 102 BASTO, 1946, p. 20.
- 103 BASTO, 1946, p. 20.
- 104 BASTO, 1946, pp. 20-21.
- 105 BASTO, 1946, p. 21. Cada oficial recebia 65 réis por dia.
- 106 BASTO, 1946, p. 21.
- 107 BASTO, 1946, pp. 22 e 28. João Pires levou 100 cruzados em prata para os converter em ouro, pelo valor de 5 réis por cruzado, em Lisboa, o que deu 500 réis.
- 108 BASTO, 1946, p. 31.
- 109 40\$500 réis a João Dias mais 38,434 réis que tiveram que pedir emprestado, tendo-se gasto no total a soma avultada de quase 79\$000 réis. BASTO, 1946, p. 36.
- 110 BASTO, 1946, p. 31.
- 111 BARREIRA, *et al*, 2021, pp. 179-180.
- 112 BASTO, 1946, p. 32.
- 113 BASTO, 1946, p. 24.
- 114 BASTO, 1946, p. 34.
- 115 BASTO, 1946, pp. 29 e 48-49.
- 116 BASTO, 1946, p. 8.
- 117 BASTO, 1946, p. 27.
- 118 BASTO, 1946, p. 27.
- 119 BASTO, 1946, p. 22.
- 120 BASTO, 1946, p. 29.
- 121 BASTO, 1946, p. 29.
- 122 Comprou-se uma "Iyaça de cordas para se armar a grinta...". BASTO, 1946, p. 27.
- 123 O serviço estava terminado a 9 de novembro. BASTO, 1946, p. 27.
- 124 BASTO, 1946, p. 24.
- 125 BASTO, 1946, p. 24.
- 126 Para tal o pintor recebeu de André Ferreira, a 7 de novembro, 2.500 réis. BASTO, 1946, p. 26; BASTO, 1946, p. 399.
- 127 BASTO, 1946, p. 27.
- 128 BASTO, 1946, p. 28.
- 129 BASTO, 1946, p. 28.
- 130 BASTO, 1946, p. 30.
- 131 BASTO, 1946, p. 29.
- 132 BASTO, 1946, p. 33.

- 133 BASTO, 1946, p. 34.
- 134 BASTO, 1946, p. 29.
- 135 BASTO, 1946, p. 34.
- 136 BASTO, 1946, p. 35.
- 137 BASTO, 1946, p. 37.
- 138 BASTO, 1946, p. 38.
- 139 BASTO, 1946, p. 38.
- 140 BASTO, 1946, p. 39.
- 141 BASTO, 1946, p. 40.
- 142 BASTO, 1946, p. 40.
- 143 BASTO, 1946, p. 42.
- 144 BASTO, 1946, p. 43.
- 145 BASTO, 1946, p. 43.
- 146 De acordo com o "Livro de Legados", fl. 32. Ver capítulo anterior.
- 147 "Livro dos Legados", fl. 11r.
- 148 AFONSO & BOTELHO, 2005, nota 237.
- 149 Tal como aconteceu em 1548 e 1570. BASTO, 1946, p. 17.
Em 1558, "o mestre das vidraças" consertou as que estavam "sobre o Presepio".
- 150 AFONSO & BOTELHO, 2005, p. 96 do pdf.
- 151 BRANDÃO, 1984, p. 48.
- 152 AFONSO & BOTELHO, 2005, p. 212 do pdf.
- 153 Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIIIª, Cap. IIIº. Disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].
- 154 BASTO, 1946, p. 18.
- 155 BASTO, 1946, p. 17.
- 156 CUNHA, 1623, II, p. 274.
- 157 AZEVEDO, 1979, p. 21 e 23; CUNHA, 1623, II, pp. 368-369.
- 158 PASSOS, 1953, p. 310.
- 159 CUNHA, 1623, II, p. 369.
- 160 BASTO, 1946, p. 17.
- 161 BRANDÃO, 1984, p. 69.
- 162 AFONSO & BOTELHO, 2005, p. 97 do pdf.
- 163 AFONSO & BOTELHO, 2005, pp. 88 e 89 do pdf.
- 164 SOUSA, 2010, pp. 183-185.
- 165 CANTELAR RODRÍGUEZ, 1982, p. 27.
- 166 BRANDÃO, 1984, pp. 67-68.
- 167 Segundo o relatório "Ad Limina" de 1620, AZEVEDO, 1979, p. 21.
- 168 AZEVEDO, 1979, p. 22.
- 169 As informações sobre a localização dos altares baseiam-se nas descrições do relatório "Ad Limina" de 1620 (AZEVEDO, 1979, p. 21-23), das descrições de D. Rodrigo da Cunha (CUNHA, 1623, II, pp. 366-370), confrontadas com as notícias presentes no *Datário* e AFONSO & BOTELHO, 2005, notas 233 a 254.
- 170 SANTA MARIA, 1716, Livro I, Tit. I, p. 7.
- 171 No inventário de 1579, as peças do tesouro inventariadas foram entregues aos mordomos da Confraria. "Inventairo do ouro, prata (...)", 1984.
- 172 NOVAIS, 1913, p. 149.
- 173 SANTA MARIA, 1716, p. 7.
- 174 PEREIRA, 2022, p. 1014.
- 175 Corografia Portuguesa *apud* PEREIRA, 2022, p. 1014.
- 176 CUNHA, 1623, II, p. 367.
- 177 "Inventairo do ouro, prata (...)", 1984, pp. 39-41.
- 178 "Inventairo do ouro, prata (...)", 1984, pp. 12-13.
- 179 SANTA MARIA, 1716, p. 7.
- 180 CUNHA, 1623, II, p. 367.
- 181 CUNHA, 1623, II, p. 367.
- 182 AZEVEDO, 1979, p. 23.
- 183 NOVAIS, 1913, p. 150.
- 184 AFONSO & BOTELHO, 2005, nota 243.
- 185 BRANDÃO, 1984, p. 63.
- 186 BRANDÃO, 1984, p. 71.
- 187 CUNHA, 1623, II, p. 367.
- 188 AZEVEDO, 1979, p. 23; CUNHA, 1623, II, 367; RAMADA, 2002, p. 110.
- 189 NOVAIS, 1913, pp. 150-151.
- 190 RAMADA, p. 110.
- 191 PALMA & TEIXEIRA, 2002, p. 248; AFONSO & BOTELHO, 2005, nota 246.
- 192 Sobre esta escultura consultar PALMA & TEIXEIRA, 2020, vol. 11, n.º 11.
- 193 AFONSO & BOTELHO, 2005, nota 240.
- 194 AZEVEDO, 1979, pp. 22-23.
- 195 CUNHA, 1623, II, p. 367.
- 196 AFONSO & BOTELHO, 2005.
- 197 BRANDÃO, 1984, I, p. 70; AFONSO & BOTELHO, 2005.
- 198 AFONSO & BOTELHO, 2005, p. 45 do pdf.
- 199 AFONSO & BOTELHO, 2005, nota 240.
- 200 NOVAIS, 1913, p. 151.
- 201 BRANDÃO, 1984, pp. 94-95.

