

6

SÉCULOS XVIII-XIX



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.

A Sé do Porto nos séculos XVIII e XIX: o triunfo do barroco e a contenção neoclássica

AS OBRAS DURANTE O PERÍODO DE SEDE VACANTE (1717-1741)

Foram vários os autores que, ao longo do século XX, se debruçaram sobre o estudo da Sé do Porto na centúria de setecentos, publicando documentação indispensável para o conhecimento do edificado naquele período. Esses dados permitem perspetivar a igreja antes das significativas ações de restauro levadas a cabo pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.), no segundo quartel do século passado. Entre eles destacam-se os incontornáveis nomes de Artur de Magalhães Basto¹, Robert Smith², Flávio Gonçalves³, Pinho Brandão⁴, Joaquim Jaime Ferreira-Alves⁵ e Natália Marinho Ferreira-Alves⁶, que muito deram a conhecer a evolução artística da igreja catedralícia de setecentos, em diversas publicações de carácter monográfico. A estes devemos acrescentar, já no presente século, as investigações desenvolvidas por Maria Leonor Botelho⁷ e Giovanni Battista Tedesco⁸: à primeira, a leitura dos restauros do século XX, fundamental para uma melhor compreensão das perdas ocorridas no período barroco; ao segundo, os dados inéditos sobre a vida de Nicolau Nasoni antes da sua chegada ao Porto e uma nova leitura dos frescos da capela-mor da igreja, a primeira obra que este artista realizou em Portugal. Os recentes trabalhos de conservação e restauro levados a cabo na ousia tornaram mais límpidas as formas, proporcionaram o levantamento de novas questões e ajudaram a responder a outras tantas dúvidas⁹.

A partir destes novos dados, da informação documental recolhida pelos autores citados, de outros relatos autorais e das fontes iconográficas (nomeadamente das fotografias anteriores ao restauro do século XX), pretende-se, neste capítulo, deixar uma imagem unificada da igreja em finais do século XVIII, introduzindo-se, também, algumas das intervenções oitocentistas. Para o conhecimento das obras levadas a cabo nesse período, é incontornável a consulta de “Apontamentos para a história do Pôrto”¹⁰, da autoria de Henrique Duarte e Sousa Reis, redigida entre 1863 e 1872. Ape-

sar dos cuidados que a sua leitura exige, pelas falhas que naturalmente congrega, a descrição minuciosa dos espaços é, sem dúvida, meritória. Assim o lembrou Carlos de Passos, considerando que mesmo contendo “bastos erros”, a grandiosa obra de Sousa Reis não deixava de ser de “graúda prestante”¹¹. O conteúdo das atas do Cabido, datadas entre 1843 e 1898, permite, também, conhecer alguns dos trabalhos desenvolvidos no decurso destes anos¹², dando a conhecer um período bastante lacunar na história do edificado da Sé do Porto.

As publicações de Joaquim de Vasconcelos, José Augusto Ferreira, Carlos de Passos e Xavier Coutinho são igualmente incontornáveis, testemunhas que foram desses processos de transformação que marcaram a existência destas estruturas. Evoquemos a memória de Xavier Coutinho e a “profunda emoção” que sentiu ao “ver cair em pedaços, a golpes de picareta, os enormes capitéis, entalhados e dourados, que o espírito barroco colocara lá no alto”: “passados tantos anos ouço ainda o estrondo (...) ao cair desfeitos em cavacos essas bellas talhas barrocas que decoravam a Sé”¹³.

Arquitetura, talha, pintura, artes aplicadas e instrumentos musicais cruzam-se nesse olhar enquanto realidades que se encontram e complementam, pensadas e dispostas para servir a liturgia e o culto, mas testemunhas, também, das opções estéticas dos homens que as determinaram. Esta visão articulada das várias manifestações artísticas, profundamente devedora dos estudos monográficos citados, intenta o estudo do edifício numa ótica transversal, na qual religião, economia, sociedade, cultura e arte necessariamente se combinam e determinam a magnificência da obra plena.

Entre 1717 e 1741, a catedral sofreu intervenções de vulto que transformaram a fisionomia acumulada ao longo dos séculos anteriores. O impulso desta determinante iniciativa deveu-se à nomeação do então bispo D. Tomás de Almeida (1709-1717) como primeiro Patriarca de Lisboa Ocidental, cargo que tomou posse a 9 de janeiro de 1717¹⁴ e que ocupou pelo longo período de 37 anos¹⁵. O prelado detinha o governo da diocese do Porto, desde 1709, tendo a sua entrada pública na urbe ocorrido a 3 de novembro, para muito “gozo” da cidade¹⁶.

O desentendimento entre a Corte de D. João V e a Santa Sé, particularmente no tocante à apresentação dos bispos que o monarca pretendia que fosse de prerrogativa régia, conduziu ao corte de relações entre as duas entidades e à suspensão da nomeação de novos prelados para as dioceses vagas do país¹⁷. Este episódio conduziu, no Porto, a um período de vacância que se prolongou por vinte e quatro anos, e que terminou apenas com a tomada de posse de D. Frei José de Santa Maria da Fonseca e Évora (1741-1752), em fevereiro de 1741¹⁸. A sé vacante foi declarada a 12 de janeiro de 1717 e, apesar da nomeação de um governo coletivo em março desse ano, a partir de setembro, o Cabido chamou a si a responsabilidade da sua governação, “para evitar contendas entre eles, e procurar a boa união de todos”¹⁹. A situação, porém, deve ter-se agravado

e, somadas as ditas contendidas às acusações de má administração, D. João V optou por nomear um governador, retirando a jurisdição ao Cabido. No decurso deste quarto de século, a governação da diocese organizou-se, assim, desta forma: entre 1717 e 1726 houve um governo coletivo constituído por cinco membros e pelo Cabido; de 1726 a 1739, a governança coube ao Dr. João Guedes Coutinho; de 1739 a fevereiro de 1741, já depois da nomeação do Bispo D. Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752), pelo Dr. Diogo Marques Mourato²⁰.



Retratos dos bispos D. Tomás de Almeida (1709-1716) e D. Frei José de Santa Maria da Fonseca e Évora (1741-1752), conservados no Paço Episcopal do Porto (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Em 1717, a igreja apresentava uma capela-mor dos primórdios do século XVII, cabeça moderna de um corpo de herança medieval. No transepto, o cruzeiro dispunha, desde o século XVI, de uma torre lanterna com abóbada nervada que conferia alguma iluminação a ambos os espaços. O topo sul acolhera, entre 1678-1679, um monumental “Sepulcro” que enquadrava um retábulo, e a capela de Nossa Senhora do Presépio, situada na extremidade norte, um novo arranjo arquitetónico que incluía também um retábulo. A capela do Santíssimo Sacramento fora alvo de reconstrução nos primórdios do século XVIII e a de São Pedro perdera as referências às mártires Santa Luzia e Santa Apolónia, que passaram a ser cultuadas nos novos retábulos colocados, em 1682, nos dois pilares do cruzeiro. Estes encerraram a prática dos séculos anteriores, ficando todos os pilares da igreja, à data, revestidos com altares e envolvidos por grades, à semelhança do que se pode observar, na atualidade, em igrejas católicas do sul da Alemanha, Áustria e Bélgica. No primeiro tramo da igreja impunha-se o coro alto que avançava até aos primeiros pilares. À esquerda, depois da entrada, a capela batismal ocupava o seu lugar canónico, tendo recebido um pavimento novo e alguns acrescentos internos nos primórdios de setecentos.

A fachada ocidental, delimitada pelas seculares torres sineiras, mantinha parte dos seus elementos medievos, com destaque para a rosácea e portal com uma imagem de Nossa Senhora. A voltada a norte exibia, ainda, o alpendre de São João, edificado no início do século XVI por ordem de D. Diogo de Sousa. É esta igreja, integrada na densa malha urbana que a circundava, que irá conhecer profundas transformações artísticas durante este período de Sede Vacante.

São conhecidas as razões que levaram a estas mudanças através das palavras dos seus promotores. O Arquivo Distrital do Porto conserva um conjunto de quatro relatórios, relativos às obras que se fizeram entre 1717 e 1741²¹, transcritos e analisados por Magalhães Basto, Pinho Brandão, Robert Smith, Jaime Ferreira Alves e Natália Ferreira-Alves. A partir das fontes documentais e captações fotográficas anteriores aos restauros do século XX, apresenta-se, neste texto, uma síntese das transformações que a igreja conheceu ao nível do edificado, incluindo os revestimentos artísticos e o mobiliário litúrgico.

Durante vinte e quatro anos, a catedral do Porto foi um ativo estaleiro de obras, onde se reuniram mestres, oficiais e colaboradores dos mais diversos ofícios. Muitos deles vieram de Lisboa e “muitos de fora”, nomeadamente de Itália. As exigências ao nível do edificado implicaram a intervenção nas espessas paredes, abóbadas e pilares, o que obrigou à chamada de “alguns arquitetos q. concorreram com a sua assistência, e varias plantas”²², ou seja, que tiveram de acompanhar continuamente o processo de reconstrução. Na “Memória” das obras da Sé justifica-se a contratação de “arquitectos, e Mestres peritos nas artes a que erão respetivas as obras”, de Lisboa e de fora do reino, para que estas se fizessem “logo com perfeição e acerto (...) e se evitar o perigo de se desmancharem”²³. Entre os estrangeiros, o documento destaca Nicolau Nasoni, o “arquitecto, e pintor Florentino exercitado em Roma”, e o veneziano José Salutin, “dourador singular”, “que não só dourou o retabolo e toda a talha das tribunas, cadeyras e coretos da Capella mor, mas alguma das capellas da mesma Sé”²⁴. Entre os lisboetas, mereceram particular atenção Miguel Francisco da Silva, “muito lido e experimentado em architectura pelas muitas obras a que na Corte assistio”, responsável pelas principais obras de talha e outras de pedraria, e António Pereira, “exercitado, e lido”, destacado mestre na arte dos estuques. A fonte apresenta, ainda, uma extensa lista de oficiais naturais de Lisboa: Manuel Francisco, António Lopes, João Teixeira, Luís de Sousa, Ignacio de Lima, Domingos Afonso²⁵, aos quais se pode acrescentar o estucador Francisco Xavier.

A amplitude do programa implicou o recurso a múltiplos materiais, comprados na cidade e arredores ou adquiridos em outras partes do país. Se o granito, o castanho e o pinho (indispensável para a construção dos andaimes, escoras, guindastes e outros aparelhos) foram adquiridos localmente, os materiais dos estuques e cal fina, azulejos, mármore de várias cores e madeira de angelim vieram de Lisboa, chegando ao Porto por via marítima. O emprego de chumbo, ferro e outros metais foi igualmente avultado²⁶. Esta profusão de materiais envolveu um alargado número

de homens responsáveis pelo seu transporte e condução dos “carretos” que os faziam chegar à catedral. Outros foram indispensáveis para descartar as grandes quantidades dos “entulhos, e dezentulhos”²⁷. A questão da segurança impôs-se neste grande estaleiro, sendo necessário contratar soldados, durante muito tempo, para proteger os bens da igreja e os materiais que iam sendo adquiridos, por esta estar aberta em muitas partes. Os *Extractos das obras* do Cabido vivificam este cenário e projetam-nos momentaneamente para os detalhes de uma realidade esquecida:

“E como ao mesmo tempo corriam as obras em diversas partes, principalmente nas da Igreja, era preciso andarem os officiaiz divididos, e com diversos mestres, e não se animando os desta Cidade aos rompimentos das paredes, que foram muitos, e grandes, como aos assentos dos pedestais dos gigantes, e outras dificuldades das mesmas obras para se fazerem com segurança, era precisa a assistencia continua dos arquitetos. E também porque a Sé estava aberta, e rotta por muitas partes continuadamente e por muito tempo, foy preciso haver sempre guarda de soldados a quem se pagava, e encarregando-lhes a vigilância da Sé, como também de todos os materiais das obras para se evitarem descaminhos.”²⁸

CAPELA-MOR

Apesar das obras não terem começado pela capela-mor, os trabalhos desenvolvidos nas naves e transepto ditaram a intervenção na “cabeça” deste corpo, a única “coisa para se olhar” em todo o edifício, no entender dos cônegos, construção de “grandeza e valentia” que “mostrava muito bem o ânimo de quem a edificou”²⁹. A boa memória de D. Gonçalo de Morais persistia entre os religiosos. Erguida, no entanto, há mais de um século, consideravam estes mentores que esta se regia mais pelas “regras” dos antigos do que pelas dos modernos, exibindo paredes sem ornato nem elementos de apoio da grande abóbada, “parecendo (...) uma cabeça sem corpo”³⁰.

A escassa luz com que foi dotada, conformada à data da sua construção pela pouca que existia no corpo da igreja, contrastava com a iluminação conquistada nas naves e transepto nos primeiros anos de Sede vacante. Esta diferença determinou a abertura das grandes janelas na capela-mor, “pela sua material grandeza e por ser a parte principal daquele corpo”³¹. As obras de pedraria decorreram ao longo do ano de 1725, entregues à responsabilidade de António Pereira que aqui trabalhou na companhia de, pelo menos, um oficial de pedreiro. Neste período consta, na documentação, como “mestre das obras da capela-mor”³², o que significa que conquistara já um lugar de confiança neste grande estaleiro como se irá demonstrar.

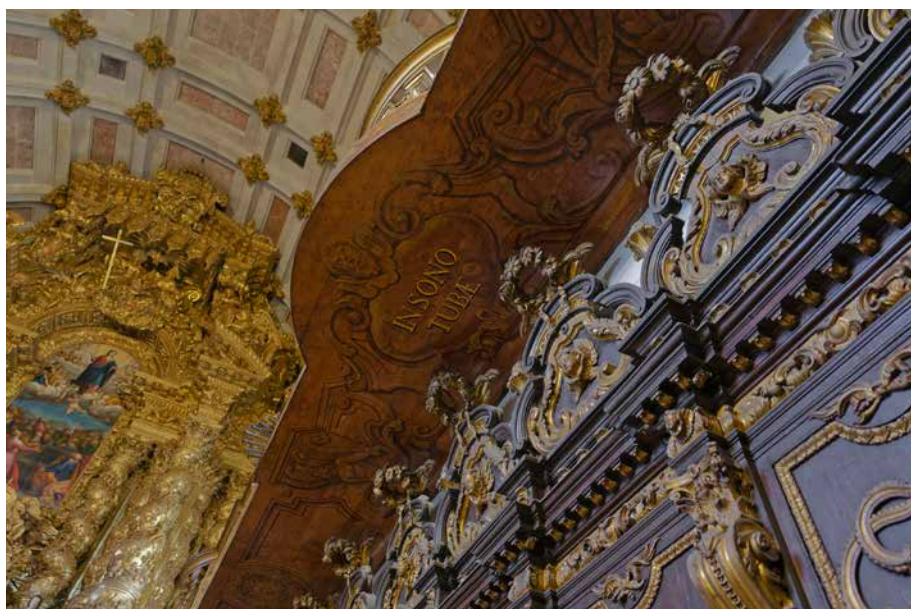
As quatro frestas rasgadas nos primórdios de seiscentos, consideradas agora muito pequenas e incapazes de “comunicar luz bastante a tão grande corpo”, deram lugar às agigantadas janelas que hoje iluminam a capela-mor. As umbreiras e vergas foram emolduradas com “pedra vermelha” vinda da Corte, ou seja, de Lisboa³³. Estas correspondem, certamente, às “oito pedras mármore” registadas numa nota de despesa da Mitra, trazidas de Lisboa nas caravelas “Nossa Senhora do Rosário” e de “Santo António”, em agosto de 1725, “para as obras da Capela-Mor da Sé”³⁴. Estes materiais foram também aplicados nas paredes laterais e correspondem aos elementos de encarnação que aí vemos.

Os vãos apresentam-se mais estreitos no exterior e alargam para o interior, de acordo com as recomendações canónicas e da “natureza do mistério” enunciadas por Carlos Borromeo, citando os Padres da Igreja³⁵. Sicardo de Cremona (1155-1215) equipara as janelas que afastam as tempestades e deixam entrar a luz com a sabedoria dos Doutores que resistem à heresia e infundem luz no coração dos fiéis. A metáfora estende-se igualmente aos cinco sentidos que, abertos, podem conduzir à morte, mas cerrados representar as portas da vida³⁶. Guilherme Durando (1230-1296) acompanha a mesma linha de pensamento. Este autor equipara as janelas às Sagradas Escrituras: tal como as primeiras são capazes de repelir os ventos e a chuva e deixam entrar a claridade do Sol, as segundas afastam as coisas más e permitem a entrada da verdadeira Luz do Mundo que é Deus, fazendo-a penetrar no coração dos fiéis. As aberturas são mais largas no interior porque “o sentido místico é mais amplo e precede o literal”. O autor compara-as, também, aos cinco sentidos, os quais devem ser refreados por fora para resistir às vaidades e abertos por dentro para que os dons espirituais entrem livremente no corpo³⁷. Estas metáforas místicas subsistem em contexto tridentino, como patenteiam as palavras inflamadas do erudito Gregorio Comanini (c. 1550-1608): “Oh janelas – costume dizer – do templo de Salomão, mais largas por dentro que por fora; oh chagas da santíssima carne do meu Jesus, todas por fora amorosas, mas muito mais amorosas por dentro, pela grandeza daquele Incendio onde ardia aquele amorosíssimo peito!”³⁸.

Para além destas considerações simbólicas, ao Bispo de Milão interessavam as questões de foro prático e funcional, nomeadamente a máxima iluminação física de todo o espaço, conquistada pelo número, dimensão e eficácia das janelas rasgadas nos muros. A abertura para o interior proporcionava uma maior difusão da luz do exterior, devendo apresentar, da parte de fora, molduras pronunciadas de pedra ou bronze para que as águas da chuva se desviassem e que nem “uma gota” penetrasse no interior³⁹. Concordando também com as “Instrucciones”, as quatro grandes janelas da capela-mor da igreja (duas em cada muro) estão abertas numa cota elevada para impossibilitar a visualização interna a partir do exterior. Estas foram fechadas com vidraças, grades de ferro e redes⁴⁰, uma malha metálica usada para proteger os vidros, respeitando-se plenamente as recomendações

de Borromeo: os vidros teriam de ser preferencialmente transparentes para que a luz penetrasse o mais possível no interior⁴¹. O Bispo desaconselha, neste sentido, o uso excessivo de vitrais coloridos e de caráter narrativo, afastando-se, assim, da tendência dos séculos anteriores.

A obra de pedraria estendeu-se à abóbada de berço e às paredes da capela-mor. Esta imponente cobertura recebeu as molduras de granito ou os “pilares de pedra branca nos prumos das cruzetas da abobada que dividem os painéis”⁴² seiscentistas, acentuando a volumetria da grelha granítica irregular que divide a abóbada e reforçando, igualmente, o efeito perspético dos caixotões. As pedras de tons róseos e negros que tanta admiração suscitaram nos cronistas do século XVII foram pintadas por Nicolau Nasoni, artista responsável pelo amplo programa pictórico que cobriu a totalidade das superfícies pétreas da capela.



Perspetiva da abóbada da capela-mor e detalhe das molduras de granito e florões de talha (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Na descrição que faz da ousia, em 1789, Rebelo da Costa elogia o pavimento de “mármore branco e vermelho, formado em xadrez”, cores que se prolongavam pelos “cunhais e cornijas” de “mármore preto, e roxo”⁴³. O autor não faz qualquer referência ao programa pictórico, mas as paredes continuavam a expor as pedras de diferentes cores. Nos primórdios da década de Setenta do século XIX, Sousa Reis escreve que, por “estupidez d’algum ou d’alguns membros do Cabido, nos tempos passados”, os escudetes rosa e negros das abóbadas e paredes foram pintados de tinta branca a óleo. Acrescenta, igualmente, que foi com grande admiração que “na ultima reforma” se descobriu “a perfeição e valores dos mármore que tantos anos estiveram escondidos que não havia memória da sua existência ali”, referindo-se à campanha levada a cabo, na Sé, entre as décadas de 1840 e 1860. Carlos de Passos atribui a culpa destes “desmandos” à Sede Vacante de 1717-1741, que mandou cobrir “a abóbada d’estuques e adornos de

gesso e lhe pintaram as paredes com tinta branca d'óleo". Sabemos que tal não é verdade. Esta transformação só pode ter ocorrido em finais do século XVIII e, pela descrição, ajustava-se melhor ao sentimento artístico do neoclássico. Como se exporá na análise do cadeiral, este revestimento integral em gesso e tinta branca deverá ter sido colocado no tempo de D. João Rafael de Mendonça (1771-1793). Passos acrescenta que "esta insânia brutalidade" desapareceu com as obras realizadas pelo Bispo D. Jerónimo Rebelo (1840-1854), nome recordado na base da pedra de armas do Bispo D. Gonçalo de Moraes, presente no alto do arco cruzeiro: «*Hieronymus Il Restaurat 1852*». Conclui-se, deste modo que, durante as primeiras décadas de oitocentos, as paredes da capela-mor exibiram uma impactante brancura, mais conforme à fria limpidez do gosto neoclássico.



Pormenor do arco triunfal, com o arranjo artístico do tempo de D. Gonçalo de Moraes, e respetiva pedra de armas (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

A recente campanha de restauro que ocorreu entre 2021 e 2023, detetou vestígios do programa pictórico de Nicolau Nasoni nestas superfícies pétreas, amplificados pela iluminação ultravioleta⁴⁴, entre os quais predominavam folhagens de tons dourados. Pelas palavras de Sousa Reis, é possível inferir que a remoção da camada de tinta branca, em meados do século XIX, acentuou o desaparecimento da pintura do mestre italiano, tendo as pedras sido certamente alvo de uma limpeza intensa. As opções estéticas deste novo contexto histórico recuavam ao tempo da fundação da capela e à admiração pelas cores das pedras que tantos anos haviam estado escondidas. Desconhece-se o critério utilizado em relação às pinturas das superfícies graníticas, mas, no contexto dos restauros dos anos sessenta do século XX, foi removida uma camada "de côr cinzenta, mandada aplicar por um Bispo do Porto" que cobria a "pintura colorida", tendo-se descoberto também as existentes nos muros dos vãos que se encontravam ocultas por uma camada de estuques⁴⁵, vestígios prováveis do cobrimento a que se refere Sousa Reis. Os frescos coloridos e de imaginativa temática de Nicolau

Nasoni não colheram consenso ao longo do tempo. Pensados, na origem, para acentuar o efeito decorativo do teto e das paredes e preencher, assim, o vazio decorativo que os cônegos da Sede Vacante entenderam ver neste lugar de eleição, foram interpretados, mais tarde, como excessivos e, por isso, ocultos por camadas de cal e de tinta. Os edifícios carregam, necessariamente, estas mudanças de vontades, e a pintura do artista italiano colheu pouco interesse face à sobriedade do gosto oitocentista.



Vestígios de pintura de Nicolau Nasoni na abóbada e intradorso da capela-mor (2021, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Os azulejos que cobriam as paredes laterais foram substituídos por pedras pretas, vermelhas e “faixas de pedra branca desta cidade”, ou seja, granito de origem local. As recentes intervenções de conservação e restauro tornaram possível a identificação destes elementos pétreos que incluem ardósia, calcário e granito do Porto, materiais mais próximos da fábrica. Os cônegos portugalenses pretenderam a harmonização dos novos materiais com os pré-existentes, com vista à unificação visual do espaço. Os pontos de interceção dos caixotões receberam os aparatosos florões de talha e as pilastras os sumptuosos capitéis. Esta talha foi executada pelo mestre entalhador Garcia Fernandes de Oliveira, morador na Rua Direita de Santo Ildefonso, que neles trabalhava em agosto de 1725⁴⁶. Uma nota de pagamento datada de dezembro de 1727 regista o douramento destes florões e “outras miudezas”⁴⁷.

As duas portas existentes sob as janelas do presbitério, junto do altar-mor, de acesso às tribunas e sacristia pequena, foram rasgadas também neste período. Afirmam-se pela qualidade dos seus remates pétreos, formados por dois frontões invertidos, tidos como invenção do italiano Bernardo Buontalenti (1531-1608). Um exemplo deste arranjo pode ser observado na Porta delle Suppliche, em Florença, datada de 1580. Segundo Jaime Ferreira-Alves, este motivo, muito divulgado na Europa pela tratadística seiscentista, entrou no vocabulário arquitetónico da cidade do Porto através do tratado de arquitetura de Andrea Pozzo (1642-1709)⁴⁸. Este modelo pode ser observado, de facto, num dos exemplos de vãos da obra “*Perspectiva pictorum et architectorum*” deste tratadista⁴⁹. As umbreiras e padieiras foram executadas em encarnadão, à semelhança das janelas, repetindo-se o mesmo material no corpo da cartela cordiforme, que enquadra o centro do remate. A moldura deste elemento, conseguida através de volutas, remata superiormente por uma concha e em baixo por foliáceos e borlas, compatíveis com a gramática decorativa do tempo.



Aplicação do modelo de Andrea Pozzo nas portas abertas sob as janelas do presbitério, de c. 1725 (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

As sumptuosas sanefas, remates e grades das quatro janelas ficaram a dever-se, também, ao mesmo mestre⁵⁰, tendo a obra sido “lançada” no dia 22 de maio de 1726, no claustro da Sé. O artífice obrigou-se a concluir a obra no período de cinco meses⁵¹. Pelos apontamentos que constam na “Obrigação” assinada a 8 de junho do mesmo ano, é possível saber que Garcia Fernandes de Oliveira cumpriu rigorosamente a vontade do Cabido, representado pelo cônego Domingos Barbosa, “como do mestre se espera[va]”: as peças foram executadas em madeira de castanho, com tábuas de boa espessura; as sanefas distanciadas um palmo da parede para que as cortinas pudessem correr facilmente (cortinas que atualmente não existem); o corpo das sanefas deveriam imitar tecidos, com as respetivas divisões

verticais (que o pintor dourador acentuou), franjas e borlas; a cimalha em arco curvo interrompido ou “de romanos”, não muito levantados; em cima destes “duas figuras muito bem feitas, deitadas em cima dos mesmos romanos”, com a proporção de uma homem de boa estatura, com as vestes “bem lançadas” ou de pregueado solto, não importando que estas cobrissem em parte “os romanos” ou segmentos dos arcos; todas as figuras apresentam posições diferenciadas, nomeadamente nos gestos das mãos e das roupas, o que lhes confere maior graça; no meio das duas figuras uma tarja com bastante relevo, que resultou numa moldura com volumosas folhas de acanto, rematada por uma cabeça de querubim e coroa.



Janela e sanefa da capela-mor (1726), da autoria de
Garcia Fernandes de Oliveira (2024, Património Cultural,
I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

A descrição das grades reveste-se de particular importância. O corrimão está encaixado no limite do muro, “não passan[do] da pedraria para fora coisa alguma”, devendo a barra de baixo e as molduras respeitar o risco apresentado. Hoje mostram-se desiguais, o que significa que as que se apresentam atualmente lisas possam ter sido substituídas em data posterior. Apesar de não conhecermos os riscos, a descrição dos balaústres é muito próxima da forma dos que nos chegaram: as “gargantas” de baixo e de cima talhadas em “meias canas” ou caneladas; um bojo mais largo com gomos levantados, sendo atualmente visível uma decoração com folhas de acanto nos ângulos e motivos puncionados no fundo; os pilares relevados, mais largos na base do que em cima, ou seja, “refendidos para dentro”. Cada balaústre exibe um tecido pregueado em suspensão, não referido diretamente na fonte⁵², mas constante entre os elementos decorativos da pintura de Nicolau Nasoni. O encontro de artistas tão diferenciados nestas obras proporcionou, necessariamente, a troca de modelos e experiências.



Grades e respetivos balaústres da capela-mor (1726), da autoria de Garcia Fernandes de Oliveira, e pormenor das pinturas da capela-mor, da autoria de Nicolau Nasoni (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

“AS CADEIRAZ DO CORO DA CAPELLA MÓR”

A intervenção integral no interior da capela-mor determinou a construção de um novo cadeiral e o apeamento do anterior, do tempo de D. Gonçalo de Moraes. A sumptuosidade pretendida ditou a escolha de pau preto como material predominante, com exceção dos estrados fronteiros e elementos decorativos destinados ao douramento, que foram executados em castanho. A grandiosa obra resultou na execução das cadeiras e respetivos espaldares para os cônegos (14 em cada alçado), encostados às paredes norte e sul, e dez bancos para os beneficiados em segunda fila. Com cerca de dez metros de comprimento, o cadeiral estende-se desde o arco do cruzeiro até aos muros do presbitério. O projeto incluía ainda os degraus e coxia que unia as duas filas, a realizar em madeira de castanho. Para esta imponente empreitada foi necessário comprar “muitas pranchas” de pau preto⁵³, obrigando-se o mestre contratado a comprar dez dúzias de cougoeiras desta madeira, às quais se juntaram duas outras adquiridas pelo Cabido⁵⁴.

A obra foi arrematada a 22 de maio de 1726, no claustro da Sé, ao entalhador e ensamblador portuense Miguel Marques, que à data residia na Rua de São Domingos, “defronte da Capela dos Terceiros de São Domingos”⁵⁵, tendo a escritura de obrigação sido lavrada e assinada a 7 de junho do mesmo ano. O risco do projeto foi, no entanto, analisado e discutido com Luís Pereira da Costa, homem da confiança do Cabido e a colaborar desde 1718 nesta grande empreitada. No contrato de obra, Miguel Marques ficou obrigado a pagar ao mestre entalhador o modelo de uma cadeira “em branco, que se fez para molde”⁵⁶, informação que nos projeta para o cerne destes estaleiros nos quais comitentes e artistas trocavam impres-

sões, discutindo sobre riscos, formas, materiais e assentamento das peças nos respetivos lugares. A obra foi realizada na “varanda” da Sé, para que os oficiais pudessem trabalhar abrigados e as “madeiras fechadas”. O mestre comprometia-se a dar a obra por terminada no espaço de um ano, a contar do Dia de São João Batista (24 de junho) de 1726, podendo prolongar-se por mais alguns meses. As notas de pagamento medeiam entre junho de 1726 e novembro de 1727⁵⁷.

Para além do modelo de Luís Pereira da Costa já indicado, Miguel Marques recebeu, como habitual, as plantas e os apontamentos. Estes, incluídos na escritura, são bastante detalhados e permitem constatar evidentes correspondências com o cadeiral existente. As cadeiras seriam feitas inteiramente em pau santo, incluindo os braços, excetuando os elementos em talha que eram de castanho. Muito interessante é a nota que obriga a um relevo ténue, para que os “hábitos dos Reverendos não corram perigo algum de se romperem”⁵⁸. Outra anotação digna de registo diz respeito à forma do braço das cadeiras, optando-se pelo modelo do lado direito, o que significa que Luís Pereira da Costa apresentou duas propostas na peça que executou, um dado igualmente curioso para o conhecimento da difusão das formas e dos ornamentos. Os braços terminam nas extremidades em enrolamentos duplos e os entrepanos, de recortes bastante acentuados, estão talhados com motivos vegetalistas entre os quais predominam os acantos. As misericórdias previstas na parte inferior dos assentos respeitariam a feição de uma “carranca”, executada com rigor e criatividade, podendo “da boca da mesma [saírem] alguns fruteiros, ou algumas folhas de talha”⁵⁹. Um olhar atento sobre estes elementos atesta a qualidade e versatilidade esperadas do mestre, com alguns a exhibir a língua de fora ou os peculiares óculos, entre rostos femininos e masculinos.

A descrição dos espaldares merece uma atenção particular. As bases, almofadas e colarinhos dos “respaldos” das cadeiras dos cônegos teriam de ser feitos em pau preto, sendo o castanho reservado aos elementos arquitetónicos de separação, destinados ao douramento: mísulas, bases, capitéis, friso e molduras, “que guarnecem o respaldo, em roda e seus seguintes”⁶⁰. Para a sua execução, o mestre guiava-se pela talha do modelo de Luís Pereira da Costa, riscos e outros moldes que lhe seriam entregues. A arquitrave, cimalha e os fundos dos espaldares teriam de ser executadas em pau-santo. Os remates das cadeiras dos beneficiados seriam diferentes dos destinados às dos cônegos, tendo sido entregues os riscos respetivos ao mestre.

Um apontamento diverge, no entanto, dos espaldares que nos chegaram. O projeto contemplava embutidos de latão nos “respaldos” das cadeiras, devendo as cifras ser fornecidas pelos cônegos. Estes integrariam a madeira e não podiam mostrar qualquer relevo para fora, o que significa que o trabalho contemplava obra de marchetaria de latão. Esta técnica, muito desenvolvida pelo famoso ebanista francês André-Charles Boulle (1642-1732), conheceu uma ampla difusão no primeiro quartel do século XVIII, o que demonstra a familiaridade e predisposição para incorporar as novidades artísticas, que vinham do exterior, dos cônegos da Sé.

Certo é, porém, que este trabalho não existe nos espaldares atuais. Outro elemento que parece não corresponder à descrição dos apontamentos é o do remate dos espaldares dos cônegos: “que continua em todas, o qual será de madeira de castanho, para se dourar, no qual levará suas figuras muito bem feitas, e a talha na mesma forma, para o que se dará risco ao mestre”. A constatação destas ausências só pode significar duas coisas: a técnica de marchetaria não chegou a ser aplicada ou parte destes espaldares não correspondem inteiramente aos que foram executados entre 1726 e 1727.

Sobre este tema é importante considerar as descrições de Sousa Reis, J. Augusto Ferreira e Carlos de Passos. O primeiro refere que os espaldares da primeira ordem eram “altíssimos” e que o cadeiral se estendia até ao supedâneo ou taburno do altar-mor, em mármore vermelho, como hoje se observa. Refere, ainda, que em toda a extensão do cadeiral corriam superiormente “soleiras de marmore encarnado” sobre as quais assentavam as varandas de madeira dourada⁶¹, cornijas pétreas que não são visíveis atualmente. A ser verdade, esta informação só pode significar que esta área do cadeiral foi intervencionada em data posterior à descrição deste autor. Joaquim de Vasconcelos datou o cadeiral da segunda metade do século XVIII, de estilo “já no género Luiz XVI”⁶². Na mesma linha, Augusto Ferreira (desconhecendo a encomenda de 1726), diz que as cadeiras do tempo do Bispo D. Gonçalo de Moraes foram substituídas, em finais do século XVIII, por outras ao gosto de Luís XVI, por encomenda do “faustoso D. João Raphael de Mendonça”⁶³. Desconhecemos se o autor se baseou em alguma fonte documental ou na simples observação estilística. Certo é que Carlos de Passos, guiado, eventualmente, pelas informações anteriores, repete a mesma ideia, enquadrando esta obra no estilo Luís XVI e no último quartel do século XVIII. O autor associou o monograma visível no espaldar ao Bispo D. Frei João Rafael de Mendonça (b. 1771-1793). O monograma a que se refere Passos representa, no entanto, não o nome do bispo, mas sim o de Maria, com as letras AM (Ave Maria) sobrepostas e coroa em cima, elemento que se repete nestes espaldares e nos mais diversos suportes artísticos. Independentemente das dúvidas que estas considerações possam levantar, parece ser certo que os atuais espaldares não correspondem inteiramente aos executados no período de Sede Vacante.

As recentes obras de conservação e restauro (outubro de 2022 a maio de 2023) trouxeram novos dados a este enigma. A fila dos remates superiores suscitou a dúvida de Borges Pereira & Ximenes que a consideram mais disruptiva para a época⁶⁴. Referem, estes autores, que as delicadas pinhas que correm toda a extensão do remate foram totalmente douradas, o que significa que originalmente estariam completamente expostas, o que não se verifica atualmente. Em relação às molduras de pau santo em forma de “C”, consideram que estas possam ter sido colocadas posteriormente. O desmonte do espaldar tornou visível parcelas de pintura de Nasoni, aplicadas sobre as molduras graníticas dos muros. Estas estavam ocultas pelos remates e tábuas cinzentas que cobriam as paredes em toda a sua extensão. Se considerarmos uma altura mais baixa para os espaldares, compreende-se que, no século XVIII, as pinturas de Nasoni eram integralmente visíveis, por toda a extensão do muro.

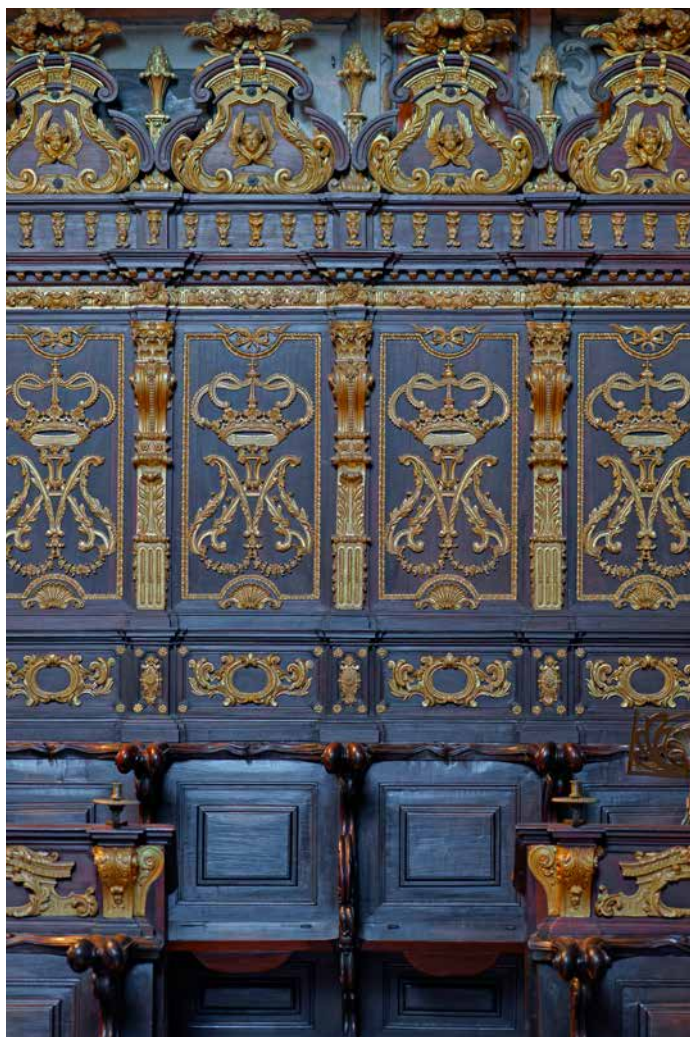


Pormenores do cadeiral da Sé do Porto durante a intervenção de conservação e restauro (2022, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



O cadeiral da Sé do Porto (1726-1727), da autoria de Miguel Marques, após restauro (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).





O cadeiral da Sé do Porto (1726-1727), da autoria de Miguel Marques, após restauro (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Elementos igualmente intrusivos e que hoje impedem esta leitura integral, são as cantorias. Os restauros identificaram a base do varandim original do órgão, em pedra lioz, circunscrito à largura da caixa do mesmo⁶⁵. Esta informação confirma que os atuais varandins são posteriores às obras da grande Sede Vacante. Cruzando os novos dados deixados pelos trabalhos de conservação e restauro com as descrições de Sousa Reis, pode-se concluir que o cadeiral da capela-mor sofreu uma importante reforma em finais do século XVIII, obras que podem ter ocorrido, de facto, no tempo de D. Frei João Rafael de Mendonça (1771-1793) e terminadas nos anos seguintes. É conhecido o zelo construtivo deste prelado na sua catedral, tendo mandado edificar o novo Paço Episcopal, tal como consta no retrato que se guarda no Paço, encontrando-se o seu escudo de armas em várias partes do edifício⁶⁶: “Sr. D. Fr. JOÃO RAFAEL DE MENDOÇA Monge de S. Jeronymo reedificou o seu Paço desde os fundamentos com magnificência mandou tomar posse em 30 de Novembro de 1771 morreo em 6 de Junho de 1793”.

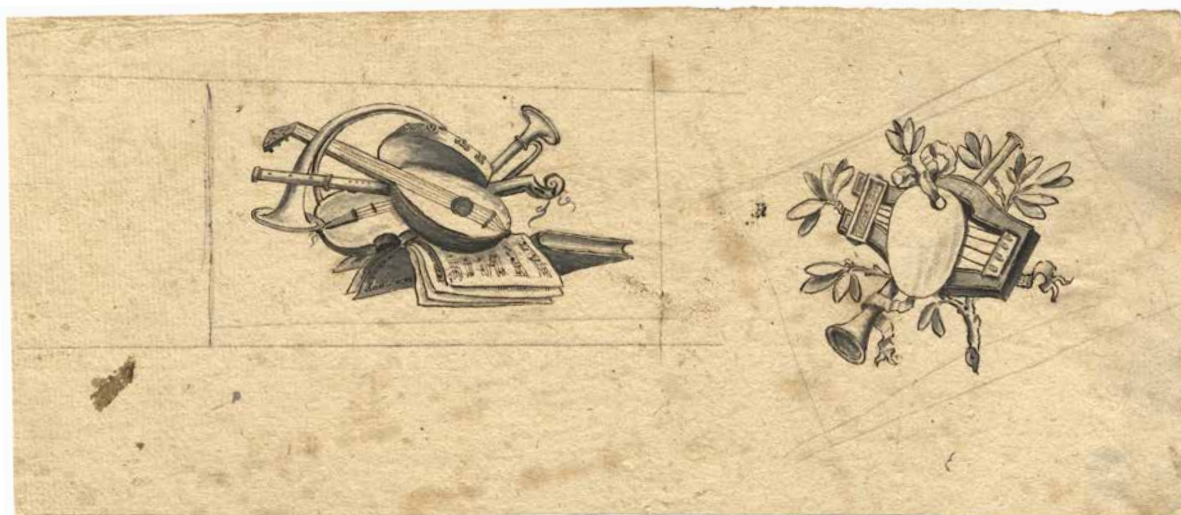
Por outro lado, as circunstâncias políticas dos seus sucessores não foram propícias a grandes obras. D. Lourenço Correia de Sá e Benevides esteve apenas dois anos à frente dos destinos da diocese (1796-1798) e D. António de São José de Castro (1799-1814) teve de enfrentar as dificuldades geradas pelas Invasões Francesas⁶⁷ que, como se verá a respeito do coro alto, deixaram as suas marcas no edifício. A D. João de Magalhães Avelar (1816-1833), após um interregno de dois anos de Sede Vacante, coube a responsabilidade de reorganizar a sua Casa no material e espiritual,

defrontando-se depois com as disputas políticas que marcaram o reino na década de 1820 e que conduziram à Guerra Civil de 1832-1834. O seu sucessor foi D. Jerónimo da Costa Rebelo (1843-1854), responsável pelas grandes obras a que se refere Sousa Reis, empreitada que se prolongou até à década de 1860, pelo menos, durante a governação de D. João de França (1862-1868). O desaparecimento das “soleiras de mármore encarnado” por baixo das tribunas e a presença das tábuas pintadas de cinzento entre o remate e a tribuna assevera, no entanto, uma intervenção posterior à descrição de Sousa Reis, eventualmente dos finais do século XIX. Importa recordar, no entanto, que a capela-mor foi intervencionada pela D.G.E.M.N. no século XX. O cadeiral foi ainda alvo de um restauro em 1991.

Os relatórios “das Obras que se fizeram na Sé do Porto”, entre 1717-1741, referem a colocação de cantorias, tribunas ou coretos “para muzicos, e para órgãos pequenos”, reforçando a qualidade dos ornamentos de talha que incluíam pilares, capitéis, arquitraves, frisos, cimalkas e bons remates e grades. Como se constatou na abordagem anterior, as que hoje vemos por cima do cadeiral, em cada um dos lados da capela, são de cronologia posterior. As executadas em 1726 seriam mais circunscritas, envolvendo apenas os órgãos. Estas dispunham de bases em pedra lioz rodeadas por gradeamentos de talha dourada. Sousa Reis refere que as varandas de “madeira dourada” corriam superiormente em toda a extensão dos espaldares das cadeiras, assentes sobre soleiras de mármore encarnado, elementos que não são visíveis atualmente e que, tal como demonstrado, são de época posterior⁶⁸.

Os painéis decorativos das cantorias, decorados com troféus relevados de natureza musical, apontam, de facto, para uma linguagem mais tardia, de natureza neoclássica. Trata-se de um ornamento decorativo formado por um conjunto de objetos alegóricos que evocam, neste caso específico, a Arte da Música. Como afirma Bontemps, os troféus alusivos à música testemunham a importância do cântico nas cerimónias litúrgicas⁶⁹. A popularização destes motivos afirmou-se a partir do século XVI, expandindo-se da Itália a França e Países Baixos no decurso do século XVII, e conhecendo um bom acolhimento nos seguintes. Os relevados nas superfícies dos varandins da Sé estão mais próximos, no que toca ao desenho e formas decorativas, dos ornamentos franceses e italianos dos finais do século XVIII e primórdios do XIX, mas que continuaram em uso em toda esta centúria.

Os troféus aqui representados exibem a sobreposição de vários instrumentos musicais entre coroas, ramos de oliveira e de carvalho, livros e pautas de música. Uma observação detalhada permite distinguir as três grandes famílias de instrumentos que assinala Bontemps - cordofones, aerofones e idiofones⁷⁰: cítaras, trombetas, trompas, pandeiros, flautas de bisel e transversais, oboés, charamelas, alaúdes ou cítolas. Os motivos são devedores dos desenhos de “trofeo musicale” da oficina de Giuseppe Maggiolini (1738-1814), o mais famoso ebanista do neoclassicismo italiano. Instalado em Milão desde 1771, este mestre ficou particularmente conhecido pela qualidade das suas marchetarias que incluíam, entre outros, uma enorme diversidade de troféus com instrumentos musicais. Maggiolini trabalhou com desenhos de artistas reconhecidos da linguagem neoclássica, entre eles o pintor Andrea Appiani e os decoradores e ornamentistas Giocondo Albertolli (1742-1839) e Giuseppe Levati (1739-1828). O ornamento pintado de folhas de louro, na base, os rosetões enquadrados nos ângulos dos painéis relevados e as pilastras separadoras, decoradas com ramos de oliveira envolvidos em laçarias, apontam no mesmo sentido.



“Due trofei musicali” e “Trofeo con corona e strumenti musicali”, Bottega di Maggiolini [séc. XVIII/XIX] (s.a., s.d. ©, Comune di Milano, todos os direitos reservados – Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, Milano⁷¹).



Pormenor de troféus das cantorias da capela-mor da Sé do Porto (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Os elementos decorativos, concordantes com a função dos coretos, são acrescidos pelas inscrições na parte inferior dos balcões, visíveis para os que se encontram sentados nas cadeiras. Esta relação entre troféu e texto é frequente nestes programas ornamentais, como observou Bontemps em relação à capela real de Versailles⁷². No caso particular das cantorias da Sé, as inscrições respeitam a passagens do Salmo 150, o último do respetivo Livro do Antigo Testamento, um hino de louvor ao Senhor no Seu Santuário, o qual se canta de modo apoteótico e sonoro com vários instrumentos. Inscrições retiradas da mesma fonte podem também ser encontradas em sinos (como se verifica no Jerónimo, São Miguel e Santa Ana, localizados na torre norte da igreja) e proferidas durante o ritual de bênção destas campanas⁷³. O Salmo exalta as capacidades sonoras dos instrumentos encarados como as vozes que chegam ao Altíssimo e intercedem junto Dele:

“Louvai-o ao som da trombeta;

Louvai-o com a harpa e a cítara!

Louvai-o com tambores e danças;

Louvai-o com instrumentos de cordas e flauta!

Louvai-o com címbalos sonoros;

Louvai-o com címbalos vibrantes!”

No lado da Epístola pode-se ler:

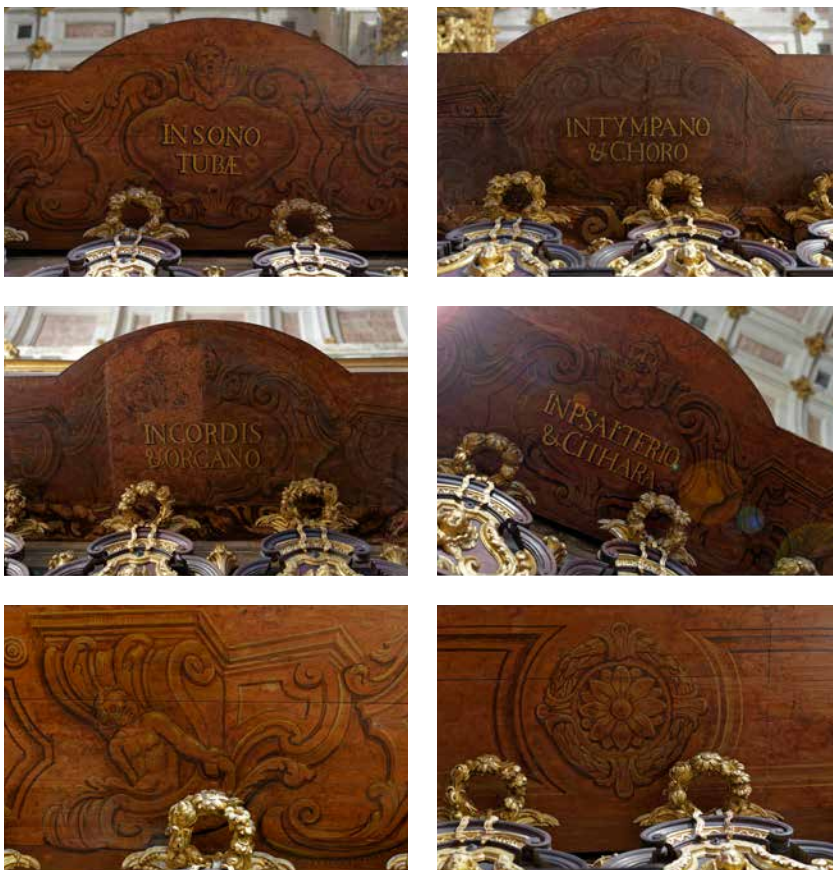
«IN SONO TUBAE

IN TYMPANO & CHORO»

E no do Evangelho:

«IN CORDIS & ORGANO

ÎN PSALTERIO & CITHARA»



Passagens do Salmo 150 e motivos decorativos nas bases das cantorias (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Como constata Bontemps, a ornamentação dos troféus não se limita a uma simples justaposição de objetos, mas a um sentido mais complexo que se manifesta na inter-relação das inscrições com os motivos, adquirindo um grande poder de significação. Estes destinavam-se a celebrar a Igreja e a glória da Eucaristia⁷⁴ e, neste caso em particular, a importância que a música assumia na Liturgia. A invocação do mesmo Salmo constava já na inscrição que D. Baltazar Limpo mandou colocar no coro alto que edificou (concluído em 1539), recordação das palavras do salmista que sempre incitam aos divinos louvores, como lembrou Enrique Flórez⁷⁵.

As caixas dos órgãos duplos foram executadas por Luís Pereira da Costa, pago por esse serviço no início de março de 1727⁷⁶. Este entalhador, à data residente na Rua Direita de Santo Ildefonso, trabalhava nas obras da Sé desde 1718, tendo sido responsável pela talha da Casa do Cabido, executada entre 1718-1719⁷⁷. A construção dos órgãos, entre fevereiro de 1727 e maio de 1733, ficou a cargo do reconhecido padre Manoel Lourenço da Conceição. Cinco anos mais tarde, em maio de 1738, o organeiro Teodósio Hemberg era ressarcido por uma reparação e acrescento dos dois instrumentos. Marco Brescia levanta, por isso, a hipótese de ambos terem sido discípulos do flamengo Miguel Hensberg⁷⁸, organeiro oriundo de Bruxelas que operou, em Portugal, no último quartel do século XVII⁷⁹.

Como era habitual, a necessidade de adaptação dos instrumentos a uma construção pré-existente obrigou a adaptações ao nível do edifício, nomeadamente a abertura de vãos nas paredes e respetivos acessos. No caso destes órgãos da Sé, embutidos nas paredes, a comunicação fazia-se através de umas escadas, das quais subsiste a do lado do Evangelho, acedendo-se ao da Epístola por umas mais recentes de madeira. Foram ainda construídas duas “cazas” para os foles ou sistemas de alimentação de ar. Destas conserva-se a do lado da Epístola⁸⁰.

O órgão do lado do Evangelho chegou à atualidade sem grandes alterações. O instrumento da Epístola sofreu, no entanto, uma importante intervenção, concluída em 1869. O trabalho foi realizado pelo também reconhecido organeiro António José dos Santos, conforme se pode ler na inscrição colocada no espelho do segundo teclado manual: «FOI FEITO ESTE ORGAÕ P.r / ANTONIO JOZE DOS SANTOS; / NO ANNO DE 1869»⁸¹. O mestre utilizou, para o efeito, algum material do órgão barroco do coro alto. Na ata capitular de 25 de outubro de 1850, refere-se a necessidade de refazer «o segundo órgão da Capella-Mor» para «esplendor do culto», acrescentando-se haver quem se propunha a fazê-lo, por «deligencias suas», «a troco de tres canudos de estanho grandes e hum de madeira forrado de chumbo do orgão da porta principal, únicos canudos que nelle havia», para o qual o responsável da Fábrica da igreja já tinha autorização do Exmo. Prelado⁸². A talha do instrumento apresenta, também, um hibridismo estético. As formas barrocas convivem com outras de relevo mais contido, como é o caso das placas decorativas da parte inferior do órgão.



Órgãos da capela-mor (1727-1733), da autoria de Manoel Lourenço da Conceição e Luís Pereira da Costa (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

O RETÁBULO-MOR

Em 1726, o Cabido aprovou a execução de um novo retábulo, opção que determinou o desmembramento do anterior, datado do final da primeira década do século XVII e pouco sintonizado com a linguagem artística da capela em renovação. Uma nota de pagamento datada de 14 de setembro de 1726, dá conta que um certo «*Calhau*» recebeu 22\$220 réis pelas jornas dos carpinteiros que “desfizeram o retábulo da capela-mor”⁸³. A decisão reflete a importância simbólica atribuída ao altar e respetivo retábulo no contexto da Igreja da Reforma Tridentina. O altar-mor é entendido como o epicentro da igreja, exigindo o maior cuidado e magnificência na escolha dos materiais que o integram, devendo ocupar toda a testeira da *ousia* para que pudesse ser facilmente visto desde a entrada⁸⁴.



Retábulo-mor da igreja da Sé do Porto
(2024, Património Cultural, I.P.©, fotografia
de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Este significado doutrinal explica a atenção dada à escolha do autor do risco que foi necessário procurar em Lisboa. Magalhães Basto e Pinho Brandão publicaram parte do conteúdo das cartas trocadas entre o cônego Domingos Barbosa, tesoureiro do Cabido do Porto, e André Vaz Guimarães, procurador dos negócios da Mitra em Lisboa⁸⁵. Estas descrevem as negociações em torno do risco da máquina retabular tão desejada. A primeira escolha recaiu sobre o arquiteto da Casa Real, Frederico Ludovice, então completamente servido pelas obras do Palácio de Mafra. Em duas

cartas datadas de setembro de 1726, André Vaz não esconde a frustração perante a impossibilidade do reconhecido artista fazer a planta do retábulo da Sé que “por se achar muito rico, esta posto homem grave”, não se dispondo a fazer o risco num período inferior a seis meses⁸⁶.

Foi necessário, por isso, procurar “o sujeito em mais inferior lugar”, tendo o procurador sido aconselhado a pedir mais do que uma proposta⁸⁷. As escolhas caíram em dois artistas então ativos e prestigiados na cidade de Lisboa: o entalhador Santos Pacheco de Lima (1684-1768)⁸⁸ e o escultor Claude Laprade (c. 1675-1738). No tocante ao primeiro, referenciado desde cedo na documentação como “arquitecto”, é reconhecido o lugar cimeiro que conquistou enquanto desenhador de retábulos e de obras de arte efémera, na década de 1720⁸⁹. Quanto ao segundo, de origem provençal, distinguiu-se tanto na escultura em pedra como na de madeira. A qualidade do seu trabalho pode ser atestada pelo volume de encomendas que se refletiu numa grande mobilidade interna, satisfazendo solicitações no campo da retabulística (concepção e desenho) e imaginária⁹⁰.

A proposta de Santos Pacheco incluía os seguintes elementos: umas escadas de acesso ao trono para facilitar a exposição do “Santíssimo nos Domingos terceiros” e a colocação das luzes nas festas maiores; abrir uma fresta na cimalha para aumentar a iluminação durante esses propósitos; a abertura de uma porta por detrás do trono, oculta por este, para melhor se pousar o Corpo do Senhor; a existência de nichos para santos, rematados por conchas; a colocação de uma cartela por cima da cúpula sobreposta e entre uma grande concha que a rematava, destinada à colocação de armas ou outra coisa que o mestre considerasse bem; um espaço para receber um painel reaproveitado do retábulo velho, cuja escolha sabemos ter recaído no que representa Nossa Senhora da Assunção; os pedestais em pedra, com as molduras de cor vermelha e os campos em calcário branco, de Sintra ou de Lioz (preferencialmente); a banquetta de embutidos, “não miúdos, mas sim que avultassem”. Este trabalho de pedraria embutida poderia ser feito em Lisboa e aplicado no Porto, devendo concordar com as cores existentes nas almofadas de pedras vermelhas e pretas já existentes nas paredes. O custo do risco foi muito avultado, tendo André Vaz ficado bastante “agoniado e mal contente com o seu preço”⁹¹.

O resultado que hoje vemos no sotabanco e banquetta do altar respeita, em parte, esta proposta de Santos Pacheco. Os três degraus que elevam o altar-mor datam também deste período. A máquina retabular assenta sobre uma estrutura que combina elementos em pedra vermelha e negra. A banquetta concorda também com o projeto desse mestre, exibindo um friso de embutidos de pedraria polícroma, decorado com motivos vegetalistas. Esta peça foi, de facto, executada, no contexto da obra barroca, e suscitou a maior admiração de Sousa Reis que a descreveu desta forma:

“a face frontal do degráo da banqueta, que se vê embellezando e enriquecido de soberbíssimo moisaico de mármore d'Italia; ao olhar se a perfeição do trabalho; o embutido dessas pedras varias na côr, as quaes apresentam o claro e o escuro, a sombra adequada ao risco, executado em florens, cujo brilho proveniente da polidez faz parecer huma única peça dir se há mesmo ser tudo de pintura de pinceis dirigidos por singulares mestres, quando na verdade he o conjunto de pedaços de pedras vindos de fóra do reino”⁹².

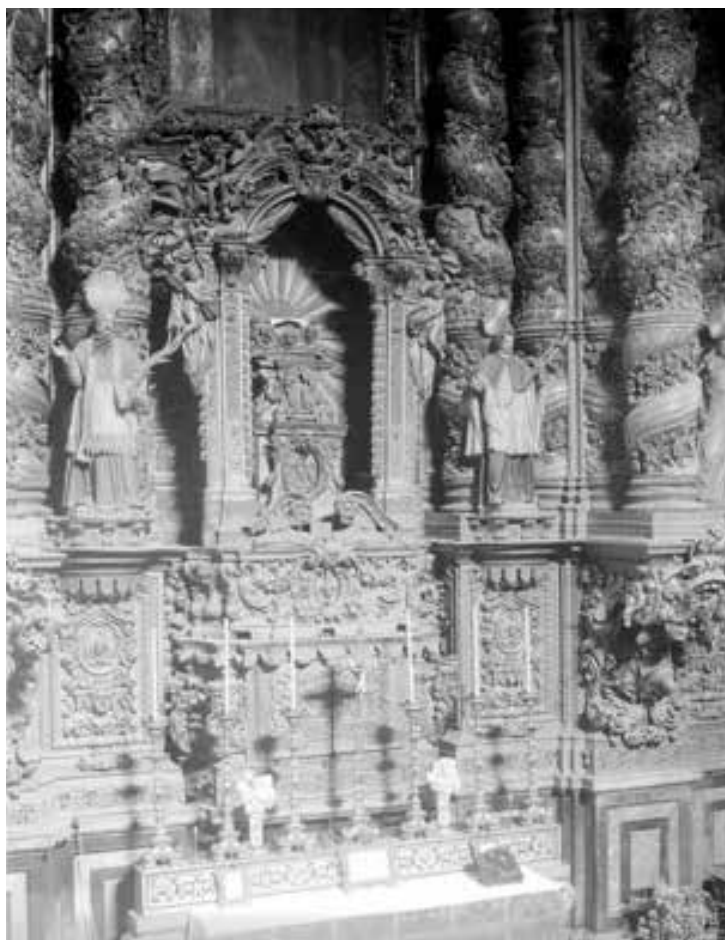
O altar que vemos hoje data, no entanto, dos anos sessenta do século XX. Esta constatação é confirmada pela ata do Cabido de 30 de março de 1968, na qual se faz referência ao novo altar-mor da catedral, «*talhado em grande bloco de mármore*» que o bispo havia sagrado no dia anterior⁹³. O frontal obedece a uma sequência de pedra negra, ao centro, branca na envolvente e encarnada na moldura dominante. O vermelho estendeu-se às volutas laterais onde se apoia a banqueta, peças pertencentes à estrutura anterior. Assim o demonstram uma fotografia da D.G.M.E.N. e outra de Robert Smith, captadas em data anterior a esta intervenção, onde é possível ver o antigo altar de madeira com frontal de tecido. O critério incidiu, mais uma vez, na harmonização dos novos materiais com os colocados no início do século XVII, obra de um prelado de boa memória. Nessa mesma sessão capitular lembrou-se, de facto, “a figura de D. Frei Gonçalo de Moraes”, recordando-se que fora ele que sagrara, em 1610, o altar de madeira, “agora substituído”, pormenor que nos dá conta da matéria do altar barroco. Quanto a esta peça, Sousa Reis refere apenas que era “amplo e nas devidas proporções”⁹⁴.



Pormenor do altar integrado, em 1968, na estrutura anterior (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



Perspetiva do retábulo-mor e altar a partir da nave central, durante as obras de restauro do século XX (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.⁹⁵).

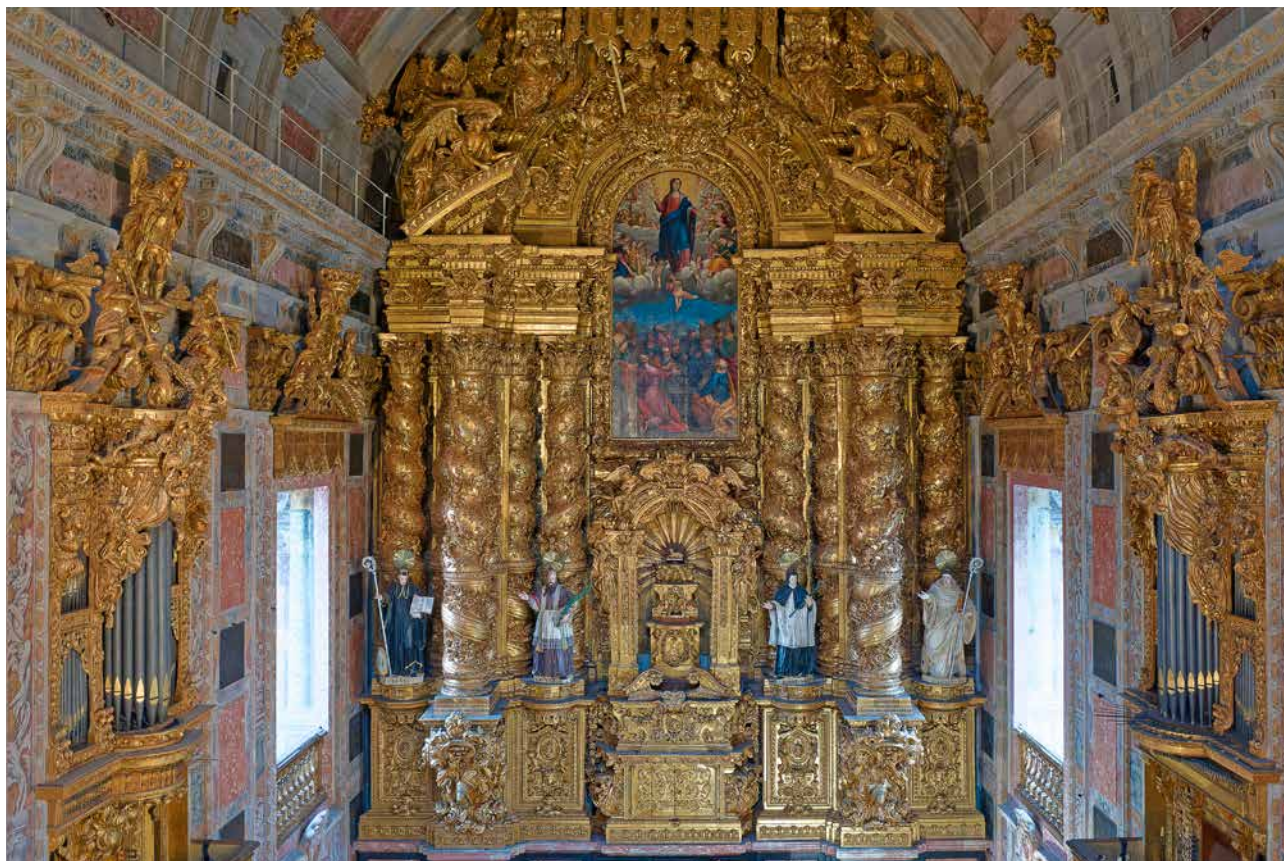


Pormenor do retábulo-mor (1962-1964, Fundação Calouste Gulbenkian - Biblioteca de Arte e Arquivos©, fotografia de Robert C. Smith⁹⁶).

A “planta” de Claude Laprade incluía (e em concordância com o seu percurso artístico) mais trabalho de escultura. O remate por cima das colunas apresentava “meios corpos” e “rapazes”, “todos dourados”⁹⁷. Figuras de anjos, jovens atlantes e “ignudi” suportam ou sobrepõem-se, de facto, aos elementos estruturais do ático. Distribuem-se pela base das mísulas, no arranque do frontão interrompido, por cima do arco da tribuna, deitados sobre a cornija do remate superior e a envolver a moldura central do corpo superior, a mesma que integra a figura de São Miguel Arcanjo, patrono do Cabido. Voltando ao projeto de Claude Laprade, o corpo seria constituído por várias colunas, sendo as duas do meio “moderna, mas mais moderna a retorcida”, estas mais avançadas do que as das extremidades laterais “que vão a topar nas paredes das ilhargas”⁹⁸.

A obra construída resultou num conjunto de dez colunas salomónicas, de ordem coríntia, inspiradas no barroco romano difundido por Bernini, do qual Claude Laprade era devedor por formação. Os fustes são torsos, apresentando o terço inferior estriado, sendo as superfícies preenchidas por folhas de acanto, arranjos florais e ramos de pequenas folhas que entrelaçam pequenos anjos nus. As duas da frente estão, de facto, mais avançadas, no sentido de sustentar o corpo saliente do ático composto pelo frontão interrompido, tal como constava na proposta de Claude Laprade: “ficando a obra no cimo das colunas e no remate muito mais sacada para fora do que em baixo, pelo pouco pé que há.”⁹⁹ Os dois atlantes que suportam as mísulas das colunas fronteiras impressionam, de facto, pelo gigantismo e qualidade plástica. Estes converteram-se num recurso modelar da obra de Claude Laprade, amplamente mimetizados na retabulística da capital e introduzidos no Porto através desta monumental obra¹⁰⁰. O trabalho resultou numa imponente estrutura cenográfica determinada pelos avanços e recuos dos seus elementos compositivos, próximo de um barroco romano filtrado por um artista de origem provençal.

Por recomendação do “Reverendo Senhor Prada”, a vontade de Domingos Barbosa inclinava-se, desde o início, para o projeto de Claude Laprade: “a quem Vossa Mercê se inclina”¹⁰¹. A mesma posição tinha André Vaz depois de ver o projeto, como se infere das palavras que escreve ao cônego: “dita planta mais obra me parece tem do que a outra e eu teria grande gosto de que nela ao menos, se não em todo, em parte houvesse coisa que se ajustasse com o agrado de Vossa Mercê e dos mais senhores”¹⁰². A decisão final recaía, aparentemente, na pessoa de António Pereira, agora à frente do estaleiro da Sé, como se pode inferir pela passagem, “mas como tudo penderá da aprovação de António Pereira”¹⁰³. Desconhece-se o destino das plantas e das atas dos capitulares relativas à escolha que foi feita. Pinho Brandão inclinou-se para a de Claude Laprade, admitindo a introdução de elementos propostos no projeto de Santos Pacheco e outros introduzidos por António Pereira¹⁰⁴. Natália Marinho Ferreira-Alves seguiu o mesmo princípio¹⁰⁵. Sílvia Ferreira atenta nas características do retábulo e defende que as especificações de Claude Laprade colheram uma maior aprovação do Cabido¹⁰⁶.



Vista da capela-mor depois do restauro e pormenor do atlante durante a intervenção de conservação e restauro (2021, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Tal como ficou demonstrado, a análise detalhada do retábulo corrobora a preferência pela planta de Claude Laprade, embora tenha sido acatada a proposta de Santos Pacheco em relação à obra de pedraria embutida polícroma, no sotabanco e banquetas do altar. É indiscutível, também, o papel determinante que António Pereira teve na definição do projeto final. André Vaz, quando discorre sobre as esculturas propostas por Claude Laprade na sua planta, refere que “disso se poderá colificar atenção e ideia em que Vossas Mercês estão do mestre António Pereira”, o que demonstra que o artista era regularmente ouvido pelos cônegos em relação a este tema. Claramente adepto do risco do francês, refere, numa outra carta datada de fevereiro de 1727, com alguma ironia, que tudo dependerá da “aprovação de António Pereira, suponho que nele se verificará o refrão de oficial do teu ofício teu inimigo”¹⁰⁷.

A compra da matéria-prima para a execução do retábulo teve início ainda no mês de fevereiro, cabendo ao mestre entalhador Luís Pereira da Costa a escolha e mediação destas aquisições que se repetiram com regularidade até dezembro de 1727. As madeiras para as colunas vieram da Quinta de Santa Cruz do Bispo, uma propriedade criada por D. Rodrigo Pinheiro (1552-1572) para usufruto dos preladados portugueses¹⁰⁸. Luís Pereira da Costa, um dos mais referenciados

entalhadores da Sé do Porto, trabalhava já, desde 1718, nas grandes obras da Sede Vacante, tendo sido responsável pela talha da Casa do Cabido (1718-19)¹⁰⁹. A construção desta monumental máquina envolveu vários mestres e os seus respetivos oficiais. Os trabalhos devem ter começado talvez em março, registando-se os primeiros pagamentos a “Luís Pereira” no mês de maio, remunerações que se prolongaram até julho de 1727. A partir de agosto repetem-se os pagamentos a Miguel Francisco da Silva e aos seus oficiais, atividade continuada até 1729¹¹⁰. Oriundo de Lisboa, este trabalhou com Claude Laprade no joanino retábulo-mor da igreja de Nossa Senhora da Pena, situada na capital¹¹¹, relação que pode explicar a sua vinda para o Porto e reforçar o envolvimento do escultor francês neste projeto. A familiaridade do entalhador com as formas do barroco joanino, já experienciadas em Lisboa, e a consequente facilidade em dar resposta a uma estrutura monumental que envolvia um maior conjunto de obra escultórica, justificam, igualmente, a sua vinda para o Norte¹¹². O trabalho exigiu ainda a participação de um carpinteiro, muito provavelmente para a estrutura interna e tardo do retábulo. A tarefa foi incumbida ao experiente mestre Pantaleão da Fonseca, carpinteiro “da casa” e das “obras da comunidade” do convento de Santa Clara do Porto, com o qual colaborou perto de trinta anos¹¹³.

Alguns elementos incorporados no retábulo foram determinados, evidentemente, pela vontade dos cônegos e os projetos tiveram de contemplar essas intenções. Uma delas foi o reaproveitamento da tábua de Nossa Senhora da Assunção, da autoria de Simão Rodrigues, que pertencia ao “velho” retábulo maneirista. Esta intenção pode ser confirmada pelas palavras de André Vaz que, ao comentar o projeto de Santos Pacheco, refere que o lugar destinado ao painel era maior do que o encomendado e “assim não poderão servir nenhum dos do retábulo velho”¹¹⁴. A recente intervenção de restauro confirmou que a tábua não sofreu cortes nem alterações, conservando-se “o perímetro externo não pintado” intacto¹¹⁵. Daqui se infere que o anterior retábulo apresentava a mesma solução quanto ao enquadramento desta pintura, escolhida para o novo por representar o orago da Catedral, mas a estrutura central da grande máquina teve de se adaptar a esta forma pré-existente.

As “Memórias Paroquiais” de 1758 descrevem a sequência do corpo central do retábulo pouco tempo depois da sua conclusão: painel de Nossa Senhora da Assunção, tribuna e arca de São Pantaleão¹¹⁶. Estas relíquias, de enraizada devoção local, reclamaram um lugar no novo retábulo barroco. Concluída a peça em 1502 e refeita em 1631, adaptara-se já a dois arranjos da capela-mor: uma no tempo de D. Diogo de Sousa e outra no de D. Gonçalo de Morais. Sousa Reis descreve-a depois do roubo de novembro de 1841, um episódio fatídico que a privou das lâminas de prata que revestiam o corpo de madeira. Informa que essa peça se encontrava integrada num vão “a meia altura” do retábulo¹¹⁷. Numa ata do Cabido, datada de 8 de junho de 1909, pode ler-se que as relíquias foram colocadas numa urna em 1903, depois de terem sido retiradas de dentro «*d’uma grande arca de madeira, hermeticamente fechada e colocadas novamente nesta capella depois de diminuída e esta dentro d’uma urna*», pelo sacristão de então.



Retábulo e altar-mor depois do restauro de 2022 (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

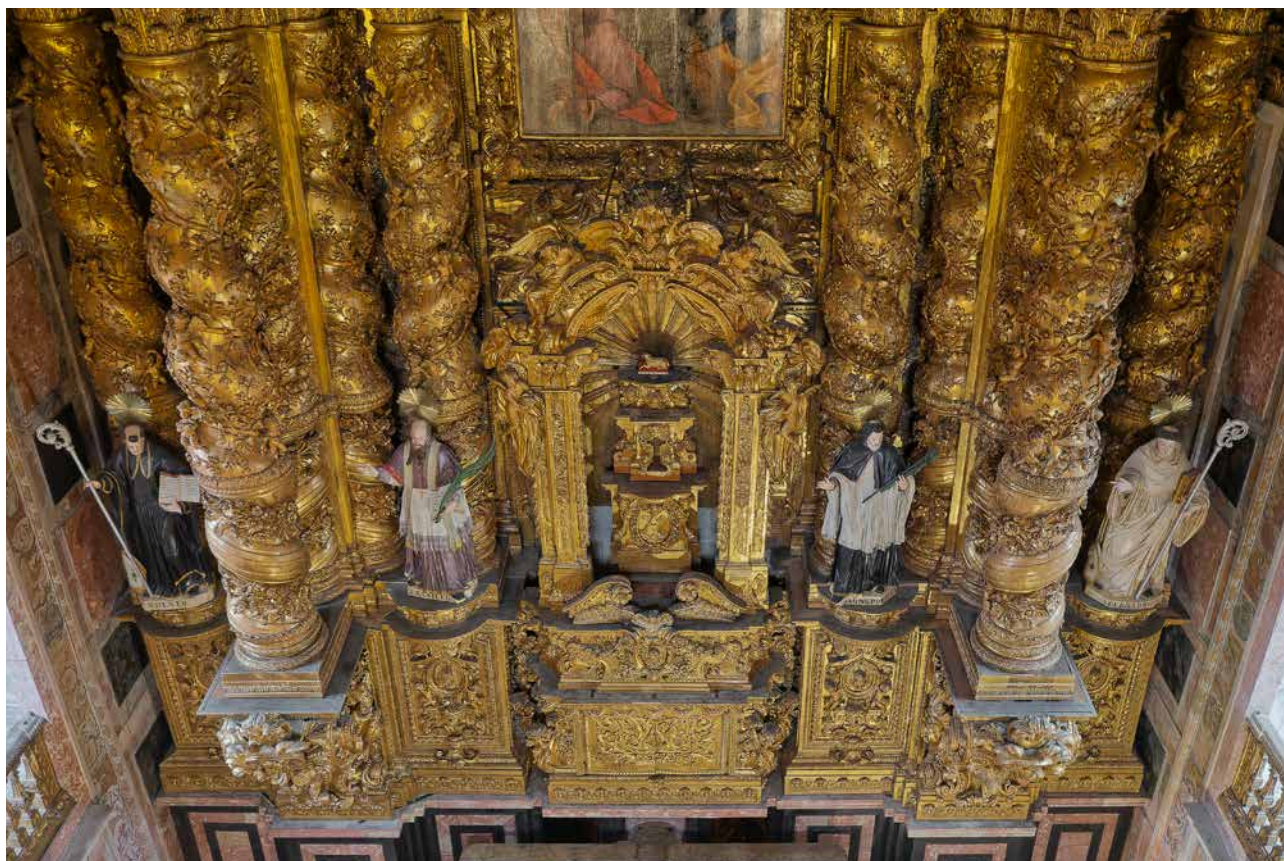
Assim que o Cabido teve conhecimento deste facto e se certificou que não tinha havido qualquer extravio (garantindo a autenticidade primitiva destas relíquias), «*mandou soldar a mesma capsula*»¹¹⁸. É esta urna de madeira a que se referem Augusto Ferreira (1928)¹¹⁹, Carlos de Passos (1929)¹²⁰ e o Boletim da D.G.E.M.N. (1945-1946)¹²¹, guardada no armário que repousa sobre a banqueta do altar-mor.



Urn de talha dourada e caixa de chumbo (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



O trono recebeu, pouco tempo depois, pequenos acrescentos. Em outubro de 1768, pagou-se umas molduras para a peanha “do throno da capella-mor”¹²² e um conserto da tribuna ao entalhador José Dias¹²³. Em dezembro do mesmo ano o pintor-dourador José Pinto de Araújo dourou “os acrescentamentos da tribuna da capella-mor e consertos que nella se fizeram”¹²⁴. Sousa Reis refere a existência do camarim “com a sua competente tribuna”¹²⁵, detalhe comentado por Carlos de Passos que lamenta “o enxerto do throno, pelo muito que prejudica a beleza do conjunto e pelo que ofusca o painel”. Para além do seu descabimento, padecia ainda do mal, segundo o autor, “de ser de talha muito inferior á restante”, sugerindo que o prelado de “espírito ilustre”, referindo-se certamente a D. António Barbosa Leão (1919-1929), remediasse “o mal mandando-o retirar”¹²⁶. Passos foi demasiado severo com esta tribuna, pequena, de facto, pela necessidade de introduzir o painel de pintura e a arca de São Pantaleão, mas indispensável à exposição do Santíssimo Sacramento. À data, o trono integrava, segundo o mesmo autor, um sacrário de prata relevada, feita pelo ourives José Rodrigues Teixeira e Filho, em 1866, um dos nomes mais prestigiados da ourivesaria portuense deste período. A ideia surgira do sacristão-mor, o Padre Vieira Costa, “que se lembrou de pra tal aproveitar umas peças de prata do século XVI, rococó, provenientes do saque do convento de Monchique e que estavam esquecidas n’um gavetão da sachristia”. Passos destaca os labores vegetais das paredes e porta do sacrário considerando, no entanto, que as figuras do Bom Pastor, a Ceia de Cristo na base e o



Pormenor da tribuna do retábulo-mor (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

“carneiro” da cúpula tinham pouco qualidade plástica. Refere ainda a existência de brasão dourado, “do bispo Barroso”, referindo-se certamente a D. António de Sousa Barroso (1899-1918). Esta peça encontra-se atualmente em reserva. O pedestal e resplendor do trono, bem como o arranjo cenográfico do remate ajustam-se à linguagem do retábulo, independentemente das intervenções que possa ter conhecido.

As imagens constantes no retábulo foram também determinadas pelo Cabido e alinham com as devoções pré-existentes na Sé. O notável grupo escultórico da Santíssima Trindade, incorporado por cima da pintura da Senhora da Assunção, é exemplo disso. As figuras do Pai e do Filho repousam sobre uma nuvem de anjos. Ambos seguram a coroa destinada à Virgem, símbolo da sua união com Deus e acolhimento no Paraíso, repousando Deus Pai a mão esquerda sobre o globo terrestre e segurando Cristo, à Sua direita, a Cruz do Martírio. Entre a cabeça dos dois e incorporado no centro do dossel do remate sobressai a Pomba alusiva ao Espírito Santo, envolvida por um enorme resplendor de Luz. Por cima do baldaquino, e

a encerrar a grande máquina retabular, ergue-se um ativo São Miguel, padroeiro do Cabido desde os tempos medievos. O corpo central do retábulo estabelece, assim, um eixo vertical simbólico: inferiormente, as relíquias de São Pantaleão, exemplo dos mártires que aguardam a Ressurreição dos mortos na Parusia; ao centro, a representação da Virgem da Assunção, orago da igreja, recebida no Paraíso pelo Pai, o Filho e o Espírito Santo, seu esposo; no remate, o chefe das milícias celestes, recordando, a partir do Alto, que apenas os Justos terão lugar no Paraíso.



Pormenor do remate e da Santíssima Trindade do retábulo-mor (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



Sousa Reis acrescenta que o “santuário” ou “oratório” que integrava “o mimozo painel” de Nossa Senhora tinha, dos lados, “em pequenos depósitos, relíquias de diversos santos para assim tornar mais venerando [sic] esta Igreja”¹²⁷. Esta informação recorda a devoção renovada às relíquias dos “santos Mártires” determinada no Concílio de Trento, por estes “terem sido membros vivos de Cristo e templos do Espírito Santo”, conquistando, por isso, a ressurreição e a glória da vida eterna, intercedendo pelos homens junto de Deus¹²⁸. Os quatro plintos do banco do retábulo, onde assentam as colunas, e a base da pequena tribuna apresentam, ao centro e emolduradas numa pujante talha, medalhões ovais fechados por portinholas. Estas, decoradas com cabeças de querubim talhadas, apresentam um buraco de fechadura na parte superior. Quando abertas, possuem um elemento de união na parte inferior que lhes permite ficar suspensas, deixando visível um sol raiado ao fundo e o espaço de um pequeno oratório. Estes compartimentos têm dimensão suficiente para acolher relíquias e esta seria muito provavelmente a sua função. Os pequenos repositórios resguardavam, no seu interior, os preciosos restos dos adorados Santos, sendo abertos durante as principais festas do Calendário Litúrgico. O efeito de surpresa, de mostrar o que antes estava oculto, estimula os sentidos e desperta emoções, assumindo um papel fundamental na experientiação dos espaços sacros. A Diocese do Porto não ficou alheia à determinação de Trento, dirigida a todos os bispos, de instruir “diligentemente os fiéis” no que diz respeito “à intercessão e invocação dos Santos” e à veneração das suas Relíquias¹²⁹.



Pormenor dos compartimentos relicários do retábulo-mor (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

A sessão capitular de 30 de março de 1968, regista a descoberta de uma caixa de prata no interior do altar de madeira (substituído nesta data), com relíquias de santos devidamente identificados¹³⁰. Esta prática perpetua a longínqua tradição de acolher as relíquias nas mesas dos altares, recordando, igualmente, a importância que elas assumiam na construção da santidade no universo Católico. A presença destes bens sagrados, no altar, estreita a relação entre o martírio dos Santos e a eterna renovação do Sacrifício do Cristo, tal como se pode ler no Apocalipse de João: “viu debaixo do altar as almas dos que foram mortos por causa do testemunho que deram” (Ap. 6,9). E o cerimonial apoteótico de exaltação da Eucaristia estreita essa ligação com os fiéis. As relíquias encontradas de São Timóteo, São Clemente *et aliorum*, foram guardadas numa “nova caixa de prata do novo altar”¹³¹.

O novo retábulo incorporou, também, o “uso legítimo das Imagens”, dos Santos que “reinam juntamente com Cristo e oferecem a Deus as suas orações pelos homens”¹³². De acordo com as diretrizes do Concílio de Trento, estas deveriam ser alvo de “honra e veneração” no interior dos templos não por idolatria, mas por representarem os seus “protótipos”. E sempre que os fiéis beijarem, tocarem ou se prostrarem perante as imagens estão a venerar Cristo, Maria e os Santos nelas representados¹³³, alcançando a imaterialidade por meio da materialidade.

Para constar no retábulo foram escolhidas quatro imagens, dispostas, atualmente, pela mesma sequência em que foram apresentadas nas “Memórias Paroquiais” de 1758: São Bento e São Basílio no lado do Evangelho; São João Nepomuceno (1340-1393) e São Bernardo no da Epístola¹³⁴. São Bento, fundador da Ordem Beneditina e conhecido como o pai do monaquismo ocidental, veste o hábito negro da sua Ordem, ostentando o livro da Regra, o báculo abacial e a mitra aos pés, símbolo de humildade por ter abdicado do cargo de abade. São Basílio, o fundador do monaquismo oriental, autor da única regra conhecida dessa proveniência, veste sotaina roxa, sobrepeliz branca, mozeta e estola concordantes com a figura de um bispo. Na mão esquerda, o livro e uma palma, sendo possível que tenha segurado na direita uma cruz. O seu culto foi bastante divulgado, no ocidente, por São Bento, que se inspirou na Regra de São Basílio para a redação da sua. São João Nepomuceno, mártir às mãos do imperador Venceslau IV, foi vigário-geral da importante abadia de Kladubry. Traja sotaina negra, sobrepeliz branca e mozeta preta, a cor da Ordem que professou, segurando na mão direita uma cruz e a palma do martírio. Finalmente São Bernardo, o impulsionador da Ordem Cisterciense, foi representado tonsurado, vestindo o hábito branco com capuz dos beneditinos, báculo abacial, livro da regra e mitra aos pés como exemplo de renúncia de um bispado. Três deles têm em comum o facto de serem santos fundadores e, excetuando João Nepomuceno, que integra a categoria dos mártires mais recentes, todos são confessores, o novo modelo de santidade difundido durante a Idade Média, e que abrange monges, eremitas e bispos¹³⁵. Carregados de virtudes

e favores divinos, foram tidos como *exemplum* por todos os que optaram pela vida clerical, o que explica a importância que conquistaram neste retábulo. São João Nepomuceno foi bastante cultuado pelos cônegos da Sé durante o período de Sede Vacante. A sua figura consta numa das faces do sino “Grande”, fundido em 1729, e junto à nova galilé, a poente, edificou-se um pequeno oratório que integra, também, a sua imagem.



Esculturas do retábulo da autoria do escultor Claude Laprade (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

A autoria destas esculturas, executadas em Lisboa, ficou a dever-se a Claude Laprade. Pelo teor da correspondência trocada entre André Vaz e o tesoureiro do Cabido, esta encomenda já se encontrava prevista desde o princípio da obra, uma constatação que reforça o papel do escultor francês neste projeto. Em maio de 1728, André Vaz andava embrenhado no levantamento da iconografia de São João Nepomuceno, observando estampas e imagens deste santo em Lisboa, nomeadamente entre os “Padres Carmelitas Descalços alemães” e na igreja matriz da Encarnação¹³⁶. Nesse mês, envia para o Porto “um livrinho da vida e virtudes de S. João Nepomuceno, o cónego da cidade de Praga, no Reino da Boémia, e dentro dele (...) uma estampa da imagem do mesmo Santo, o que tudo dá a forma das suas insígnias e vestiduras”¹³⁷. Adverte, no entanto, para as diferenças que viu nas imagens observadas em Lisboa, sobretudo no que toca à posição das mãos e pelo modo como estas seguram os seus principais atributos - a palma e o crucifixo -, bem como das características da cruz pendente no peito, mitra ou barrete e resplendor com cinco estrelas¹³⁸. Esta documentação, de natureza tão pessoal e intimista, envolve-nos nos meandros das relações entre comitentes e artistas, bem como no papel dos primeiros na escolha dos modelos iconográficos.

O trabalho estava em andamento em maio de 1729 e ficaria concluído no final do verão daquele mesmo ano. André Vaz descreve a passagem, no mês de maio, pela loja do escultor em Lisboa, onde o encontrou “em má conjuntura, qual a de sua mulher que ali mostrava mais domínio que ele”¹³⁹, no que dizia respeito ao pagamento de um valor antes acordado. Apesar de tudo, Claude Laprade preparou os modelos em barro de São João Nepomuceno e de São Basílio, de acordo com as “advertências por escrito do Senhor Luís de Carvalho”, considerando não serem necessárias as indicações para São Bento e São Bernardo¹⁴⁰ com as quais já estava, naturalmente, mais familiarizado. Na sua oficina, Claude Laprade contava com a colaboração de, pelo menos, um oficial. Concluídas as esculturas, estas foram resguardadas em “quatro caixões” que foram transportados por dezasseis homens da casa do escultor para Belém, onde embarcaram num “navio inglês” com destino ao Porto¹⁴¹.

As quatro esculturas foram douradas e estofadas pelo pintor veneziano Gioseppe Salutin, residente, em 1729, na Rua de Trás¹⁴². O artista trabalhava, pelo menos desde julho desse ano, no douramento do retábulo e da restante obra de talha já descrita, nomeadamente dos órgãos, janelas, tribunas, cadeiras e capitéis de todos os pilares, obrigações que terminou em março de 1731¹⁴³. São conhecidos os apontamentos com as indicações detalhadas para execução deste serviço. As sanefas foram douradas de forma a imitar um tecido do “melhor padrão”, “tudo rigorosamente perfeito” como o demonstraram as recentes obras de conservação e restauro¹⁴⁴. O douramento dos resplendores das quatro imagens ocorreu em 1731, ficando este trabalho a dever-se a José Fernandes, António Manuel de Sousa e António Fernandes, todos douradores, que nesta data realizaram vários serviços do seu ofício na Sé¹⁴⁵.



Fotografias de uma sanefa da capela-mor da igreja da Sé e respetivos detalhes decorativos (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

A presença de Santos Mártires foi pouco depois reforçada pela colocação, em cada um dos lados do altar-mor, das duas grandes urnas de talha dourada que preservam os corpos dos Santos Aurélio e Pacífico. Estas peças foram oferecidas por D. Fr. José Maria da Fonseca Évora, o primeiro prelado da diocese do Porto depois do longo período de Sede Vacante. Nomeado por D. João V em fevereiro de 1739, residia à data em Roma, onde viveu vinte e oito anos, tendo regressado a Portugal, com destino à sua Catedral, em 1740¹⁴⁶. As peças foram executadas em Roma e a encomenda surgiu necessariamente depois da sua nomeação, o que significa que foram realizadas entre 1739 e 1740. Sabe-se que o prelado deixou a cidade do Apóstolo neste último ano, encarregando Giuseppe Zarlatti de acompanhar a conclusão de algumas peças que encomendara, como consta no documento publicado por Teresa Vale¹⁴⁷:

“(…) due Corpi Santi, nomati S. Aurelio, e S. Pacifico, quali essendo stati vestiti con ricche vesti ricamate d’oro, e collocati in due magnifiche Urne, furino queste, ne’ giorni scorsi trasportate nel Palazzo dell’Ecc.mo Sig. Duca di Bracciano, ove concorse molta Nobiltà e Popolo per osservare il nobile lavoro non meno delle medesime Urne, che di molti Paramenti sacri ricamati d’oro, e d’argento, ed un Altare portabile di nuova invenzione, con quantità di metalli dorati, che in tutto composti numero 11 colli sono stati mandati in questi giorni a Génova in due filuconi, e di lì con vascello a Lisbona, per indi passare a Porto, accompagnati da un Familiare del sudetto Prelato.”

Pelo texto, compreende-se que as sumptuosas urnas e respetivos santos, ricamente ataviados com vestes bordadas a ouro, foram primeiramente alvo de grande admiração no palácio do Duque de Bracciano, sendo depois enviadas de barco para Génova e daí para Lisboa, chegando ao Porto acompanhadas por um parente do prelado. D. Fonseca Évora faleceu em 1752, tendo sido sepultado sob o altar-mor, muito próximo dos corpos dos santos com que quis agraciar a Casa que o acolheu.



Urnas dos Santos Aurélio e Pacífico na capela de Nossa Senhora da Piedade, situada no claustro (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Uma nota de despesa, datada de 4 de outubro de 1768, regista o pagamento “da guarnição de entalha” das credências que suportavam as urnas dos “Santos novos” que se encontravam na capela-mor¹⁴⁸. O pintor Domingos Teixeira Barreto encarregou-se de dourar e pintar as urnas e as credências no final desse ano¹⁴⁹. Rebelo da Costa confirma a sua presença, em 1789, junto do altar-mor, a de Aurélio no lado do Evangelho e a de Pacífico no da Epístola¹⁵⁰.

Em finais da década de sessenta do século XIX, as grandes urnas já se encontravam, no entanto, nos altares dos topos do transepto. Estas novas posições são confirmadas por J. M. P. Pinto e Sousa Reis: a de São Pacífico no altar de Nossa Senhora do Presépio e a de Santo Aurélio no de Santa Helena ou de Santa Ana¹⁵¹. Consideradas certamente um estorvo junto do altar e demasiado intrusivas, as monumentais urnas e respetivas credências pouco tempo permaneceram no lugar que lhes foi destinado. É possível que o tenham perdido com as obras decorridas entre 1840-1854 ou mesmo antes, quando a capela-mor foi completamente coberta de estuques brancos e se procurou, através dessa brancura, criar alguma contenção e sobriedade

num espaço profundamente barroquizado. A sua viagem pelo interior da Catedral continuou, no entanto. Com as obras da D.G.E.M.N., no século XX, mas também depois, transitaram entre a capela de São Vicente e espaços de arrecadação, encontrando-se agora frente a frente na Capela de Nossa Senhora da Piedade (no claustro), um espaço ínfimo e pouco apropriado devido à humidade. Testemunhas de um tempo que lhes foi devoto e crente no poder sacralizador das relíquias, as urnas de Aurélio e Pacífico representam um valor de memória e é nesse sentido que devem ser preservadas e cuidadas. Estas razões, aliadas à qualidade dos materiais que o estudo de conservação e restauro de Joana Palmeirão recentemente confirmou¹⁵², torna imperativa a sua conservação num local que lhes devolva a dignidade.

TRANSEPTO E CORPO DA IGREJA

As transformações do transepto e corpo da igreja começaram a ser preparadas ainda em 1717, em simultâneo com as obras do claustro e da nova Casa do Cabido. Nas palavras dos seus mentores, urgia reparar esta máquina “forte”, “tosca” e “fúnebre”, mantendo, mas ocultando o melhor possível os elementos estruturais antigos: “paredes, votareos, gigantes, pilares, abobedas, e torres”¹⁵³. Esta passagem sintetiza a natureza de um projeto pensado e consciente, que passava não pela demolição, mas pela ocultação das camadas históricas anteriores, através de outras formas, materiais e cor. Pavimentos, muros e tetos foram alvo de significativas reformas que alteraram profundamente o interior do edifício.

Razões de ordem prática, como o estado de ruína das vidraças do coro e naves, aceleraram uma iniciativa de contornos mais grandiosos. As considerações de foro funcional e simbólico atribuídas à luz nos espaços sacros, observadas para a capela-mor, explicam o rasgar de várias aberturas em pontos estratégicos do templo. A pouca iluminação da igreja era tida como um dos seus “mayores defeitos”, tendo frestas muito pequenas “que lhe negavam a luz, e ainda a mais precisa”¹⁵⁴. A primeira grande ação a este nível ocorreu na torre lanterna, com a abertura das quatro grandes janelas termais pelo mestre pedreiro Sebastião Fernandes¹⁵⁵. Emolduradas em pedra e protegidas pelas suas grades de ferro, redes e vidros, graças a elas este espaço ficou amplamente iluminado, a começar pela própria abóbada do zimbório, “que até ahi se não via de baixo de que feitio era”¹⁵⁶. Estas obras começaram em setembro de 1718 e continuaram pelo ano seguinte, devendo-se ao mesmo mestre a abertura das janelas termais dos topos do transepto, das seis tribunas dos muros altos da nave central, dos óculos abertos por cima das capelas laterais, do batistério e na parede fronteira, voltada para o claustro, e das duas “grandes” tribunas que foram rasgadas no transepto, uma em frente à capela do Santíssimo Sacramento, a outra, fronteira à de São Pedro. Estes vãos, com as cimalthas e remates muito bem

ornados, feitos de estuque, e protegidas da parte de fora pelas vidraças, redes e grades de ferro, puderam dotar, assim, estes espaços e respetivas capelas fronteiras da luz “que lhe era precisíssima”¹⁵⁷. Estas eram também pintadas no interior, trabalho realizado pelo pintor José de Figueiredo, em 1734¹⁵⁸. Fotografias da D.G.E.M.N., durante as obras de restauro do século XX, permitem vislumbrar as amplas aberturas termais da torre cruzeiro, do topo sul do transepto e as circulares das naves. Estas foram encaixilhadas em quadrifólios pétreos e apresentavam molduras internas em estuque, com a proteção de grades de ferro no exterior, também visível no vão aberto por cima do batistério.



Nave lateral esquerda e nave principal
(s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁵⁹).

Sousa Reis acrescenta a funcionalidade das varandas associadas às seis grandes janelas abertas nos muros altos da nave central, unidas por um único corredor, de onde os fiéis podiam assistir às cerimónias em dias solenes¹⁶⁰. É possível ter uma perceção destas tribunas a partir de uma fotografia captada no contexto da entrada do bispo D. António Barroso, em 1914. Entre a profusão de tecidos, cristais dos lustres e vasos com plantas que engalanavam a nave central “por ocasião do solemne “Te-Deum”, observa-se a distribuição da talha pelas varandas das tribunas e capitéis, bem como a intrusiva presença dos estuques setecentistas. O mesmo se verifica numa outra datada de 5 de julho de 1916, dia em que a Sé de novo se aperaltou para celebrar o 25º aniversário da Sagração Episcopal de D. António Barroso, “tão amado e admirado pelos seus diocesanos e por todos os catholicos portugueses”¹⁶¹, numa época de tensão entre a jovem República e a Igreja em Portugal.



Revista "Ilustração Catholica", Ano I, n.º 43, 25 abril de 1914 (fotografia cedida pelo Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Número disponível em https://portal.cehr.ft.lisboa.ucp.pt/visualizador/revista/ilustracao_catholica).



Jubileu Episcopal do Senhor Bispo do Porto. "Ilustração Catholica", Ano IV, n.º 160, 22 julho de 1916, p. 53 (fotografia cedida pelo Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. Número disponível em https://portal.cehr.ft.lisboa.ucp.pt/visualizador/revista/ilustracao_catholica).

Por baixo da tribuna, em frente à capela de São Pedro, construiu-se "huma caza com seu portal" e respetivo remate, destinada à fábrica da capela de Nossa Senhora da Silva. Criou-se, neste sentido, uma organização em espelho com o lado norte do transepto, onde já existia, frente à Capela do Santíssimo Sacramento, uma "outra" que servia a fábrica desta confraria¹⁶². Estas sobreviveram até às obras de restauro do século XX. Em fotografias da D.G.E.M.N. é possível observar a sequência vertical de porta e tribuna, apresentando esta uma base pétrea avançada ao centro e varandim de talha dourada a seguir o mesmo movimento. Apesar de não ser possível destringar os materiais usados, por meio destas fontes, os registos de obras apontam para um diálogo permanente entre os elementos estruturais de pedra, os "fingidos" em estuque (técnica que constituiu um recurso fundamental neste estaleiro) e a talha dourada.



Pormenor da nave em obras junto ao transepto
(s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁶³).



Transepto: pormenor das obras junto à porta
(s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁶⁷).

Procedeu-se, também, à remodelação dos pórticos das quatro portas da nave, os dois do lado sul de ligação ao claustro e os da parede norte, o da “porta travessa que vem da Rua” e o outro correspondente ao batistério¹⁶⁴. Utilizou-se pedra vermelha para as umbreiras e vergas das portas e preta para os frisos, tal como é vagamente perceptível em fotografias tiradas por ocasião das obras da D.G.E.M.N., durante o restauro do século XX. Os restantes elementos estruturais dos pórticos, a saber “cepos” [certamente os plintos], pilastras, capitéis, arquitraves, cornijas e “romanos” [no contexto destas obras referentes aos frontões interrompidos] foram executados com “pedra branca desta cidade”, ou seja, granito.

À semelhança das capelas, fizeram-se abóbadas por cima das portas, sendo tudo integrado nos muros, o que obrigou ao rompimento da parede “desde o nascimento da abóbada ate a superfície da terra”, possível graças à sua espessura¹⁶⁵. Para maior nobilitação dos portais, construíram-se imponentes molduras decorativas, constituídas por pedestais de granito local continuados por plintos, pilastras, capitéis, arquitraves, frisos, cornijas, frontões interrompidos e outros ornamentos, tudo de estuque. Este foi aplicado sobre fasquiados de madeira de castanho fixados na parede através de chapas de ferro. As tribunas das janelas receberam elementos decorativos semelhantes, também em estuque. Estas foram fechadas com vidraças, redes e grades de ferro¹⁶⁶. Uma fotografia da D.G.E.M.N. que capta a entrada do batistério durante as obras de restauro, permite compreender a natureza do trabalho descrito. A pilastra do lado direito estava em processo de destruição, sendo possível observar os fasquiados de madeira para assentamento dos estuques. O restante permanece intacto, sendo possível constatar as diferenças de cor que marcavam o interior das naves: branco das paredes, cinzento do granito, certamente rosa ou tons avermelhados dos estuques (em harmonia com as umbreiras das portas) que alinhavam com o dourado da talha. Estas cores concordavam com as existentes na capela-mor desde o tempo de D. Gonçalo de Morais, o que gerou uma uniformização polícroma no interior da igreja.

O mesmo se verificou em relação aos pavimentos. Em toda a extensão do transepto e naves fizeram-se covais divididos por paredes de oito palmos (c. 176 cm) de altura. As sepulturas foram cobertas com espessas tampas de castanho. Nos espaços sobranceiros, em torno dos pilares, algumas partes das naves e entrada depois da porta principal, por baixo do coro alto, cobriu-se com “xadrês de pedraria”, numa evidente aproximação ao pavimento da capela-mor. Estes materiais foram levantados durante a campanha de meados de Oitocentos. Sousa Reis regista que todo o pavimento do cruzeiro era formado por uma combinação de quadrados pretos e brancos de pedra Ançã, “o que muito concorria para a decência e aceio do templo” e que o corpo da igreja estava todo coberto por sepulturas, mas que na “última reforma” (1840-1854) tudo tinha sido coberto por soalho. Considerou, no entanto, o autor, que se por um lado a catedral ficou mais confortável, perdeu “a grandeza de estima, em que todas as suas partes componentes devem corresponder à sua majestade e riqueza”¹⁶⁸, um princípio albertiano que foi claramente considerado nas grandes obras da Sede Vacante. Esta camada foi novamente alterada durante os restauros do século XX, como é visível pelas fotografias da D.G.E.M.N. que exibem o piso levantado e as sepulturas expostas. As frias coberturas de granito aproximavam-se mais, na ótica dos seus mentores, da encenação medieval que procuravam implementar.



Transepto: levantamento das lajes (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁶⁹).

A porta principal, as três da nave, as duas do transepto e as duas da capela-mor foram feitas em angelim vermelho, uma madeira muito resistente a ataques de xilófagos e humidade, tendo recebido boas ferragens e pregos dourados¹⁷⁰.

As paredes do lado da porta principal receberam portadas com os mesmos elementos estruturais: umbreiras, vergas, pilares com capitéis, arquivates, frisos, cornijas, frontões interrompidos e remates decorativos no meio destes, tudo de granito da cidade. A porta do lado sul dava serventia às torres sineiras e a do lado oposto a “huã caza que se fez, aonde os Curas tem opas, e lanternas para o sacramento da Unção, e o mais pertencente ao baptisterio, que lhe fica junto.”¹⁷¹

Sobre o remate do frontão de cada uma das portas colocou-se um plinto pétreo com os mesmos labores decorativos, onde assentavam as grandes esculturas de madeira dos arcanjos Miguel (Epístola) e Rafael (Evangelho), encimadas por dossel de talha dourada. Ambos tinham como finalidade o preenchimento do vazio destes muros, uma vez que o corpo central estava ocupado pelo coro alto que avançava até aos dois primeiros pilares. Sousa Reis refere que estas duas estátuas de “formas quazi humanas”, talhadas “por escultor de grandes conhecimentos”, começaram por ser douradas, mas haviam sido pintadas da “cor de pedral” na “ultima reforma feita nesta Sé”, ou seja, no período compreendido entre 1840 e 1854. Considera o iminente memorialista que tal se deveu, certamente, à necessidade de “poupar-se a nova douradura de que necessitavão”¹⁷², mas a procura do colorido e dos fingidos pétreos na arte da talha foram determinantes nesta cronologia. A estátua de São Miguel que hoje se conserva na Sala do Cabido pode corresponder a esta apeada no século XX, exibindo a policromia (retocada) a que se refere Sousa Reis. A proteção da entrada ficava, deste modo, reforçada pela presença dos dois arcanjos. O culto a São Miguel, patrono do Cabido desde os tempos medievais, conhece um novo impulso a partir do século XVII. No contexto da reforma tridentina, o chefe das milícias celestes foi tido como símbolo do triunfo da Igreja Católica sobre a heresia protestante¹⁷³, o que justificou a multiplicação de igrejas e altares sob a sua invocação. A devoção que lhe era prestada, enquanto santo Psicopompo (determinante na ascensão das almas ao Paraíso) é, também, incontornável. A imagem de Rafael pode ser observada em fotografias da D.G.E.M.N. anteriores ao seu apeamento. A iconografia respeita a fórmula mais divulgada desde o gótico, representando o arcanjo em posição de marcha, dando a mão ao pequeno Tobias. Popularizado como o protetor dos viajantes e marinheiros, o seu culto afirma-se a partir do século XVI, pela associação ao Anjo da Guarda e à proteção dos menores¹⁷⁴. A presença de ambas as esculturas junto à entrada da porta assegurava a dupla proteção dos vivos que cruzavam diariamente este espaço, mas também a dos mortos aí sepultados.



Estátua do Arcanjo Miguel, exposto na Sala do Cabido
(2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Porta da nave lateral encimada por escultura do arcanjo Rafael (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁷⁵).



Estátua do Arcanjo Rafael exposta na antecâmara da sala capitular (2023, Património Cultural, I.P., ©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

A GRANDE OBRA EM ESTUQUE (E PINTURA “AL FRESCO”)

O recobrimento em estuque de todo o interior da igreja, durante as obras da Sede Vacante, obedece claramente a uma intenção predeterminada e merece uma atenção particular. Este facto é reforçado pela vinda de Lisboa para o Porto, em 1719, do “mestre de estuque” ou “mestre pedreiro do estuque” António Pereira, tal como consta na documentação até 1723. Esta última designação corrobora, no entender de Isabel Mendonça, a constatação “de que o ofício de estucador estaria associado ao de pedreiro” e dos carpinteiros, todos unidos debaixo da bandeira de São José¹⁷⁶. Durante os reinados de D. João V e D. José I, a profissão foi conquistando, de facto, uma maior individualização e prestígio, tendo os estuques decorativos assumido um papel determinante na transformação visual dos interiores. Jaime Ferreira-Alves salientou a importância que o “arquiteto” António Pereira arrecadou nas obras da Sé, considerando-o o grande responsável pela “transformação barroca da catedral portuense”¹⁷⁷. Esta posição é partilhada por Natália Ferreira-Alves que demonstra como de

“mestre de estuques” ou “mestre das obras da Sé”, o artista conquistou o lugar de “arquitecto” na reconstrução da capela-mor da igreja do Convento de Santa Clara do Porto, assumindo “uma posição relevante no panorama arquitectónico nortenho de setecentos.”¹⁷⁸

Conhecemos o nome de um dos oficiais que trabalhou com António Pereira na Sé, Francisco Xavier, oriundo igualmente de Lisboa¹⁷⁹. O trabalho em estuque prolongou-se pelos três anos seguintes e este oficial terá sido o principal responsável pelo acompanhamento desta empreitada. Em maio de 1722, recebeu algum dinheiro para a viagem de regresso a Lisboa, “atendendo ao diligente serviço que fez desde o princípio nas obras dele”¹⁸⁰, o que indicia que a grande obra em estuque estava terminada. Daqui se infere que António Pereira recebeu, desde cedo, responsabilidades de maior grandeza. O prestígio que angariou nas obras da Sé ficou demonstrado na escolha do risco do retábulo da capela-mor, acerca do qual a sua opinião não só era ouvida como tinha, aparentemente, poder decisório. Daí ser designado na documentação, a partir de 1724, como mestre das “obras da Sé” ou “mestre das obras da capela-mor”, o que significa reconhecimento e confiança no seu trabalho e a conquista do cargo de principal responsável pelas obras. Importa recordar, também, a presença de “arquitetos” no acompanhamento desta grande empreitada, atendendo às dificuldades que a mesma levantava em termos técnicos, tal como se observou no início deste texto.

Em junho de 1719, António Pereira encontrava-se em Lisboa, mas conhecem-se registos do seu trabalho e dos seus oficiais, na catedral, referentes, ainda, a esse mês, o que significa que se deslocou para o Porto nesse período. “Os materiais para o estuque” foram, também, comprados “na Corte”. A amplitude da empreitada, que significou o total revestimento das naves e transepto, obrigou à vinda de um maior número de oficiais de Lisboa para a realização deste trabalho. Parece evidente, neste sentido, a pouco familiaridade dos artistas portuenses com esta técnica de revestimento. A empreitada foi árdua e intensa. As abóbadas das três naves, transepto e zimbório foram totalmente cobertas por estuques aplicados sobre fasquiados e sarrafos de madeira de castanho, o que implicou a abertura de buracos na superfície destes elementos¹⁸¹. Todas as paredes do corpo da igreja, transepto, batistério e “varias cazas” receberam estuque liso, “sem moldura, nem relevo”¹⁸².



Estuques da abóbada da torre lanterna antes das obras da D.G.E.M.N. (pormenor); Interior: remate do arco da capela-mor (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁸³).



Inúmeras fotografias da D.G.E.M.N. evidenciam estes orifícios e pedaços de madeira ainda suspensos das coberturas e paredes da igreja. Duas delas, captadas durante o processo de remoção dos estuques da abóbada de cruzaria da torre lanterna, permitem observar a técnica do fasquiado sobre as nervuras, mas, também, os motivos decorativos que a cobriam. Estes eram constituídos por uma moldura relevada que acompanhava a forma dos pendentes da abóbada, fechando no seu interior um padrão em baixo-relevo, composto por delicados enrolamentos vegetalistas devidamente adaptados ao triângulo invertido. O mesmo elemento repetia-se nos quatro pendentes. Estes estuques datavam, no entanto, do tempo do Bispo D. João de França (1862-68). Segundo Carlos de Passos, tomando como fonte o relato do sacristão João Pinto Costa que ainda as tinha conhecido, as abóbadas do cruzeiro “tiveram pinturas gémeas das da sacristia”, mas este prelado “achou-as de mau gosto e mandou-as borrar de cal”¹⁸⁴.

Robert Smith levantou a hipótese da pintura de Nicolau Nasoni se ter estendido às abóbadas das naves, ideia partilhada por Natália Ferreira-Alves¹⁸⁶ e Jaime Ferreira-Alves que o considera o “grande pintor” da Sé, responsável pela extensa obra de pintura “que preencheria todo o espaço interior e os tramos da galilé”¹⁸⁷. Apesar de um tanto vaga, a descrição de Enrique Flórez foi interpretada como prova da existência de pinturas murais nas naves. O autor refere que a igreja, de três naves, estava adornada “com Estuques, Pinturas al fresco, y doce Altares dorados, embebidos en las paredes à fin que campee mas el Templo”, o que permite entender que se referia, de facto, às naves e ao transepto¹⁸⁸. A dúvida persiste, mas uma fotografia da D.G.E.M.N., tirada durante as obras do restauro novecentista,



Nave lateral: obras e pormenor do teto
(s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁸⁵).



garante a existência de pintura mural figurativa na parede do topo norte do transepto. A qualidade da imagem não permite observar a obra detalhadamente, mas é muito possível que esta fizesse parte da grande empreitada de Nicolau Nasoni. Na verdade, este é referido, em 1731, como o pintor “que anda pintando esta See Chathedral” e em 1733 como “mestre pintor das obras da Sé”¹⁸⁹. A sua função como pintor na Sé prolongou-se até 1737, ano em que foi pago pelo “resto do que se lhe devia da pintura do Alpendre da Sé”¹⁹⁰. Estes dados confirmam a extensão da pintura não só às coberturas do transepto, incluindo a torre lanterna, mas, também, às paredes. A probabilidade de toda a obra ter sido realizada por Nasoni é, também, de considerar. Conclui-se, também, neste sentido, que a pintura decorativa do italiano não obteve o melhor dos acolhimentos da parte dos homens de oitocentos, tendo sido vários os prelados responsáveis pelo apagar da sua obra nas paredes da Sé.



Topo norte do transepto com vestígios de pintura mural (esquerda) e depois do restauro (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁹¹).

O zimbório contemplava também partes douradas. O mestre pintor dourador Manuel Pinto Monteiro foi pago, em agosto de 1720, pela compra de ouro, tintas e feitiço do douramento do zimbório e capitéis “das obras da Sé”¹⁹², pagamentos continuados até outubro de 1725. Toda a obra de douramento e pintura da Sé ficou a dever-se, de facto, a este mestre que, até 1725, pelo menos, trabalhou com o seu colega de profissão, o pintor Luís Correia, sendo apontados ambos como “pintores das obras dos douramentos de talha e estuque da Sé”¹⁹³. A requisição dos serviços de Pinto Monteiro na Sé é anterior, inclusive, ao período de Sede Vacante, tendo sido responsável pelo douramento e pintura da Capela do Santíssimo Sacramento, em 1713¹⁹⁴. As solicitações continuaram até 1736, ano em que terminou de estofar as imagens e dourar os retábulos do corpo da Sé. Entre 1735 e 1736 trabalhou em parceria com o pintor António José Correia, residente na Rua de Santo André, como consta na documentação entre 1739 e 1764¹⁹⁵. Este era, muito provavelmente, filho de Luís Correia que, entre 1724 e 1734, morava na mesma rua e que terá falecido por volta de 1735¹⁹⁶. Estas passagens de testemunho de pais para filhos e as parcerias de longa duração determinaram o cenário de produção artística durante séculos e este cruzar de informação é fundamental para o conhecimento e entendimento das persistências ou alterações dos gostos.



Teto durante as obras da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁹⁹).

Em toda a igreja, desde o arco cruzeiro até à porta principal, foi executada uma “simalha real” ou entablamento igual à da capela-mor, mas em estuque. Esta corria ao longo de todo o corpo da igreja, rodeando o cruzeiro, acompanhado os ressaltos “das colunas, e pilares, que fazem os ditos gigantes”. A cimalha era composta por arquitrave, friso e cornija assente em madeira de castanho, de bases arqueadas ou fasquiadas e unidas às paredes através de chapas de ferro chumbadas na pedra¹⁹⁷. O mesmo elemento decorativo estendia-se aos arcos formeiros, capelas das naves (correndo por cima das tribunas das naves) e transepto, que apresentavam nos remates centrais molduras modeladas também em estuque. Os frisos da “simalha real”, desde a capela-mor à frontaria, apresentavam “almofadas de estuque, na forma que as tem a capella mór de pedra”¹⁹⁸, ou seja, pintadas de rosa e preto. É possível fazer uma aproximação visual a esta descrição através das fotografias captadas durante as obras de restauro do século XX, a partir das quais é perceptível a amplitude da intervenção e consequente destruição. Daqui se constata, igualmente, que alguns elementos decorativos aparentemente de talha que vemos nas fotografias do século XX poderiam ser, na verdade, de estuque pintado e dourado. Os arcos torais foram também revestidos com estuques, à semelhança dos “gigantes” [pilares] da igreja.



Teto de nave lateral esquerda; capela-mor e nave; capela-mor, cadeiral e nave; capela-mor; pintura emoldurada sob o altar (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²⁰⁰).



Sé do Porto: pormenor do arranque da talha que cobria o arco; nave lateral com arco encimado por fresta (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²⁰¹).



Nave lateral em obras; colunas em obras; nave principal e nave lateral em obras (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²⁰³).

As pilastras das capelas, as bases de todos os pilares da igreja, embasamentos dos retábulos, frontais, banquetas e corpo dos altares receberam “almofadas de pedras marmores”²⁰². Fotografias em que são visíveis os pilares e as desaparecidas capelas das naves antes do restauro exibem almofadas negras, ao centro, envolvidas por outras certamente rosas, como vemos na capela-mor. As composições pétreas dos altares de Nossa Senhora da Silva e da Senhora da Vandoma subsistem, no entanto.

Conclui-se, assim, que a intervenção barroca no transepto e corpo da igreja obedeceu a um projeto criterioso e coerente que procurava a harmonia e a mimeses com a capela-mor pré-existente. Foi a admiração pela obra deixada por D. Frei Gonçalo de Moraes que ditou as escolhas desta transformação. O objetivo não era apagar, mas melhorar e mesmo realçar, através dos novos efeitos lumínicos, a grandiosa obra do reconhecido prelado. Na verdade, nas atas do Cabido de 1968, no contexto da consagração do novo altar-mor da Sé, a figura do “antigo Geral dos Beneditinos e Bispo do Porto” foi recordada, por ter sido responsável pela sagração do altar de madeira, em 1610²⁰⁴. A sua memória perdurou no tempo até aos nossos dias.

O batistério sofreu remodelações significativas, usufruindo agora a capela de um decorativo e impactante alçado, fechado por uma grade de ferro “bem feita com figuras”²⁰⁵. Nas paredes laterais abriram-se dois armários para os Santos Óleos, livros e outros bens relacionados com “este Ministerio”. A parede fronteira apresentava um retábulo de talha pré-existente, tendo-se renovado as “figuras”. Esta talha serviu de emoldura a um “bom e grande” painel de pintura. O portuense Manuel Ferreira de Sousa, morador na Rua das Taipas, recebeu o pagamento desta obra em 27 de



Nave lateral: porta em ferro decorado fechando altar lateral (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²¹²)

junho de 1726²⁰⁶. O retábulo, com as respetivas figuras e caixilho do painel de pintura, foi dourado (ou redourado), entre 1735 e 1736, pelos mestres douradores locais António José Correia e Manuel Pinto Monteiro²⁰⁷. O “excelente” painel²⁰⁸, pintado a óleo, representava o Batismo do “Christo no Jordão”, tema concordante com a função do espaço. Este foi substituído pelo relevo de bronze que aí vemos, subordinado ao mesmo assunto, da autoria de Teixeira Lopes, Pai (1837-1918), obra de “notável merecimento” segundo Carlos de Passos²⁰⁹. Por baixo deste e dos armários, os muros estavam cobertos com azulejos vindos de Lisboa. Também da Corte veio o “xadrés do pavimento”²¹⁰, o que significa que o trabalho realizado por João Antunes, datado de 1687, desapareceu nesta empreitada²¹¹. Todos estes dados sugerem uma total remodelação do batistério que não é inteiramente compatível, no entanto, com a obra que hoje vemos. É possível que a substituição do painel de pintura pelo bronze de Teixeira Lopes não tenha sido a única alteração desse período. A cobertura em estuques, do silhar, e outros elementos decorativos da mesma matéria podem datar, também, desta fase, tendo substituído o revestimento de azulejos anterior. As características do revestimento oitocentista aproximaram-se, no entanto, das existentes então no corpo das naves, o que significa, uma vez mais, a opção pela mimese artística com vista à plena harmonização dos espaços.



Pormenores de estuques e painel de bronze do batistério (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

A LIBERTAÇÃO DOS PILARES E A CONSTRUÇÃO DE NOVAS CAPELAS: AS CAPELAS DO TRANSEPTO

A procura por um espaço mais funcional e uma circulação mais fluida conduziu a intervenções muito significativas no transepto e corpo da igreja. A presença de altares em todos os pilares, com as respetivas grades de separação, constituía um obstáculo à realização de procissões e outras práticas litúrgicas que o Ritual Tridentino reclamava, assente no reforço pela coerência das cerimónias²¹³. O Concílio de Trento reafirmou a importância de todas as procissões cristãs, verdadeiras manifestações de fé que conduzem os fiéis até Deus. Estas deveriam, por isso, ser realizadas com toda a magnificência, no interior da igreja ou pelas ruas da cidade, com todos os *ornamenta sacra* necessários à Solenidade do momento²¹⁴. As explicações para a retirada dos oito altares que se encontravam encostados aos pilares seguem estes princípios: a nave central tinha pouca largura e as naves laterais eram muito estreitas, situação agravada pela presença dos altares; pela mesma razão, estes não beneficiavam de “comodidade” e “decência necessária”; por outro lado, a sua retirada permitia a ornamentação dos pilares “a proporção de toda a Igreja”²¹⁵, o que reforça a ideia de um projeto coerente e unitário para todo o interior do edifício.

As atuais capelas de Nossa Senhora da Vandoma e da Silva, localizadas em cada um dos lados do arco cruzeiro, foram rasgadas em 1719. Destinavam-se, ambas, a receber duas imagens milagrosas de enraizado culto local, como se abordou em capítulos anteriores: a do Evangelho, a do Senhor do Além; a da Epístola, a de Nossa Senhora da Silva. As obras foram supervisionadas pelo capitão Manuel de Couto e Azevedo, um dos primeiros artistas a acompanhar as grandes obras da Sé. Reconhecido riscador e irmão da Venerável Ordem de São Francisco²¹⁶, prestou “assistência” nos trabalhos em curso pelo menos entre 1719 e 1721, sendo pago por “vários riscos que fez”. A ele se devem, por certo, as plantas dos novos retábulos e as intervenções nos restantes do transepto. Os pagamentos recebidos reportam-se não só aos projetos e desenhos (“alguns riscos de talha”), mas também à compra de materiais, acompanhamento e pagamento aos oficiais de pedreiro, escultor, entalhador “das capelas dentro da Sé”²¹⁷. É possível que tenha falecido em maio de 1721. Em 6 de maio desse ano recebeu ainda o dinheiro para pagamentos das jornas dos oficiais de talha, mas a partir de 29 do mesmo mês essa responsabilidade passou para o seu filho João de Couto e Azevedo e para o “mestre de talha” Ambrósio Monteiro²¹⁸.

As duas capelas foram abertas a picão (picareta) devido à grande espessura das paredes, resultando numa obra profunda, alta e larga. Estruturalmente, apresentam uma moldura pétrea delimitada por pilastras (com bases, fustes e capitéis), arco de volta perfeita e cobertura em abóbada de berço, dispondo dos “seus degraus” na frontaria. A compra da grande quantidade de madeira, bem como toda a obra de carpintaria foi entregue aos mestres carpinteiros Pantaleão da Fonseca e Manuel da Costa. O primeiro, muito reconhecido em termos locais como já se abordou, foi ativo participante no estaleiro da Catedral durante toda a década de 1720. Os

mesmos foram responsáveis pela compra das diversas madeiras e de toda a pregaria, chumbo, cordas e “mais miudezas” necessárias para a montagem das pranchas, fasquiados dos estuques (de pinho), obra de talha e cimalkas executadas em castanho. Todos estes bens e oficiais envolvidos eram registados nos “livros dos ditos mestres” e apresentados depois aos promotores²¹⁹.

O interior das capelas foi inteiramente revestido a talha dourada, executada entre 1719 e 1721, como referido. Formalmente, os retábulos obedecem à linguagem do barroco nacional. São compostos por banco proeminente, corpo com duas colunas em cada lado, em planos recuados, torsas e repletas de vegetação, com mísulas para colocação de imagens nos intercolúnios. O entablamento, próprio da ordem compósita, dispõe de arquitrave tripartida, friso elevado coberto por folhagem e cornija pronunciada, onde assentam os arcos plenos da mesma feição dos fustes. O camarim, originalmente todo revestido de talha como se observa no de Nossa Senhora da Silva, dispunha de plinto proeminente para repouso da imagem, assente numa banquetta também elevada.



Nossa Senhora da Vandoma (2018, fotografia de Luís Bravo Pereira©).



Altars e respetivos frontais de Nossa Senhora da Vandoma e Nossa Senhora da Silva (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.PT).



Pintura emoldurada sob o altar (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²²⁰).



Imagens do Senhor do Além (atualmente na Casa do Cabido – sala do Cartório) e de Nossa Senhora das Dores (em reserva) (2024, Património Cultural, I.P.© fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Fotografias da D.G.E.M.N. permitem descrever a organização do altar do Senhor do Além antes da sua remodelação, em 1968, para colocação da imagem de Nossa Senhora da Vandoma que hoje aí se encontra. O interior da tribuna, a base da imagem e o corpo central da banquetta (que em tempos terá recebido um sacrário), datam desta última intervenção. O camarim era ocupado pelo grande Crucifixo do Senhor do Além, tendo aos pés a escultura de Nossa Senhora das Dores. Esta imagem de vestir encontra-se atualmente em reserva, exibindo apenas o seu corpo frágil de madeira revestido por uma fina camada de cor azul que lhe oculta a nudez. Despida das vestes e acessórios que em tempos integraram o seu tesouro e enxoval, a escultura reclama um lugar merecedor em contexto sacro, que lhe garanta a dignidade perdida.

Quanto ao Crucifixo, Pinho Brandão indica uma primeira deslocação para o retábulo-mor²²¹, o que lhe proporcionava uma maior venerabilidade, mas terá sido pouco tempo depois deslocado, encontrando-se atualmente no piso superior da Casa do Cabido (antiga Sala do Cartório). Alvo de um enraizado culto que remonta a 1139²²², a escultura, de “estatura quazi humana”²²³, integra o rol de imagens que se manifestam de forma prodigiosa, tendo esta saído de uma “rede lançada ao rio Douro por certos pescadores”²²⁴. Muito venerada pelos fiéis e particularmente milagrosa em períodos de calamidades, a imagem (guardada na capela de São Nicolau, fronteira à Sé do outro lado do rio e, por isso, *De Alem*) foi sendo disputada pelo Cabido no decurso da Época Moderna. Enrique Flórez justifica a transladação para a Sé por razões relacionadas com as cheias do Douro²²⁵. Pinho Leal, no seu jeito muito particular, alude que, segundo alguns, a escultura fora roubada pelo Cabido numa noite em que da sua capela foi levada em procissão até à Sé, no contexto de “umas preces *ad petendum pluviam*”, ficando assim a capela “a pedir chuva”²²⁶.

No século XVII, tinha já lugar no altar de São Bartolomeu, segundo informação documental alegada por Sousa Reis²²⁷. A imagem que subsistiu deverá datar, de facto, dessa centúria. Sousa Reis informa, ainda, que a prodigiosa imagem foi colocada, no novo altar, no mês de agosto de 1721 e que continuou a obrar inúmeros milagres. O próprio Memorando das obras da Sé assim o diz, ao assentar que na nova capela foi colocada a imagem milagrosa do Senhor do Além que antes estava num dos altares encostados “aos gigantes da igreja”²²⁸. A ela recorreram os devotos, “para seu alívio”, nas calamidades dos anos de 1722, 1724, 1734, 1744 e 1750²²⁹. Quando a necessidade ditava, a imagem era retirada do altar, metida numa embarcação e, acompanhada por muitas outras repletas de membros de confrarias, sacerdotes regulares e seculares, nobreza e povo, era dirigida até à Barra do Douro com grande pompa, proporcionando “patentes maravillas en las tribulaciones”²³⁰. Teve confraria própria, “talvez a mais rica da cidade” até aos primórdios do século XIX, extinguindo-se juntamente com outras da mesma igreja neste período²³¹. Na fotografia da D.G.E.M.N. são ainda identificáveis, nas mísulas entre colunas, as esculturas de Santo António e de São Vicente, respetivamente à esquerda e à direita do altar.

O retábulo do Senhor do Além exigiu, em 1734, uns “reparos” de Miguel Francisco da Silva²³², então a residir no Paço Episcopal, onde permaneceu até 1745. A sua estreita colaboração com o Cabido Portucalense manteve-se até ao final da sua vida. Por volta de 1749, em data próxima do seu falecimento (15 de janeiro de 1750), executou ainda o imponente candelabro das Trevas, que felizmente se conserva, hoje exposto na sala capitular. A obra só foi entregue, no entanto, em 1767, pela sua filha Caetana Rosa de Jesus, que recebeu 24 moedas (não as 30 em que fora avaliado) pelo emblemático trabalho²³³.

A Capela da Epístola recebeu a também “veneranda e milagrosa” imagem de Nossa Senhora da Silva que se encontrava, até então, no altar do segundo pilar da nave direita da igreja. Esta devoção recua aos tempos medievais e foi alvo de intenso fervor até ao século XX. Pinho Leal refere que “antigamente, quando os homens não se envergonhavam de ser catholicos”, os irmãos da confraria dos ferreiros e serralheiros assistiam à missa neste altar, todos com tochas acesas²³⁴. Detinha um rico tesouro composto por lâmpadas, castiçais, coroas e outras peças ricas de prata. Nas atas do Cabido de 1918 e 1919, insiste-se na necessidade de retomar a procissão até ao altar da Virgem com todo o decoro e solenidade, num momento em “que a nossa pátria” carecia de uma especial proteção de Nossa Senhora²³⁵.

Nas mísulas intercolúnios são visíveis as imagens de São Brás e Santa Luzia, dois santos taumaturgos de longínqua devoção na igreja. A de Santa Luzia poderá ser a mesma que se encontrava no altar de São Pedro, no século XVII. Protetora de todas as doenças relacionadas com os olhos, a importância do seu culto justificou a construção de uma capela da Sua própria invocação, a do centro da nave direita da igreja, como se exporá. A escultura terá sido colocada, neste altar, durante as obras de restauro do século XX, na sequência da destruição da sua própria capela. A imagem de São Brás pode ter sido aqui colocada no século XVIII, depois do apeamento dos altares que se encontravam encostados aos pilares das naves. Apesar de se desconhecer a sua localização, sabe-se que um altar dedicado ao Santo foi reparado no século XVI, o que indicia uma devoção anterior. Protetor de todas as enfermidades relacionadas com a garganta, o seu culto foi bastante difundido de Oriente a Ocidente, sendo-lhe dedicadas muitas capelas e altares. A importância ancestral do culto às três entidades representadas neste altar é atestada pela persistência das ofertas de *ex-votos* na atualidade: gargantas (aros) de metal ou cera dedicados a São Brás (3 de fevereiro); em forma de olhos a Santa Luzia (13 de dezembro); objetos de natureza diversa doados a Nossa Senhora da Silva, a principal intercessora dos fiéis junto do Pai e do Filho (com festa litúrgica no 1º domingo de junho). Para além da crença no Seu poder taumatúrgico, a tradição popular atribui-lhe, igualmente, o papel de psicopompo, a que guia as almas para o Céu afastando as silvas do caminho. Ainda que desvanecidas, as devoções atravessam os tempos, sobrevivendo às transformações físicas dos espaços onde se inserem, às crises religiosas ou às múltiplas reformas conciliares que se cruzam no seu caminho.



Imagens de São Brás e de Santa Luzia (2018, fotografias de Luís Bravo Pereira©).

O altar de Nossa Senhora da Silva esconde uma tela retrátil (enrolada na parte superior do camarim), da autoria do pintor portuense António José da Costa (1840-1929). Aluno da Academia Portuense de Belas-Artes, terminou o curso de Pintura Histórica em 1862, distinguindo-se pelo vigor do desenho, brilho e “riqueza de côr”²³⁶. A prática de cobrir as imagens durante a Quaresma, em sinal de dor e penitência, apesar de antiga impôs-se a partir do Concílio de Trento e permaneceu até ao Concílio do Vaticano II (1961-1965)²³⁷. José da Costa recorreu a um tema histórico, representando a princesa Santa Mafalda em posição devota diante de um altar de feição neogótica, a oferecer as suas joias a Nossa Senhora da Silva, como reza a tradição. Os contrastes de luz e sombra, a firmeza do desenho, a individualização dos rostos e a piedade encenada particularizam esta tela esquecida, da autoria de um pintor também discreto. Os seus discípulos olhavam-no como o “camarada bondoso” ou o “irmão mais velho” e entre eles constam nomes como Marques de Oliveira, Artur Loureiro e Henrique Pousão²³⁸. A encomenda da tela e o tema escolhido atestam a longa devoção em torno deste altar e a perpetuação das lendas e tradições a ele associadas.

Por cima das capelas, do arco até à cimalha real, os cónegos mandaram colocar dois painéis pintados a óleo e com molduras de talha dourada. O pintor Manuel Ferreira de Sousa, morador na Rua de São João Novo, foi pago, em novembro de 1727, por realizar as pinturas de São Pedro e São Paulo²³⁹. Os dois óleos representavam as passagens culminantes das vidas destes santos: a entrega simbólica das chaves da Igreja, no caso do primeiro; a conversão de São Paulo, em relação ao segundo, de acordo com Pinho Leal²⁴⁰. Estas telas foram retiradas durante as obras do século XX, mas, por falta de cuidado, ficaram inutilizadas, nas palavras de Pinho Brandão²⁴¹. A de São Pedro é visível na fotografia da D.G.E.M.N., já citada e a de São



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

Paulo, numa outra, apenas parcialmente. A primeira representa o Apóstolo genufletido perante Cristo a receber as simbólicas chaves do “Reino dos Céus” (Mt 16), estando os dois rodeados pelos restantes discípulos. Estas telas substituíram, aparentemente, as realizadas por João Baptista Pachini que, entre julho de 1720 e fevereiro de 1721, recebeu pagamentos faseados pelo “feitio dos quadros de S. Pedro e S. Paulo” que fez “por cima das duas capelas do cruzeiro da Sé”²⁴².



Vista das pinturas de São Pedro e São Paulo durante as obras de restauro do século XX (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²⁴³).

O topo sul do transepto, com ligação à sacristia, foi nesta data, também, bastante transformado. Neste lugar existia o Monumento Eucarístico mandado levantar pelo Bispo D. Fernando Correia de Lacerda, entre 1678-1679, e desenhado pelo Padre Pantaleão da Rocha Magalhães, como se abordou no capítulo 4. Este sepulcro foi desmontado entre 1719 e 1723, “por o não permitir a reforma da igreja²⁴⁴. A documentação da Mitra, correspondente a este período, regista que para este lugar se fez “de novo” uma capela com frontaria correspondente à do “outro lado”, ou seja, à da Senhora do Presépio. Pela descrição dos elementos arquitetónicos compreende-se que se trata da mesma composição que nos chegou: “de ordem compósita, tanto em pedestais como em pilares, vazas, capitéis, arquitraves, frisos e cimalhas”; um remate com as extremidades dos pilares prolongadas por pilastras e ao centro um nicho delimitado por pilastras e cartelas laterais; “e por cima do mesmo nicho corre sua arquitrave, friso, cimalha e seus romanos, e bom remate no fim de tudo”. Para a execução desta obra foi usada “pedra branca” da cidade do Porto, a mesma usada na

capela fronteira, mas, pela descrição das formas, é muito provável, também, que se tenha reaproveitado elementos da estrutura pétrea anterior. A fonte refere ainda o esforço que implicou a concretização desta empreitada, que “custou muito a copiar” e a “assentar” no seu lugar, por estar inserida nas paredes. No final e no entender do relator, a obra ficou perfeita porque apesar de ser feita “de muitas pedras, parecia de uma só e de mármore”²⁴⁵. A preocupação pela simetria, revelada pela construção mimética da capela de Santa Ana em relação à da Nossa Senhora do Presépio, evidencia a lógica de intervenção desta grande campanha setecentista.

De acordo com as notas de despesas da Mitra, nestas capelas do transepto colocaram-se retábulos de boa talha e painéis com molduras entalhadas e de boas pinturas, tudo dourado²⁴⁶. Um olhar atento sobre a irregularidade da talha destas capelas e a organização atípica dos retábulos, permite aventar a hipótese de alguns dos seus elementos terem pertencido aos executados em 1682, por determinação do Bispo D. Fernando Correia de Lacerda. As mísulas, colunas e entablamentos, o interior do nicho de Santa Ana Mestra, as molduras das portas e pinturas contrastam com as superfícies entalhadas do corpo central sobranceiro ao altar e respetivo banco, podendo ter sido adaptados na empreitada do século XVIII. Na verdade, quarenta anos, apenas intermediavam estes dois tempos. Esta hipótese pode ser apoiada pelas intervenções levadas a cabo na imagem de Santa Ana. A peça foi estofada pelos pintores douradores Luís Correia e

Manuel Pinto Monteiro, em 1723, e novamente “consertada” pelos mesmos em 1725, o que indicia a prévia existência desta extraordinária escultura²⁴⁷. Importa recordar, também, que estas peças foram bastante intervencionadas durante os restauros do século XX. Os retábulos sofreram as transformações resultantes do curso do tempo, denunciando assim uma vida de adaptações e perdas²⁴⁸. As pinturas a que se refere o documento do Cabido respeitam, no lado da Sacristia, às representações de São Joaquim e São José. No lado da galilé, ao centro, a Adoração do Menino, ladeada pelas representações de São João Batista e São João Evangelista.



Imagem de Santa Ana Mestra, no retábulo da mesma invocação (2018, fotografia de Luís Bravo Pereira©).

O topo norte do transepto foi muito transformado pelos restauros do século XX. A antiga capela de Nossa Senhora do Presépio foi demolida, mantendo-se a devoção ao nível de um simples altar adossado ao muro. Através de outras fotografias captadas neste período é possível acompanhar a demolição do corpo exterior desse espaço avançado e a reconstrução do novo muro. O vão aberto, no século XVIII, no centro do remate da fronteira da capela (octogonal no interior e retangular no exterior), foi entaipado durante os restauros de novecentos. No seu lugar, a D.G.E.M.N. deixou um nicho, semelhante ao que vemos na capela fronteira e nele integrou a escultura da Santíssima Trindade. Não permitindo avançar muito mais sobre a problemática presença de pintura no local, as fotografias captadas durante o restauro confirmam a existência de um programa pictórico extensível ao nível do transepto e desta forma documentado na parede norte deste espaço.



Capela de Nossa Senhora do Presépio antes do restauro; início da demolição da capela; demolição da capela sendo visível o arco interior voltado para o transepto (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²⁴⁹).





Atual capela de Nossa Senhora do Presépio e capela de Santa Ana (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt)



Capela de Nossa Senhora do Presépio após o restauro (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a²⁵⁰).

A profunda intervenção nestas capelas, durante os restauros do século XX, explica igualmente a organização atípica destes dois retábulos dos topos do transepto. Na verdade, tendo a capela de Nossa Senhora do Presépio perdido profundidade, foi necessário adaptar o antigo retábulo ao arco que antes lhe servia de entrada, o que justifica o hibridismo da talha dourada. A organização visual destas capelas resulta, de facto, de um arranjo do século XX. O grupo escultórico da Santíssima Trindade foi integrado no nicho superior que substituiu a janela aberta em setecentos, entretanto entaipada pela D.G.E.M.N. É possível que este tenha sido reaproveitado do retábulo dessa invocação existente na nave lateral esquerda e que foi apeado também no século XX, como será demonstrado. O mesmo se pode supor em relação ao conjunto da Sagrada Família, presente no nicho fronteiro do altar de Santa Ana. É muito provável que este fosse o mesmo que se encontrava no camarim do retábulo da mesma invocação, existente na nave lateral direita, executado no século XVIII, como evidencia a plástica, policromia e estofado das imagens. O conjunto representa, de facto, o episódio do Regresso da Fuga do Egito.



Pormenores da Santíssima Trindade, na capela de Nossa Senhora do Presépio, e do Regresso da Fuga para o Egito, na capela de Santa Ana (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

As mesas e as banquetas, de “pedras mármore”, foram executadas entre 1719 e 1723²⁵¹. Esta articulação entre os trabalhos de embutidos de pedraria polícroma, ao nível do primeiro registo, com os de talha dourada e policromada no segundo, respeita a uma solução artística muito em voga em Itália desde o Renascimento e desenvolvida em Portugal entre o último quartel do século XVII e o primeiro do XVIII. A referência chegou certamente de Lisboa, onde esta arte se impôs com maior intensidade. O sucesso decorativo desta elaborada técnica resulta da combinação entre a policromia e a diversidade de formas decorativas, com particular destaque, nestes exemplares, para os elementos de natureza vegetal e floral. O frontal de altar segue a organização dos modelos têxteis, apresentando uma moldura composta por faixas verticais e horizontais, preenchidas por motivos florais estilizados que delimitam um *campus* central. A banda superior, de contornos recortados, imita as franjas dos frontais em tecido. O centro exhibe, ao meio, um florão de inspiração acântica, o motivo mais frequente deste universo decorativo, de bons efeitos plásticos. É possível que estes elementos tenham sido realizados em Lisboa e trazidos para o Porto, como parece ter acontecido com os já analisados para o retábulo-mor. Este facto facilitava o acesso à matéria-prima. Nas mesas de altares predomina o fundo pétreo negro, eventualmente de Negrais, combinado com o amarelo da mesma origem, os mármore de Estremoz, o encarnação, o branco de Lioz e o azul de Sintra²⁵².

Frontal de altar do retábulo de Santa Ana, com trabalho de embutido pétreo (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt)



A capela de São Pedro, de longínqua presença no transepto, foi também alvo de importantes intervenções, tendo recebido um pórtico monumental em talha dourada, “seguinto em parte a arquitectura do frontispício” da capela do Santíssimo Sacramento, “ficando ambos em tudo correspondentes”²⁵³. A descrição do Memorial das obras é conforme à estrutura que hoje aí vemos: quatro colunas e pilares assentes em pedestais pétreos, com remate de boa talha e esculturas. Uma nota deste documento, à margem, informa que as quatro colunas e figuras foram feitas “no tempo de Miguel Francisco”, ou seja, em data posterior a 1727. Tal como exposto, o risco poderá ser da autoria de Manuel Couto de Azevedo. A gramática decorativo dos frisos, com ovas e pontas de diamante, aproxima-se da decoração pétrea existente nas capelas do topo do transepto, o que pode atestar, uma vez mais, a preocupação pela harmonização de todos os elementos constituintes daquele espaço. Em 1729, o dourador Luís Correia realizou, ainda, “os acrescentos” da fachada da Capela de São Pedro “e outras obras meudas”²⁵⁴, o que confirma a ideia de uma intervenção contínua nesta capela, ao longo da década de 1720.

O frontispício da Capela do Santíssimo Sacramento, apesar de ter servido de modelo para o de São Pedro, foi refeito mais tarde, tendo-se construído novamente o arco de pedra que ameaçava ruína e os pedestais também em granito, em substituição dos anteriores que eram em madeira²⁵⁵. A talha do arco da Capela do Santíssimo Sacramento foi também dourada, em 1729, pelo mesmo Luís Correia, morador à data na Calçada da Relação Velha. A este mestre e a Manuel Pinto Monteiro, “pintores das obras dos douramentos de talha e estuque da Sé”²⁵⁶, se deve o douramento e pintura de toda a obra de talha realizada entre 1720 e 1725. Anos mais tarde, em 1766, a capela volta a receber novos elementos de talha dourada, nomeadamente no zimbório, dois capitéis, uma pinha “do collo do frontispicio” e a reparação de um “pillar da fresta do Sanctissimo”. Estas peças foram realizadas pelo entalhador José Dias de Freitas, morador em Santo Ildefonso²⁵⁷, mas não chegaram aos nossos dias.

A LIBERTAÇÃO DOS PILARES E A CONSTRUÇÃO DE NOVAS CAPELAS: AS CAPELAS DAS NAVES LATERAIS

As paredes das naves laterais receberam seis altares, três em cada um dos lados. Estes foram integrados nas capelas rasgadas nos espessos muros medievais, tendo-se demolido a parede desde a abóbada ao solo. Tal como se pode observar em fotografias da D.G.E.M.N., estas eram compostas por elementos estruturais em pedra, sendo delimitadas por pilastras, arcos plenos e cobertura em abóbada de berço. À semelhança do que aconteceu em toda a obra, as formas pétreas dialogavam, no entanto, com as estucadas, como se pode verificar nas pilastras que preenchiavam os espaços entre as capelas, constituídas por bases, fustes, capitéis, arquivoltas, frisos e cornijas. As fotografias do século XX exibem as técnicas de construção, com os fasquiados de madeira parcialmente destruídos e os estuques a cobrir as partes remanescentes de uma demolição em curso. Todos os capitéis e pedras de fecho eram de talha dourada. As mesas dos altares elevavam-se acima do piso das naves, sendo estes feitos em pedra, juntamente com as respetivas banquetas. Os degraus das capelas eram em granito branco da região. As grades que vemos em fotografias da D.G.E.M.N. foram colocadas, segundo Sousa Reis, em meados do século XIX²⁵⁸. Por cima de cada uma delas abriu-se uma ampla janela, em forma de quadrifólio, que proporcionaram uma ampla iluminação de todo o corpo da igreja²⁵⁹ e colocaram-se as tribunas referidas nas “Memórias Paroquiais”.

Conhece-se a invocação destas capelas a partir das “Memórias Paroquiais” de 1758. Apesar de alguns altares respeitarem a antiga posição dos pilares, outros conheceram um novo lugar ou mesmo uma diferente invocação: no lado do Evangelho e a partir da entrada, São Tiago, Santa Apolónia (com as imagens de São Lourenço e São Caetano) e da Santíssima Trindade, que acolheu a imagem de São Pantaleão, padroado da Câmara Municipal do Porto²⁶⁰; no da Epístola, São Gonçalo, Santa Luzia (incluindo as imagens de Santo António e São Rodrigo) e o de Jesus, Maria e José (Sagrada Família), cujas imagens se encontravam no camarim do altar²⁶¹. Este último englobava, igualmente, a escultura de São Sebastião²⁶². O de Santa Luzia estava a cargo da confraria dos Pedreiros e Trolhas²⁶³ e todos os que não tinham confraria eram da responsabilidade da fábrica da igreja. A imagem da Santíssima Trindade estava apoiada sobre um globo, descrição que corresponde à que hoje vemos a rematar a capela de Nossa Senhora do Presépio. Este incluía também uma pequena escultura de Nossa Senhora da Oliveira, oferecida pelo cônego Luís Brandão Correa de Lacerda, natural da cidade de Guimarães²⁶⁴.

No século XIX, Sousa Reis e Pinho Leal referem as mesmas invocações, excetuando o de Santa Apolónia que dizem ser dedicado a Nossa Senhora do Patrocínio²⁶⁵. É possível que a imagem da virgem mártir permanecesse, mas com perda de prestígio a favor de uma invocação mariana, cujo culto conheceu uma ampla difusão em Portugal, Espanha e no Brasil, durante a Época Moderna. Pela sessão do Cabido de 14 de dezembro de 1933, compreende-se que os oragos dos dois altares do meio tinham so-

frido alterações, sendo o do lado do Evangelho dedicado a São Vicente e o da Epístola ao Sagrado Coração de Jesus²⁶⁶. Esta devoção conheceu uma grande difusão em Portugal a partir da segunda metade do século XIX, o que explica a sua inclusão. Fotografias da D.G.E.M.N. evidenciam que a imagem estava, à data, no altar de Nossa Senhora do Presépio. As substituições de orago podem ser explicadas pelo facto de os altares do meio terem sido pensados para acolher três imagens de santos, o que facilitou a troca de imagens ou as mudanças de invocações no decurso das centúrias seguintes.

A escritura de obrigação dos seis retábulos das naves foi realizada a 3 de março de 1726. A totalidade da empreitada foi entregue aos mestres entalhadores Garcia Fernandes de Oliveira, então a trabalhar na talha da capela-mor, e Caetano da Silva Pinto, ambos moradores na Rua Direita da freguesia de Santo Ildefonso. O primeiro ficou responsável pela execução dos retábulos do lado do claustro - São Gonçalo, Santa Luzia e Sagrada Família -, e o segundo os “da parte do alpendre” [de São João]: São Tiago, Santa Apolónia e Santíssima Trindade. O contrato incluía a execução das imagens da Santíssima Trindade e de São Pantaleão, devendo estas ser executadas por “escultor peritíssimo e a contento”, em madeira de castanho ou nogueira e medirem cerca de sete palmos de altura (c. 156 cm)²⁶⁷. Apesar do contrato sugerir que estas se destinavam aos altares “com pavilhão”, as “Memórias Paroquiais” de 1758 colocam-nas no mesmo altar, o último do lado do Evangelho, junto ao portal de acesso ao alpendre de São João. Determina-se que a de São Pantaleão fosse representada “na postura do crucificado como bem se sabe”, iconografia que corresponde à da imagem que hoje se encontra no altar de Nossa Senhora do Presépio, embora a altura desta não corresponda à indicada na escritura. A Santíssima Trindade apresentar-se-ia “assentada sobre um trono”, e tinha de obedecer aos seguintes critérios iconográficos: o Pai Eterno representado com tiara e vestes pontificais, abraçado ao Filho coberto por um manto, demonstrando ambas posturas naturais e “bem lançadas roupas”. A figura do Espírito Santo estaria colocada no meio e superiormente, devendo o conjunto apresentar o “melhor primor da arte”²⁶⁸.

De acordo com a escritura, os retábulos deveriam seguir, formalmente, a mesma organização dos das capelas do Senhor do Além e de Nossa Senhora da Silva, concluídos pouco tempo antes. Dos seis a executar, os dois do meio (de Santa Luzia e de Santa Apolónia), colocados frente a frente, estariam preparados para receber três imagens cada um e apresentariam a mesma forma dos do transepto, atrás já indicados: duas colunas em cada lado posicionadas em planos desiguais e, nos intercolúnios, a disposição de peanhas e cúpulas destinadas à colocação dos “Santos”. Os camarins teriam, também, peanhas para as imagens e seriam revestidos de talha nas partes não ocultas pelas mesmas. Os restantes, destinados a receber uma só imagem, seriam todos iguais, com duas colunas de cada lado posicionadas na mesma forma, ou seja, “retraíndo também para o interior”. Os espaços entre as duas colunas seriam preenchidos com mísulas “com seus meninos, fruteiros e mais ornato que pedirem para ficarem (...) com graça e valentia”²⁶⁹. Exige-se um tratamento cuidado de toda a obra de talha,

de boa madeira, sã, muito limpa e de bom relevo, “com todo o ornato e valentia que pedir a perfeição da obra para ficar crespada e com graça”, “com toda aquela galantaria que a obra pedir”²⁷⁰. O projeto previa a existência de banco e sotabanco “até ao chão”, de boa talha, com as suas “tarjinhãs e cantoneiras”. As mesas teriam de ser feitas em madeira de castanho, com duas portas de lado para serventia das tribunas²⁷¹.

A comparação entre teor da escritura e os quatro retábulos sobreviventes permite constatar a inexistência de uma relação exata entre os “apontamentos” do contrato e a obra executada. Estas diferenças podem explicar, também, os pagamentos feitos em dezembro do mesmo ano, ou seja, durante o período de execução dos retábulos, a cada um dos entalhadores. As notas de pagamento são, no entanto, pouco claras, registando apenas “por conta do acrescentamento dos retábulos do corpo da Sé”²⁷². Demonstra-se, assim, que o contrato notarial certifica o nascimento de um objeto, mas muito pouco sobre a sua vida²⁷³ e a destes, em particular, foi bastante atribulada.

Na década de 1930, as seis capelas das naves foram destruídas e toda a talha apeada, incluindo a dos altares. Conhece-se, no entanto, o destino dos quatro retábulos das extremidades: os de São Tiago e São Gonçalo encontram-se nas colaterais da igreja de Santa Maria de Lamas (Vila da Feira); o da Santíssima Trindade na Capela de Santa Eufémia (Vila do Gerês), funcionando como retábulo-mor; o da Sagrada Família na igreja do Monte de Nossa Senhora da Assunção (Monte Córdova, Santo Tirso). Enquanto os três primeiros parecem conservar a plenitude das formas iniciais, o último foi bastante mutilado, tendo perdido parte da “graça” que individualiza os retábulos joaninos: as asas dos anjos cortadas, o relevo da extremidade das cortinas seriamente afetado e a tribuna muito transformada, tendo perdido a talha que a revestia e parte do pedestal que integrava o relevo figurativo, comum a todos os altares e alusivo à respetiva invocação. Quanto aos dois do meio não foi possível, até ao momento, conhecer o seu destino, mas é evidente, na documentação, o interesse suscitado por estas peças, junto de várias paróquias e capelas²⁷⁴.

O gosto joanino está patente, de facto, nos retábulos remanescentes, o que parece indiciar uma adaptação à linguagem do retábulo-mor que estaria já em execução e cujos riscos eram conhecidos. Os fustes das colunas foram substituídos por “rapazes” atlantes, de roupagens soltas e esvoaçantes e “meninos” nus, representados em poses ousadas e envolvidos por grinaldas e fénices. Estes motivos estendem-se às mísulas e painel central da banquetta, bem como ao friso do entablamento. Os retábulos rematam numa cúpula circular, com sanefa e amplas cortinas abertas, presas nas mãos dos anjos que repousam sobre o enrolamento das volutas. Os dois de Santa Maria de Lamas preservam, ainda, a moldura de talha que envolvia as imagens inseridas no camarim, bem como as elaboradas peanhas onde estas assentam e que enquadram, ao centro, um painel figurativo em relevo e com estofagem polícroma: o colateral do Evangelho apresenta uma figuração do São Tiago Mata Mouros, a cavalo, no ambiente escarpado da Batalha de Clavijo, do ano 844; o da Epístola, a construção da ponte de



Imagens dos altares de São Tiago e de São Gonçalo, atualmente na igreja de Santa Maria de Lamas (2021, fotografias de José Carlos Amorim©).

Amarante na presença de São Gonçalo, um dos feitos mais populares da hagiografia deste Santo. Impressiona o detalhe ao nível dos elementos da paisagem, da água que corre com intensidade e o pormenor das técnicas de construção a partir de um guindaste de madeira, pormenores que acentuam a qualidade destes painéis. As características dos relevos polícromos bem como o seu enquadramento atípico, nos retábulos joaninos, permitem levantar a hipótese de estes terem pertencido aos retábulos anteriores e integrados nas novas peças construídas entre 1726 e 1727. Na verdade, os “apontamentos” fazem referência a uma “tarja” no centro da banquetta, determinando-se a colocação de “pintura ou terão sua porta e receptáculo para sacrário, serão em forma que subam mais acima do banco”, determinações que parecem ter sofrido alterações²⁷⁵.



Pormenores dos altares de São Tiago e de São Gonçalo, atualmente na igreja de Santa Maria de Lamas (2021, fotografias de José Carlos Amorim©).

Uma nota de pagamento datada de 4 de março de 1727, refere a entrega de 9\$600 reis a António Vital Rifarto por “debuxar as plantas dos retábulos da Sé”. Pinho Brandão, interrogando-se sobre a localização destes retábulos, salientou a baixa quantia da verba, mas é possível que este fosse um valor remanescente pelo pagamento dos riscos dos retábulos do corpo da igreja, à data em fase avançada de execução. A colaboração do artista nesta grande empreitada manifestar-se-á na autoria dos desenhos para os revestimentos azulejares da sacristia, antessala do Cabido e piso superior do claustro, em 1733. O fiador deste contrato azulejar foi o mestre entalhador Luís Pereira da Costa, a trabalhar nas obras da Sé desde 1718 e na talha da capela-mor nos anos de 1726-1727²⁷⁶. Por outro lado, conhece-se a atividade de Vital Rifarto como autor de riscos de retábulos, como é o caso do de Nossa Senhora da Purificação da Igreja de São Lourenço, que efetuou em fevereiro de 1729. Por este trabalho recebeu a avultada quantia de 41.760\$00 reis, por “fazer a planta ou risco e de algumas assistências que fez na dita obra do retábulo”²⁷⁷, o que significa que a sua participação não se esgotava na elaboração do desenho.

O douramento dos retábulos aconteceu uns anos mais tarde, entre junho de 1735 e abril de 1736. A tarefa coube aos já conhecidos mestres portuenses António José Correia e Manuel Pinto Monteiro, responsáveis igualmente pelo estofar das imagens neles integradas²⁷⁸. Algumas imagens que vemos atualmente incluídas noutros altares ou em reserva pertenceram, muito provavelmente, a estes retábulos das naves. É o caso das de São Tiago e de São Gonçalo, provenientes dos apeados altares quinhentistas, das de Santa Apolónia (com um estofado muito delicado e de grande qualidade), São Lourenço e São Caetano, atualmente em reserva, e da de Santa Luzia, hoje no altar de Nossa Senhora da Silva.



Imagens de São Tiago, São Gonçalo, Santa Apolónia e São Lourenço (2018, fotografias de Luís Bravo Pereira©).

Em 1934 (31 de julho), a comissão cultural da freguesia de Vilar da Veiga (Terras do Bouro), solicita um dos retábulos apeados da igreja da Sé do Porto, destinado à Capela de Santa Eufémia da estância termal do Gerês, então, em processo de reconstrução, mostrando preferência pelo altar da Santíssima Trindade que se encontrava na nave esquerda²⁷⁹. O pedido foi satisfeito nesse mesmo ano e o referido retábulo entregue à comissão administrativa da Capela de Santa Eufémia do Gerês. No auto de entrega, datado de 6 de outubro de 1934, consta um número alargado de objetos de talha que foram entregues à Corporação Fabriqueira da Igreja do Santíssimo Sacramento da freguesia de Massarelos, para serem armados na igreja que se encontrava em construção, na Rua Guerra Junqueiro²⁸⁰. Entre eles incluíam-se as seguintes peças:

“Quatro altares em talha, completos; uma grade de altar, preta, muito velha; dois escudos grandes, de talha; quarenta e seis plintos pequenos, de talha; dez escudos pequenos; dez grades de tribunas, sendo sete completas e trez completamente partidas; uma cúpula de púlpito; quatro tocheiras; dezesseis castiçais grandes; oito castiçais pequenos; quatro crucifixos em mau estado; doze caixilhos de vias-sacras; e uma sanefa com talha”²⁸¹. Compreende-se, neste sentido, que este núcleo de objetos constituía uma parte significativa da talha apeada das naves da igreja catedralícia.

A corporação fabriqueira da nova igreja do Santíssimo Sacramento de Guerra Junqueiro não integrou esta talha, alegando estar em mau estado, com peças partidas e não se ajustar, em termos de dimensões e estilo, à nova igreja²⁸². Por essa razão, em julho de 1938, a Comissão do Culto Católico da freguesia de Santa Maria de Lamas solicitou dois dos retábulos que haviam sido cedidos à Corporação Católica de Massarelos, para poderem ser adaptados à sua igreja paroquial, “acabada de construir, e onde já exist[ia] um altar do mesmo estilo”²⁸³, o que veio a acontecer. Em agosto de 1939, foi a vez do pároco da Igreja paroquial de Macieira de Sernes (Oliveira de Azeméis) pedir a entrega de um dos altares retirados da Sé que não haviam sido incorporados na igreja do Santíssimo Sacramento. Os ofícios trocados entre o dito sacerdote, o pároco Manoel Gomes de Resende e o Ministério da Justiça não permitem conhecer o destino dos restantes altares que ficaram em Massarelos, constatando-se apenas que a Corporação Cultural desta freguesia desejava aplicá-los “num templo”.

Os púlpitos, enquadrados nos primeiros pilares do transepto, substituíram os seiscentistas. Foram executados em mármore vermelho e preto, em harmonia com as cores da capela-mor e restante corpo da igreja, bem polidos e recortados com “diversos feitios”²⁸⁴. As “boãs taças” estavam apoiadas em pilares compostos por balaústres e mísulas, incluindo as escadas suspensas “no ar”, repousando apenas o primeiro no chão de onde partia uma cartela que fechava o topo de todos os degraus²⁸⁵. Os corrimãos eram de bronze dourado²⁸⁶. O escultor Manuel de Almeida Taveira executou, em 1718, a “Sapiência” que rematava o dossel de um dos púlpitos e,

no ano seguinte, a imagem foi estofada pelo pintor Manuel Pinto Monteiro, que executou vários trabalhos para a Sé durante este período²⁸⁷. Nas fotografias de 1914 e 1916, já citadas, estas peças estão completamente ocultas por tecidos, mas podem ser ainda vistas em fotografias da D.G.E.M.N. captadas durante o restauro.

Nas bases dos primeiros e últimos pilares²⁸⁹ colocaram-se as quatro pias de água benta que a D.G.E.M.N. transferiu para as paredes laterais e da entrada onde atualmente permanecem. Todas iguais e de muito bom talhe, são compostas por uma grande concha “ou vieiras” de “marmore vermelho” (encarnadão) suportada por atlantes em forma de “meninos” ou “rapazes”, esculpidos em pedra preta²⁹⁰.



Cadeiral (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²⁸⁸).



Porta e pia da água benta (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²⁹¹).



Imagem atual das quatro pias batismais (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Ainda segundo o “Memorial” das obras da Sé, junto à porta principal foi construído um novo coro alto, apoiado numa abóbada de pedraria, no qual se colocou um grande órgão²⁹². O instrumento foi realizado pelo organeiro Padre Lourenço da Conceição que, entre 1727 e 1733, concebeu, também, os dois da capela-mor já analisados. O órgão grande foi executado entre 1719 e 1726, o que significa que este mestre trabalhou para o Cabido durante catorze anos consecutivos. De acordo com uma nota de despesa de abril de 1725, o Padre Lourenço da Conceição adotou este nome enquanto foi membro da Congregação de São João Evangelista, sendo depois identificado como Lourenço de Sousa ou Manuel Lourenço da Conceição²⁹³, uma constatação que recorda a problemática em torno da onomástica neste complexo universo de produção. Em contrato datado de 1 de março de 1719, o mestre comprometia-se a concluir a obra no espaço de um ano, o que não aconteceu, prolongando-se os pagamentos até 1726. O valor acordado comportava a quantia de quatro mil cruzados mais o órgão velho, o realizado pelo siciliano André entre 1537 e 1539, por encomenda de D. Baltazar Limpo. Deste apenas se aproveitaria um “flautado de doze e uma oitava de seis palmos”²⁹⁴, que seriam integrados no novo. Os tubos eram as partes mais aproveitadas dos órgãos velhos, o que permitia poupar tempo e recursos²⁹⁵. Ao contrato acrescia ainda a responsabilidade de o consertar e afinar pelo período de seis meses.

Todos os materiais e feitio da caixa ficavam a cargo do organeiro, responsável pelo ajuste com o oficial entalhador. A estreita colaboração entre organeiros e entalhadores proporcionou a criação de obras verdadeiramente sumptuosas. Parte dos trabalhos de madeira foram executados pelo carpinteiro Manuel da Costa, “mestre carpinteiro das obras da Sé” e “carpinteiro das obras do órgão”, uma vez que este foi várias vezes ressarcido pela compra de madeiras, pregos e outras matérias necessárias para o “novo órgão”²⁹⁶.

A obra obrigou à construção de uma casa para os foles, erguida “ao lado da torre”. Esta tarefa coube aos “mestres pedreiros das obras da Sé” Sebastião Fernandes “e companheiros”, responsáveis também pela construção da “escada da torre”²⁹⁷. O trabalho foi pago em maio de 1719 e o de carpintaria, realizado pelo mestre Manuel da Costa, em 1726. Fotografias da D.G.E.M.N. anteriores ao restauro permitem observar portas rasgadas nas extremidades do coro alto. Uma delas estabelecia a ligação com esta estrutura construída na cobertura. O acesso à torre Sul a partir do primeiro tramo da igreja, muito intervencionado, também, durante as obras de restauro novecentistas, foi recentemente reposto a partir do piso alto do claustro, afirmando-se como um miradouro ímpar sobre a cidade.



Vestígios de arco emparedado; interior de parede com arco emparedado; obras no interior do coro alto (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.²⁹⁸).

De acordo com a descrição do “Memorial”, a máquina do órgão ocupava toda a largura do corpo da igreja, ou seja, da nave central, e chegava, em altura, à cimalha real, na qual encostavam os dois castelos. Esta solução permitia a iluminação do coro através da luz que entrava pela rosácea. A caixa do órgão, a realizar pelo entalhador, respeitava a uma espécie de “armário” que guardava o mecanismo organológico e fixava a estrutura do instrumento²⁹⁹. Tratar-se-ia de uma obra imponente, composta por uma bacia suportada por dois grandes atlantes, sobre a qual corria uma varanda “feita com boa ideia”, “bons remates” e “muitas figuras”³⁰⁰, tudo dourado, com boa escultura e talha. As características da talha ajustaram-se, muito provavelmente, ao programa decorativo do corpo da igreja. A complexidade das formas e o recurso aos mesmos mestres que trabalhavam nas obras da Sé justificam, certamente, a larga derrapagem do tempo de conclusão desta peça. Quatro destas esculturas foram realizadas pelo escultor Manuel Carneiro Adão que a elas (e eventualmente a outros serviços do mesmo projeto), dedicou dois anos, de 1725 a 1726³⁰¹. O douramento de toda a obra foi ajustado aos já conhecidos mestres Manuel Pinto Monteiro e Luís Correia que foram pagos por esta empreitada nos dias 6 e 20 de dezembro de 1725, sendo designados como “mestres pintores das obras da Sé”³⁰².

Carlos de Passos informa que, no contexto da Segunda Invasão Francesa (1809), os soldados de Soult causaram grandes danos ao coro e órgão, tendo este sido vendido durante a reforma de 1854 que “conduziu o côro ao mísero estado actual”³⁰³. Este dado confirma o volume de obras realizadas durante o bispado de D. Jerónimo José da Costa Rebelo (1843-1854), necessárias devido aos estragos causados durante a Guerra Civil, nomeadamente durante o Cerco do Porto (1832-1833)³⁰⁴. Passos poderá ter tido acesso às Atas do Cabido que corroboram estas informações. Já foi

dito que alguns tubos deste órgão foram usados para a reparação do instrumento do lado direito da capela-mor. Na ata do Cabido de 4 de novembro de 1850, regista-se a observação de João Bernardo, fabriqueiro da capela do Ilustríssimo Cabido, informando “que muito desagradável se tornava á vista a caixa do grande Orgão de sobre a porta principal do Templo, desfeitando a beleza do excellente oculo de architectura gothica, parte do qual encobre, e que offerencendo Antonio Joaquim Martins 38.400 (?), por toda a madeira”, pedia-se autorização ao Cabido para realizar a dita venda, uma vez que o Prelado já dera a devida autorização. O dinheiro seria utilizado para fazer as obras necessárias naquela parte do edifício³⁰⁵. Na ata seguinte, datada de 15 de novembro, o Cabido autoriza a redução a dinheiro de alguns “galloens inúteis e meudesas da Fabrica” para aplicação nas obras de conclusão do coro da porta principal³⁰⁶. As obras na Sé continuaram pelo bispado de D. António Bernardo da Fonseca Moniz (1854-1859), seguindo-se depois, até 1862, um período de Sede Vacante que se repercutiu também em obras, como se pode ler pela inscrição existente na Sacristia: “SEDE VACANTE AN 1859”³⁰⁷. Esta data corresponde às obras operadas também na capela-mor.

Na década de sessenta do século XVIII fizeram-se encomendas e acrescentos pontuais no sentido de dar continuidade ao trabalho de embelezamento e valorização da igreja. O mestre entalhador José de Meireles Pinto foi pago, em abril de 1767, pela execução de uma tocheira para o Círio Pascal, com uma cinta de bronze, e cinquenta castiçais para os altares da Sé: seis para os do Senhor do Além, Nossa Senhora da Silva, São Pedro, Santa Ana e Senhora do Presépio e quatro para os de Santa Luzia, São Gonçalo, Santíssima Trindade, Santa Apolónia e São Tiago³⁰⁸. Os cinquenta e quatro castiçais foram dourados em setembro do ano seguinte³⁰⁹. Em novembro de 1768, o entalhador Francisco Pereira de Campanhã foi pago pelo risco que elaborou para uma sanefa do arco cruzeiro, peça que não chegou aos nossos dias³¹⁰. Tido como um dos melhores representantes da talha rococó do Porto, com abundante obra documentada nesta cidade e em outras localidades do Norte, este mestre distinguiu-se como entalhador, escultor e autor de riscos³¹¹, o que explica a encomenda da obra em análise.

AS OBRAS NO EXTERIOR

A grande empreitada estendeu-se igualmente ao exterior. Para além da abertura dos vãos já referida, as fachadas axial e norte conheceram transformações muito significativas das quais hoje podemos ver apenas uma parte.

PÓRTICO

O pórtico da fachada axial foi alvo de uma importante alteração de ordem formal e estética que lhe conferiu o efeito cenográfico característico das fachadas barrocas³¹². Respeitou-se, também, neste sentido, as determinações de Carlos Borromeo que apelava à distinção da entrada principal e respetivo pórtico em termos de dimensão e ornamentos. As igrejas catedralícias poderiam mesmo exibir esculturas de leões, à semelhança do templo de Salomão, no sentido de recordar a vigilância dos prelados. Os pórticos axiais deveriam apresentar colunas de mármore, pilastras de pedra ou de ladrilho, mas, acima de tudo, serem conformes à grandeza da igreja³¹³. Os restauros do século XX apagaram parte da imponente obra da Sé que hoje é possível conhecer, parcialmente, através de alguns recursos iconográficos anteriores à intervenção e ao “Memorial” do século XVIII.

Foi construído o novo acesso à igreja com as escadas de dois lanços e uma varanda com grades de ferro apoiadas em pilares de pedra³¹⁴. Sousa Reis descreveu-o como “hum largo patamar de lageado com escadarias de pedra para o norte e sul, defendidas por varandas de ferro segura em pequenas pilastras”, não esquecendo as “serpentes enroscadas”³¹⁵ que parecem ocupar o lugar, neste contexto em particular, dos leões sugeridos por Carlos Borromeo.



Fachada principal (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.³¹⁶).

A estrutura do pórtico seguiu o modelo da ordem toscana, organizada em quatro grandes colunas geminadas (duas em cada lado formadas por base, fuste liso e capitel) apoiadas em altos pedestais e unidas por entablamento canónico, composto por dois tríglifos e uma métopa. O remate é formado por dois segmentos de aletas cobertas por esculturas que envolvem, ao centro, uma varanda semicircular. Esta tinha serventia “para dentro da mesma Igreja”, ou seja, para o coro alto, “as quaes serventias sahem para a mesma varanda em volta por detraz de quartões e pirâmides, que tudo descarrega nos prumos das mesmas colunas”, como se pode observar em fotografias anteriores ao restauro.



Nave central em obras; interior: pormenor de arco emparedado (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.³¹⁷).

Entre o remate do portal e a rosácea rasgou-se um grande nicho ou “retabullo de sima”, emoldurado por colunas jónicas, destinado a guardar a imagem de Nossa Senhora da Assunção, orago da Catedral. Executada “n’humã inteira peça de mármore ou jaspe” a escultura, de “lindas formas”³¹⁸, é a única do conjunto que foi mantida pelos restauros novecentistas. No século XIX, a imagem estava protegida por duas portadas de vidro. Assim a descreveu Sousa Reis³¹⁹ e assim chegou aos restauros dos Monumentos Nacionais. Embasamentos e cornijas exibem recortes ondulantes respeitando todos os elementos, de acordo com o “Memorial”, “as mesmas porporções e a idea das estampas do Padre Poncio tanto em Arquetatura como em ornamentos”³²⁰. Esta nota confirma que estampas do Padre Andrea Pozzo estiveram, de facto, nas mãos dos mentores da grande obra e que serviram de modelo de inspiração³²¹.

Várias esculturas pontuavam estes elementos estruturais. A qualidade das fotografias não permite a identificação das figuras, mas os relatos oitocentistas e as fontes iconográficas ajudam a reconstruir este cenário. Sabe-se que entre abril de 1727 e dezembro de 1731, os escultores João

de Miranda, morador fora da Porta de Cimo de Vila e Manuel Carneiro Adão, residente nas Hortas, foram pagos pelas esculturas de pedra de Ançã realizadas para a fachada: “a figura da porta da torre”, “uma das figuras” da porta principal, “dez figuras sobre o remate dos dois pórticos”³²². A obra mereceu a melhor atenção dos memorialistas contemporâneos. A título de exemplo, no contexto das exéquias fúnebres a D. João V, Rafael de Sá Baiesca e Montarroio chama a atenção para a fachada ou frontispício da igreja, “adornada de varias estatuas, figuras, e ornamentos modernos, para formosear a sua antiga forma.”³²³ Na ótica dos homens da época, as novas camadas artísticas não tinham como intenção destruir, mas valorizar os estratos anteriores.

Sousa Reis refere que as ombreiras da porta estavam ornamentadas por frisos e que sobre os arranques do frontão se deitava “hum Arcanjo” (um em cada lado) soberbamente esculpido em mármore ou pedra de lioz, “como se fossem estas estatuas os guardas deste local”³²⁴. Acrescenta que as referidas sentinelas estavam “armadas de couraças e elmos” o que pode ajudar a corroborar a hipótese do memorialista. Todo o remate era pontuado por “vazos contendo flores cizeladas e recortadas em granito”, elementos decorativos que realçavam as esculturas do frontão³²⁵. Segundo o mesmo autor, as esculturas colocadas ao lado do nicho de Nossa Senhora representavam dois querubins com tochas na mão prestando-lhe homenagem³²⁶. Estátuas de anjos de bom risco, lavor e ornamento envolviam o pequeno “oratório ou sanctuario”, criando uma plena harmonia entre obra arquitetónica e escultórica que mereceu consideração e elogio da parte de Sousa Reis. Joaquim de Vasconcelos corrobora esta descrição, salientando os “vários cherubins [que] se entrettem, brincando”, os anjinhos, meninos, florões, grinaldas, arabescos, urnas, pirâmides e conchas, integrados numa composição “toda teatral”, à imagem de um “fronstispício de presépio”³²⁷. Excetuando a escultura de Nossa Senhora, todas as restantes estátuas foram sacrificadas durante as obras de restauro do século XX. O conjunto ficou despido da cenografia pretendida e, por isso, mais frio e pobre. Da sua memória ficam as palavras de admiração e louvor de Sousa Reis, um entusiasta deste programa:

“As feições, formas, roupagens e posições de todas as estatuas são de indizível apreço e o seu custo não foi pequeno, devendo sem lisonja louvar se o bom gosto e animo de quem dirigio esta soberbíssima obra, que nós os Portuenses possuidores d'ella, nem ao menos de vezes em quando empregamos as nossas vistas d'admiração, como obolo pago a seu director e aos obreiros que a cizelarão tão prefeita”³²⁸.

Nos lados do portal foram construídos dois botaréus escalonados com os seus pedestais coroados por um arco de volta perfeita e remate em frontão curvo interrompido, ao jeito de um arco de triunfo. Este acrescento arquitetónico era, segundo Robert Smith, o motivo mais original da composição setecentista³²⁹.

De acordo com o “Memorial”, numa das torres sineiras que ameaçava ruir (a do lado norte) fizeram-se mais dois botaréis de altura “proporcionada” para “segurança da mesma” e “correspondência dos outros vatareos, que estavam na outra torre”³³⁰. Todos os contrafortes foram coroados por pirâmides em granito, observáveis em fotografias da D.G.E.M.N. Na dita estrutura abriu-se um novo vão e repararam-se outros, tendo-se mandado fazer sinos novos e consertado outros³³¹. Logo em 1719, mandou-se fundir o sino Santana, dedicado a Santa Ana como se pode ler numa das suas inscrições: «ESTE SINO HE DE SANTA ANNA». A da parte inferior da barriga indica a data e a respetiva dedicação - «DICATVM ET VOTVM SANTISSIMA VIRGINE CONCEPTIONE ANNO DOMINI 1719» (Dedicado e devotado à Conceção Santíssima da Virgem Ano Domini 1719) - e a da superfície externa da boca o nome do fundidor: «EMMANVEL FRR^A GOMES FECIT» (Manuel Ferreira Gomes Fez)³³². O sino “Grande” foi fundido em 1729 e é o maior da igreja. A imagem de São Miguel psicopompo, patrono do Cabido, está representada num dos lados, enquanto no outro aparece a figuração de São João Nepomuceno. Uma inscrição junto à boca do sino atesta a relação desta peça com o período de Sede Vacante: «PRINCIPS IOANNES NEPUMECENE ORA PRNOBIS PRIMO IN AUREM EDITUM SEDE UACANTE MDCCXXIX/ MICHAEL ARCHANGELI ESTO MEMOR NOSTRI SANCT» (Príncipe João Nepomuceno ora por nós/ Primeiramente ouvido na Sede Vacante 1729/ Seja lembrado o nosso Santo Miguel Arcanjo)³³³. Do mesmo período data o Sino do Senhor de Fora ou Paroquial (1738), tal como recorda a inscrição da boca: «NUN QUID NON SAPIENTIA CLAMITAT / ET PRUDENTIA DAT UOCES SUAM RELABORATUM SEDE UACANTE DOMINI MDCXXXVIII» (Eis que a sabedoria clama repetidas vezes, e a inteligência faz ouvir a sua voz. Pr, 8:1. Refundido durante a [Ano] Domini 1738)³³⁴. As duas torres foram coroadas por varandas balaustradas e imponentes pirâmides nos ângulos. Receberam ainda as cúpulas bolbosas nas coberturas. Fotografias da D.G.M.E.N., anteriores ao restauro, exibem a exata localização da casa do sineiro, localizada entre as duas torres, com paredes de tabique³³⁵ e coberta com telhado de quatro águas. A fachada voltada a nascente era rasgada por quatro janelas de guilhotina.



Fachada: pormenor decorativo com fogaréu (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.³³⁶).



Sino de Santa Ana, datado de 1719 (2018, fotografias de Diana Felícia©).



Perspetiva parcial da Casa do sineiro, entre as duas torres da Sé (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.³³⁷).

O corpo central da fachada era coroado pela imponente estrutura do mostrador do relógio, encomenda anterior do Bispo D. João de Sousa (1684-1696). No tempo de Sousa Reis o relógio e seus pertences estavam a cargo da Câmara que pagava ao sineiro pela sua guarda e manutenção³³⁸. Durante as obras de restauro do século XX, entre as justificações para a demolição da casa do sineiro e estrutura do relógio, referiu-se o desaparecimento das suas peças e o seu não funcionamento³³⁹.

A memória de todas estas obras ficou assinalada na padieira da porta, na qual se lê a seguinte epigrafia:

«PRAESULIS HAUD DEXTRA, SED SEDE VACANTE HERIXI DEXTRA OPERI TANTO NUM FORET UNA SATIS. ANNO 1722»³⁴⁰

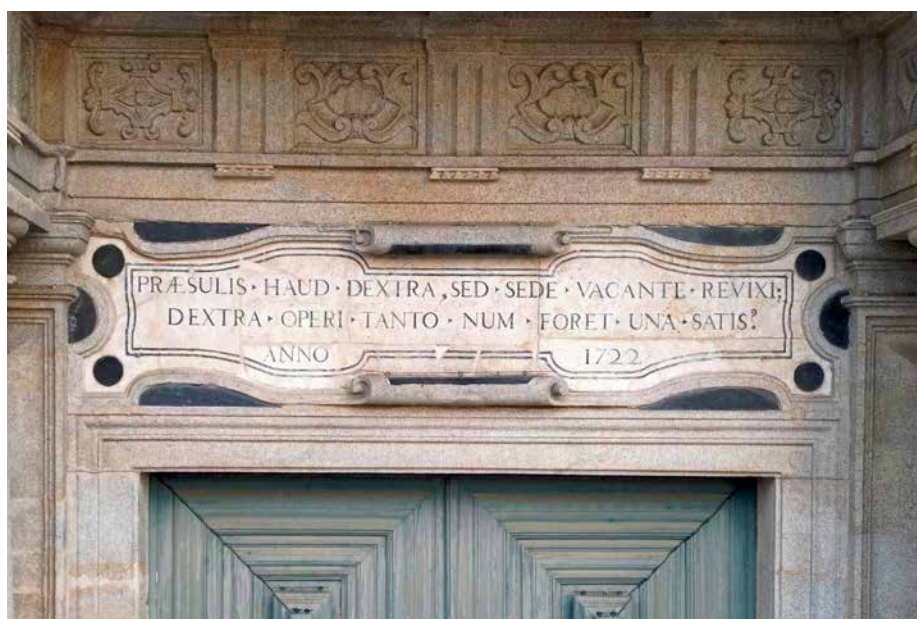


Imagem padieira da porta principal com inscrição (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

A GALILÉ DA FACHADA NORTE

A importância funcional e simbólica conferida à fachada norte justificou, desde cedo, a valorização arquitetónica desta fachada. No bispado de D. Diogo de Sousa (1496-1505) erguera-se o alpendre de São João no local onde aparentemente, segundo Magalhães Basto, já existia um mais antigo³⁴¹. O intuito do prelado era nobilitar o espaço onde se recolhiam as rendas da Mitra³⁴², mas, também, palco de passagem das procissões solenes, em particular as dedicadas à Virgem, orago do templo. A porta norte da Sé Velha de Coimbra é conhecida, desde a Idade Média, como *Especiosa*³⁴³, designação alusiva à antífona *Speciosa est Maria* extraída do reportório gregoriano e que era rezada e cantada nestas cerimónias. Sousa Reis salienta, de facto, o escudete presente na porta de acesso ao templo do Porto, no qual consta o monograma do “sagrado nome da Mãe de Deos, escripto nas iniciais AV entrelacadas”³⁴⁴. O alpendre intermediava, igualmente, a entrada no espaço sacro com o do espaço cemiterial que lhe ficava fronteiro, o “adro santo” a que se refere Sousa Reis, no qual se enterravam os mortos desde eras remotas³⁴⁵.

À semelhança do observado para o frontispício, pretendeu-se um corpo cenográfico que conferisse majestade a esta fachada setentrional. O triunfo do barroco romano é visível ao nível do entablamento ondulante, coroadado por frontões interrompidos e pináculos, nos enrolamentos dos intradorsos dos cinco arcos que formam a *loggia* e nas serlianas que atestam a influência e circulação da tratadística. O efeito cenográfico era acentuado pela dupla escadaria central ladeada por duas escadas laterais que avançavam pelo largo, conquistando-lhe espaço³⁴⁶. Robert Smith equiparou este arranjo, de escala mais pequena, ao da escadaria da Igreja dos Clérigos³⁴⁷. O recorte que hoje vemos foi realizado pelos restauros do século XX: as duas escadas laterais, “de construção moderna”, foram demolidas, repondo-se uma balaustrada “com feição igual à já existente”³⁴⁸. Nesta intervenção ter-se-ão perdido algumas urnas e “lavors, frizos cordoens e couraças cizeladas magistralmente nas pedras da sua construção”³⁴⁹, segundo a forma como Sousa Reis se refere à profusa e diversificada gramática decorativa que particulariza o barroco romano.

O “Memorial” das obras destaca a transformação exterior da porta “travessa” na qual, à semelhança das do interior, se colocou uma moldura inteiramente nova, composta por ombreiras, pilastras, capiteis, entablamento com arquitrave, friso e cornija e respetivo remate. Em torno da galilé fizeram-se bancos de pedra “e mais se fez o seu madeiramento, e se forrou tudo de castanho”, materiais que desapareceram com o tempo. Sousa Reis refere apenas que estes bancos de pedra estavam integrados nos arcos falsos da parede da igreja e que serviam “para descanso de quem ali o busca”³⁵⁰. O espaldar do lado Poente apresenta a data de 1736, ano da conclusão desta obra. Segundo a mesma fonte, todo o espaço do alpen-

dre foi envolvido por uma faixa de granito com cerca de 176cm de altura e 33cm de largura para que deles até ao chão se assentasse azulejo. A intenção de preencher este espaço com o brilho e cor dos azulejos esteve presente desde a construção desta emblemática peça, mas estes ou não chegaram a ser colocados ou foram retirados em data posterior. Na descrição detalhada que dela faz, Sousa Reis não refere a existência de azulejos. Os neobarrocos que hoje aí vemos datam de 1934 e são da autoria de João Alves de Sá³⁵¹.



Galilé da fachada norte (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Duas notas de pagamento datadas de 1737, confirmam, igualmente, que a abóbada da galilé foi pintada por Nicolau Nasoni: “Dei a Nicolau Nasoni por conta da pintura do novo alpendre da Sé quarenta e oito mil réis” (fevereiro); “Dei a Nicolau Nasoni de resto que se lhe devia da pintura do alpendre da Sé (...)” (setembro)³⁵². É forçoso concluir, face ao exposto, que o interior da galilé foi alterado no decurso do século XIX, período que viu desaparecer os frescos do reconhecido pintor-decorador, as coberturas em castanho dos bancos e, eventualmente, o revestimento azulejar setecentista. Sousa Reis escreve que, no seu tempo, a galilé estava completamente fechada por grades de ferro depois de tantos anos exposta, “por não estar vedada, aos actos os mais immoraes.”³⁵³ De acesso fácil e aberta à cidade, durante décadas foi sendo alvo de vandalismo que conduziu à sua degradação. É possível que a transformação tenha ocorrido no contexto das obras de 1840-1854, uma vez que, na memória de Sousa Reis, subsistia ainda a imagem da galilé sem as grades que agora a encerraram.

Robert Smith atribuiu o risco desta obra ao pintor Nicolau Nasoni e a execução a António Pereira. Esta atribuição secundariza, no entender de Jaime Ferreira-Alves, figuras como Miguel Francisco da Silva e sobretudo António Pereira, arquiteto que ocupou, no seu entender, um papel de grande relevância nas obras da Sé³⁵⁴. É verdade que, nos pagamentos efetuados a Nasoni em 1737, se refere apenas o trabalho de pintura do alpendre. Por outro lado, a documentação coloca António Pereira a trabalhar, em 1734, nesta empreitada, recebendo quantias bastante avultadas entre janeiro e dezembro desse ano. À data é designado como “mestre das escadas e alpendre da porta travessa”³⁵⁵, o que assegura a responsabilidade do acompanhamento e construção da galilé. Não há dúvida que este “mestre dos estuques” assumiu um papel fundamental durante as obras da Sede vacante, mas é imperativo considerar, também, que as profissões não estavam rigorosamente separadas como hoje as entendemos. Os artistas eram designados pelos comitentes de acordo com as tarefas que se comprometiam a fazer: risco de plantas, acompanhamento de obra, trabalho de pedraria, estuques ou mesmo carpintaria. Este facto atesta, acima de tudo, a versatilidade do mundo oficinal, assente numa aprendizagem conquistada através da experiência acumulada ao longo de décadas, que se repercutia no conhecimento alargado das várias etapas de execução de uma obra. Estamos perante produções de carácter oficinal, nas quais os mestres trabalhavam com auxílio de um ou mais colaboradores, pagos à jorna e com valores muito diferenciados. Tal obrigava à cooperação permanente entre os mais diversos ofícios, sendo estes intercâmbios profissionais que enriqueciam e particularizavam a produção artística da época. É esta realidade que devemos procurar entender.

No alinhamento da galilé, a Poente, construiu-se ainda um pequeno oratório com amplo nicho para colocação da imagem de São João Nepomuceno, em tamanho natural. A base apresenta uma ponte cheia de estrelas, como a descreveu Sousa Reis, motivo alusivo ao martírio do Santo na cidade de Praga. O mesmo autor informa que o “santuário” rematava com pirâmides e cruz em pedra, para que estes motivos pudessem condizer “com o respeitável oratório dedicado à imagem do Santo Conego da Sé de Praga”, o que reafirma a devoção a este tardio santo mártir entre os religiosos portugueses. Sousa Reis transcreveu, igualmente, a inscrição que se pode ler por debaixo da base:

«Divus Joannes Nepomucenus.

Canonicus Ecclesiae Pragensis,

Honoris ac famae defensor,

Nec non nitidissimum speculum

Confessariorum qui et frustra

Tentatus, ut segilii sacramem-

Talis fidem proderet in flumen

Moldavum dejectus martirii,

Palman emeruit.

Fact. Sede Vacante

Anno

M.D.C.C.L.X.I.I.»

A esta transformação visual proporcionada pelas reformas da igreja nos séculos XVIII e XIX é imperativo acrescentar o envolvimento efémero que alimentava outros sentidos. Sousa Reis dá-nos conta dessas vivências experienciadas neste “extensíssimo espaço santificado pelos holocaustos feitos á Divindade”. Nele, os perfumes queimados do incenso e da mirra a Cristo Crucificado, harmonizados com as pedras erguidas com tanto esmero e dispêndio, anuncia[vam] a entrada “na sua caza” e “morada entre os homens” e o “quanto he vasta e grandiosa a Sé Cathedral Portuense”³⁵⁶.

As opiniões dos memorialistas que escreveram sobre a igreja na segunda metade de Oitocentos anunciavam já, no entanto, o destino desta grandiosa arte de estuques e de talha. O mesmo Sousa Reis lamenta a perda da “beleza natural, e a vista da delicada obra de pedraria original”, escondida por baixo do “fasquio e estuque”³⁵⁷. Atribui, no entanto, e erradamente, esta obra a D. Frei Gonçalo de Moraes, por constatar que as bases dos pilares, púlpitos e as pias de água benta apresentavam os mesmos “mármore” dos “escudetes” da abóbada da capela-mor. A mimeses pretendida pelos promotores do século XVIII conquistou, de facto, os seus objetivos e era já enganadora aos olhos do observador oitocentista.

A procura pela genuinidade das formas góticas ditou, também, o destino da talha do coro alto, como se demonstrou. Esta foi vendida em meados do século XIX, por ser “desagradável à vista” e desfear a beleza “do excellente oculo de architectura gothica” que encobria em parte³⁵⁸. Por outro lado, as impactantes pinturas de Nicolau Nasoni não colheram a melhor admiração dos homens vindouros, tendo sido apagadas em várias campanhas posteriores. As da capela-mor terão sido encobertas entre finais de setecentos e os primeiros anos do século XIX e as da galilé apagadas umas décadas mais tarde. Nas obras que decorriam em meados de oitocentos, muito necessárias pelo estado de ruína causada pelas humidades da chuva, assinalava-se a urgência de branquear as paredes interiores do templo³⁵⁹ para lhe conferir uma maior decência. As pinturas do zimbório foram cobertas de estuque branco na década de 1860, por vontade do Bispo D. João de França. As agressões ao barroco romano, introduzido entre 1717-1741, começaram logo nos finais do século XVIII, no contexto do gosto neoclássico, período tão avesso ao que se considerava ser as excentricidades e exageros dessa exuberante linguagem artística. Os restauros do século XX infligirão, no entanto, o mais duro e significativo golpe ao vasto programa artístico de setecentos, como ficará demonstrado no próximo capítulo.

NOTAS

- 1 BASTO, 1940, 1946, 1964, 1962.
- 2 SMITH, 1963, 1968.
- 3 GONÇALVES, 1970.
- 4 BRANDÃO, 1984, 1985, 1986, 1987.
- 5 FERREIRA-ALVES, 1988, entre vários artigos publicados e citados ao longo deste texto.
- 6 FERREIRA-ALVES, 1989, 2001, para além de vários artigos publicados e que serão também citados ao longo do capítulo.
- 7 BOTELHO, 2006.
- 8 TEDESCO, 2011.
- 9 "Sé do Porto: conservação e restauro da capela-mor", n.º 15, 2023.
- 10 REIS, 1984, vol. IV.
- 11 PASSOS, 1932, p. 53.
- 12 "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular [26-11-1843 a 12-05-1873]; "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular [26-12-1873 a 31-03-1898]; "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular [13-06-1898 a 23-03-2004].
- 13 COUTINHO, 1965, p. 41.
- 14 FERREIRA-ALVES, 1988, p. 55.
- 15 E vindo a falecer com 84 anos de idade. FLÓREZ, 1747, vol. XXI, p. 233.
- 16 FLÓREZ, 1747, XXI, p. 231.
- 17 FERREIRA-ALVES, 1988, pp. 54-55.
- 18 O bispo foi nomeado em 1739 e tomou posse, por procuração, em fevereiro de 1741.
- 19 FERREIRA-ALVES, 1988, p. 56.
- 20 FERREIRA-ALVES, 1988, p. 55.
- 21 Três com o título "Extracto das obras que se fizeram na Sé do Porto e das mais a ela pertencentes" e um outro "Memória que se fez das rectificações e cousas precisas e necessárias que se enovaram para aumento e conservação desta Santa Sé ...". BRANDÃO, 1986, pp. 19-26.
- 22 BASTO, 1940, p. 266.
- 23 BASTO, 1940, p. 267.
- 24 BASTO, 1940, p. 267.
- 25 BASTO, 1940, p. 268.
- 26 BASTO, 1940, p. 266.
- 27 BASTO, 1940, p. 266.
- 28 BASTO, 1940, p. 266.
- 29 BRANDÃO, 1986, p. 20.
- 30 BRANDÃO, 1986, p. 20.
- 31 Todas as citações retiradas de BRANDÃO, 1986, p. 20.
- 32 FERREIRA-ALVES, 2014, p. 196.
- 33 FERREIRA-ALVES, 1988, vol. I, p. 58.
- 34 BASTO, 1940, p. 236; BASTO, 1962, p. 29.
- 35 BORROMEO, 1985, p. 12.
- 36 BORROMEO, 1985, p. LX.
- 37 BORROMEO, 1985, p. LX.
- 38 Tradução livre do espanhol. BORROMEO, 1985, p. LX-LXI.
- 39 BORROMEO, 1985, p. 13.
- 40 BRANDÃO, 1986, p. 20.
- 41 BORROMEO, 1985, p. 13.
- 42 BRANDÃO, 1986, p. 21; FERREIRA-ALVES, 1988, vol. I, p. 58.
- 43 COSTA, 1789, p. 58.
- 44 CATARINO & SEBASTIAN, 2023.
- 45 BOTELHO, 2006, p. 253.
- 46 BASTO, 1962, p. 29.
- 47 BRANDÃO, 1986, p. 21.
- 48 FERREIRA-ALVES, 1988, vol. I, p. 58.
- 49 POZZO, 1693, Fig. 100.
- 50 BRANDÃO, 1986, p. 20 e pp. 58-63.
- 51 BRANDÃO, 1986, pp. 58-63.
- 52 BRANDÃO, 1986, p. 62.
- 53 BASTO, 1940, p. 250.
- 54 BRANDÃO, 1986, p. 54.
- 55 FERREIRA-ALVES, 2008, p. 206.
- 56 BRANDÃO, 1986, pp. 47 e 54.
- 57 BRANDÃO, 1986, pp. 57-58.
- 58 BRANDÃO, 1986, p. 52.
- 59 BRANDÃO, 1986, p. 52.
- 60 BRANDÃO, 1986, p. 52.
- 61 REIS, 1984, vol. IV, p. 38.
- 62 VASCONCELOS, 1914, "Cadeiral da Sé" (s/p).
- 63 FERREIRA, 1928, p. 9.
- 64 PEREIRA & XIMENES, 2023, p. 166.
- 65 PEREIRA & XIMENES, 2023, p. 166.
- 66 PASSOS, 1929, p. 36.
- 67 SILVA, 2011, p. 166.
- 68 REIS, 1984, vol. IV, p. 38.
- 69 BONTEMPS, 2022, p. 293.
- 70 BONTEMPS, 2022, p. 293.
- 71 Referências: FM A 218 e FM B 379.
- 72 BONTEMPS, 2022, p. 294.
- 73 FELÍCIA (no prelo).
- 74 BONTEMPS, 2022, pp. 297 e 300.
- 75 FLÓREZ, 1747, vol. XXI, p. 180.
- 76 BRANDÃO, 1986, p. 21.
- 77 FERREIRA-ALVES, 2008, p. 85.
- 78 BRESCIA, 2017, p. 58.
- 79 SAZONTIEVA, 2023, pp. 38-39.

- 80** BRESCIA, 2017, p. 59.
- 81** BRESCIA, 2017, pp. 59-60.
- 82** Pedido autorizado unanimemente por todos os membros do Cabido. Arquivo do Sessão de 25 de outubro de 1850, "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular [26-11-1843 a 12-05-1873], fl. 37.
- 83** BRANDÃO, 1986, p. 81.
- 84** NADAL INIESTA, 2018, pp. 112-113.
- 85** BASTO, 1940, p. 236; BASTO, 1962, pp. 30-36.
- 86** BRANDÃO, 1986, pp. 28 e 30.
- 87** BRANDÃO, 1986, p. 30.
- 88** Sobre este entalhador consultar FERREIRA; PEDROSA, 2019.
- 89** FERREIRA & PEDROSA, 2019, p. 185.
- 90** Sobre este artista consultar FERREIRA, 2015.
- 91** BRANDÃO, 1986, p. 34.
- 92** REIS, 1984, vol. IV, p. 40.
- 93** Sessão de 30 de março de 1968, "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular, Atas, [13-06-1898 a 23-03-2004], fl. 128.
- 94** REIS, 1984, vol. IV, p. 40.
- 95** Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051499.
- 96 Referência: CFT008.1568n.ic**
- 97** BRANDÃO, 1986, p. 32.
- 98** BRANDÃO, 1986, p. 35.
- 99** BRANDÃO, 1986, p. 35.
- 100** FERREIRA, 2015, p. 174.
- 101** BRANDÃO, 1986, p. 31.
- 102** BRANDÃO, 1986, p. 35.
- 103** BRANDÃO, 1986, p. 35.
- 104** BRANDÃO, 1986, p. 28.
- 105** FERREIRA-ALVES, 2001, p. 79; FERREIRA-ALVES, 1993, pp. 82-83.
- 106** FERREIRA, 2015, p. 170.
- 107** BRANDÃO, 1986, p. 35.
- 108** BRANDÃO, 1986, pp. 82-87.
- 109** FERREIRA-ALVES, 1993, p. 73.
- 110** BRANDÃO, 1986, pp. 84-87; BASTO, 1964, pp. 194-200;
- 111** FERREIRA-ALVES, 1993, p. 73.
- 112** Aqui permaneceu até à sua morte, em 1750, vindo a ser sepultado na igreja de São Francisco. Trabalhou em inúmeras localidades do Norte, nomeadamente em Valongo, Ovar, Viseu, Mesão Frio, Amarante, Arrifana de Sousa, Braga, Barcelos, Arouca, Guimarães e Santa Marinha de Avanca. FERREIRA-ALVES, 1993, pp. 90-92.
- 113** SOUSA, 2021, p. 258.
- 114** BRANDÃO, 1986, p. 33.
- 115** AGUIAR, 2023, p. 154.
- 116** *Cit. in* FERREIRA-ALVES, 1989, p. 49.
- 117** REIS, 1984, vol. IV, p. 39.
- 118** Sessão de 30 de março de 1968, "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular, Atas, [13-06-1898 a 23-03-2004], fl. 47 e 47v.
- 119** FERREIRA, 1928, p. 9.
- 120** PASSOS, 1929, p. 34.
- 121** Boletim da D.G.E.M.N., 1945-1946, pp. 14-15.
- 122** BRANDÃO, 1987, p. 285.
- 123** BASTO, 1962, p. 243.
- 124** BRANDÃO, 1987, pp. 287-288.
- 125** REIS, 1984, vol. IV, p. 40.
- 126** PASSOS, 1929, p. 33.
- 127** REIS, 1984, vol. IV, p. 40.
- 128** CONCÍLIO ECUMÉNICO, 1563, Sessão XXV.
- 129** CONCÍLIO ECUMÉNICO, 1563, Sessão XXV.
- 130** Sessão de 30 de março de 1968, "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular, Atas, [13-06-1898 a 23-03-2004], fl. 128-128v.
- 131** Sessão de 30 de março de 1968, "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular, Atas, [13-06-1898 a 23-03-2004], fl. 128v.
- 132** CONCÍLIO ECUMÉNICO, 1563, Sessão XXV.
- 133** CONCÍLIO ECUMÉNICO, 1563, Sessão XXV.
- 134** FERREIRA-ALVES, 1989, p. 48.
- 135** LE GOFF, 2014, p. 40.
- 136** BRANDÃO, 1986, pp. 118-119.
- 137** BRANDÃO, 1986, pp. 118-119.
- 138** BRANDÃO, 1986, pp. 118-119.
- 139** BRANDÃO, 1986, pp. 119-120.
- 140** BRANDÃO, 1986, p. 120.
- 141** BRANDÃO, 1986, pp. 120-121.
- 142** BRANDÃO, 1986, p. 121; BASTO, 1964, p. 495.
- 143** BRANDÃO, 1986, pp. 163-166.
- 144** BRANDÃO, 1986, pp. 163-166.
- 145** BRANDÃO, 1987, p. 244.
- 146** VALE, 2010, p. 585.
- 147** VALE, 2010, p. 594.
- 148** BRANDÃO, 1987, pp. 284-285.
- 149** BRANDÃO, 1987, p. 288.
- 150** COSTA, 1789, p. 59.
- 151** REIS, 1984, vol. IV, p. 30.
- 152** PALMEIRÃO, 2015.
- 153** BASTO, 1940, p. 248; BASTO, 1962, pp. 40-41.
- 154** BASTO, 1940, p. 248; BASTO, 1962, pp. 40-41.
- 155** BASTO, 1962, p. 24.
- 156** BASTO, 1940, p. 251.
- 157** BASTO, 1940, p. 252.
- 158** BRANDÃO, 1987, p. 291.
- 159** Referências: PT PCIP/SIPA FOTO.00051483; PT PCIP/SIPA FOTO.00051476.
- 160** REIS, 1984, vol. IV, p. 26.

- 161 "Ilustração Catholica", 1916, p. 53.
- 162 BASTO, 1940, p. 253.
- 163 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051485.
- 164 BASTO, 1940, p. 254.
- 165 BASTO, 1940, p. 254.
- 166 BASTO, 1940, p. 254.
- 167 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051495.
- 168 REIS, 1984, vol. IV, p. 37.
- 169 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051564.
- 170 BASTO, 1940, p. 255.
- 171 BASTO, 1940, p. 255.
- 172 REIS, 1984, vol. IV, p. 25.
- 173 REAU, 1996, vol. 1, p. 71.
- 174 REAU, 1996, vol. 1, pp. 77-78.
- 175 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051480.
- 176 MENDONÇA, 2014, pp. 212-213.
- 177 FERREIRA-ALVES, 2014, p. 196.
- 178 FERREIRA-ALVES, 2014, p. 393.
- 179 MENDONÇA, 2014, p. 211.
- 180 BASTO, 1940, p. 235.
- 181 BASTO, 1940, p. 258.
- 182 BASTO, 1940, p. 258.
- 183 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051500 e PT PCIP/SIPA FOTO. 00051597.
- 184 PASSOS, 1929, p. 31.
- 185 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051492 e PT PCIP/SIPA FOTO. 00051491.
- 186 FERREIRA-ALVES, 2002, p. 117.
- 187 FERREIRA-ALVES, 2014, p. 194.
- 188 FLÓREZ, 1747, vol. XXI, p. 252.
- 189 FERREIRA-ALVES, 2014, p. 194.
- 190 TEDESCO, 2011, p. 29.
- 191 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051590 e PT PCIP/SIPA FOTO. 00051754).
- 192 BRANDÃO, 1985, p. 597.
- 193 BRANDÃO, 1985, pp. 596-599.
- 194 FERREIRA-ALVES, 2008, p. 224.
- 195 FERREIRA-ALVES, 2008, pp. 74-75.
- 196 FERREIRA-ALVES, 2008, p. 77.
- 197 BASTO, 1940, p. 257.
- 198 BASTO, 1940, p. 257.
- 199 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 000051554.
- 200 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051490, PT PCIP/SIPA FOTO. 00051553 e PT PCIP/SIPA FOTO. 00051587.
- 201 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO. 00672615), PT PCIP/SIPA FOTO. 00051479 e PT PCIP/SIPA FOTO. 00051483.
- 202 BASTO, 1940, p. 258.
- 203 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051482, PT PCIP/SIPA FOTO. 00051497 e PT PCIP/SIPA FOTO. 00051476).
- 204 Sessão de 30 de março de 1968, "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular, Atas, [13-06-1898 a 23-03-2004], fl. 128.
- 205 BASTO, 1940, p. 255.
- 206 BRANDÃO, 1987, p. 65.
- 207 BRANDÃO, 1987, p. 311.
- 208 REIS, 1984, vol. IV, p. 26.
- 209 PASSOS, 1929, p. 27.
- 210 BASTO, 1940, p. 255.
- 211 COUTINHO, 2010, vol. II, p. 263; COUTINHO, 2012, p. 464.
- 212 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051481.
- 213 LEZOWSKI, 2022, p. 400.
- 214 TIXIER, 2014, pp. 203-204.
- 215 BASTO, 1940, p. 253.
- 216 FERREIRA-ALVES, 2014, pp. 195-196.
- 217 BRANDÃO, 1986, pp. 576-579.
- 218 BRANDÃO, 1986, pp. 578-579.
- 219 BRANDÃO, 1986, p. 579.
- 220 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051488.
- 221 BRANDÃO, 1986, p. 574 e Est. I.
- 222 LEAL, 1873, vol. 7, p. 465.
- 223 REIS, 1984, vol. IV, p. 34.
- 224 REIS, 1984, vol. IV, p. 34.
- 225 FLÓREZ, 1747, p. 253.
- 226 LEAL, 1873, vol. 7, p. 465.
- 227 REIS, 1984, vol. IV, p. 34.
- 228 BRANDÃO, 1986, p. 574.
- 229 Sousa Reis teve acesso a um alargado conjunto de documentos relacionados com esta devoção, certamente registos de milagres, atualmente desconhecidos. REIS, 1984, vol. IV, p. 36.
- 230 FLÓREZ, 1747, p. 253.
- 231 REIS, 1984, vol. IV, p. 34.
- 232 BRANDÃO, 1986, p. 278.
- 233 BRANDÃO, 1986, pp. 547-549; BRANDÃO, 1987, pp. 250-251.
- 234 LEAL, 1873, vol. 7, pp. 465-466.
- 235 Sessão de 10 de junho de 1918, "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular, Atas, [13-06-1898 a 23-03-2004], fl. 61.
- 236 MOURATO, 2006-2007, p. 349.
- 237 TAVARES, 2016, pp. 90 e 94.
- 238 MOURATO, 2006-2007, p. 350.
- 239 BRANDÃO, 1987, p. 103.
- 240 LEAL, 1873, vol. 7, p. 466.
- 241 BRANDÃO, 1963, p. 43.
- 242 BRANDÃO, 1987, p. 103.

- 243 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051542.
- 244 BRANDÃO, 1985, p. 574.
- 245 BRANDÃO, 1985, p. 574.
- 246 BRANDÃO, 1985, p. 575.
- 247 BRANDÃO, 1985, p. 598.
- 248 SOUSA & SANTOS, 2022, p. 234.
- 249 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051829.
- 250 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051838.
- 251 BRANDÃO, 1985, p. 575.
- 252 COUTINHO, 1965, p. 500.
- 253 BRANDÃO, 1985, p. 575.
- 254 BRANDÃO, 1987, p. 166; BASTO, 1964, p. 162.
- 255 BRANDÃO, 1985, p. 575.
- 256 BRANDÃO, 1985, pp. 596-599.
- 257 BRANDÃO, 1987, pp. 244-245.
- 258 "Cada altar he cerrado sobre si por huma grade de ferro, que modernamente se lhe pôs". REIS, 1984, vol. IV, p. 28.
- 259 BASTO, 1940, pp. 253-254.
- 260 REIS, 1984, vol. IV, p. 28.
- 261 REIS, 1984, vol. IV, p. 28.
- 262 "Memórias Paroquiais", cit. in FERREIRA-ALVES, 1989, p. 50.
- 263 REIS, 1984, vol. IV, p. 28.
- 264 "Memórias Paroquiais", cit. in FERREIRA-ALVES, 1989, p. 50.
- 265 LEAL, 1873, vol. 7, p. 466; REIS, 1984, vol. IV, p. 28.
- 266 Sessão de 14 de dezembro de 1933, Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, [13-06-1898 a 23-03-2004], fl. 80.
- 267 BRANDÃO, 1987, pp. 41-43.
- 268 BRANDÃO, 1987, p. 43.
- 269 BRANDÃO, 1987, p. 42.
- 270 BRANDÃO, 1987, p. 42.
- 271 BRANDÃO, 1987, pp. 42-43.
- 272 BRANDÃO, 1987, pp. 46-47.
- 273 Sobre este tema consultar SOUSA & SANTOS, 2022.
- 274 BOTELHO, 2006, p. 98.
- 275 BRANDÃO, 1987, p. 42.
- 276 BASTO, 1964, p. 488.
- 277 BRANDÃO, 1987, p. 126.
- 278 BRANDÃO, 1987, p. 311.
- 279 Arquivo e Biblioteca Digital, Secretaria-Geral Ministério das Finanças, disponível em <https://purl.sgmf.pt/urn/arquivoid/hierarquia/html?id=131261&agente=arquivo.sgmf.pt&purlCheck=true> [acedido 19.12.2023].



- 280 Arquivo e Biblioteca Digital, Secretaria-Geral Ministério das Finanças, disponível em <https://purl.sgmf.gov.pt/131327> [acedido 19.12.2023].



- 281 Arquivo e Biblioteca Digital, Secretaria-Geral Ministério das Finanças, disponível em https://purl.sgmf.gov.pt/145963/1/145963_item1/index.html [acedido a 21.12.23].



- 282 BOTELHO, 2006, p. 97.
- 283 Arquivo e Biblioteca Digital, Secretaria-Geral Ministério das Finanças, disponível em https://purl.sgmf.gov.pt/145963/1/145963_item1/index.html [acedido a 21.12.23].



- 284 REIS, 1984, vol. IV, p. 28.
- 285 BASTO, 1940, p. 256.
- 286 REIS, 1984, vol. IV, p. 28.
- 287 BRANDÃO, 1986, pp. 541-542.
- 288 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051551.
- 289 REIS, 1984, vol. IV, p. 29.
- 290 BASTO, 1940, p. 256; REIS, 1984, vol. IV, p. 29.
- 291 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051842.
- 292 BASTO, 1962, pp. 153-154; BRANDÃO, 1985, p. 548.
- 293 BRANDÃO, 1985, pp. 556-557. Ver abril de 1725 e março de 1726, respetivamente.
- 294 BRANDÃO, 1985, p. 549.
- 295 SAZONTIEVA, 2023, p. 115.
- 296 BRANDÃO, 1985, p. 555.
- 297 BRANDÃO, 1985, p. 552.
- 298 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051556, PT PCIP/SIPA FOTO. 00051549, PT PCIP/SIPA FOTO.00051568 e PT PCIP/SIPA FOTO.00051525.
- 299 SAZONTIEVA, 2023, p. 11.
- 300 BRANDÃO, 1985, p. 548.
- 301 BRANDÃO, 1985, p. 715.
- 302 BRANDÃO, 1985, pp. 717-718.
- 303 PASSOS, 1929, p. 36.

- 304** SILVA, 2011, p. 201.
- 305** Sessão de 4 de novembro de 1850, "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular, Atas, [26-11-1843 a 12-05-1873], fl. 37 e 37v.
- 306** Sessão de 4 de novembro de 1850, "Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto", Mesa Capitular, Atas, [26-11-1843 a 12-05-1873], fl. 37v.
- 307** PASSOS, 1929, p. 38.
- 308** BRANDÃO, 1987, pp. 251-252.
- 309** BRANDÃO, 1987, p. 284.
- 310** BRANDÃO, 1987, pp. 286-287.
- 311** FERREIRA-ALVES, 2001, p. 130.
- 312** FERREIRA-ALVES, 1988, p. 60.
- 313** BORROMEO, 1985, pp. 9 e 111.
- 314** BASTO, 1940, p. 259.
- 315** REIS, 1984, vol. IV, p. 17.
- 316** Referências: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051680 e PT PCIP/SIPA FOTO.00051683.
- 317** Referências: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051537 e PT PCIP/SIPA FOTO. 00051598.
- 318** REIS, 1984, vol. IV, p. 18.
- 319** REIS, 1984, vol. IV, p. 18.
- 320** BASTO, 1940, p. 258.
- 321** POZZO, 1693, Figs. 30, 34, 45, 70 e 71.
- 322** BRANDÃO, 1986, pp. 94-95.
- 323** *Cit. in* FERREIRA-ALVES, 1988, p. 62.
- 324** REIS, 1984, vol. IV, p. 18.
- 325** REIS, 1984, vol. IV, p. 18.
- 326** REIS, 1984, vol. IV, p. 18.
- 327** VASCONCELOS, 1908, s/p.
- 328** REIS, 1984, vol. IV, p. 19.
- 329** *Cit. in* FERREIRA-ALVES, 1988, p. 60.
- 330** BASTO, 1940, p. 259.
- 331** BASTO, 1940, p. 259.
- 332** FELÍCIA (no prelo).
- 333** FELÍCIA (no prelo).
- 334** FELÍCIA (no prelo).
- 335** BOTELHO, 2006, p. 88.
- 336** Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051573.
- 337** Referência: PT PCIP/SIPA FOTO. 00051829.
- 338** REIS, 1984, vol. IV, p. 19.
- 339** BOTELHO, 2006, p. 249.
- 340** FERREIRA-ALVES, 1988, p. 63.
- 341** BASTO, 1940, p. 225.
- 342** BASTO, 1940, p. 225.
- 343** CRAVEIRO, 2011, p. 82.
- 344** REIS, 1984, vol. IV, p. 21.
- 345** REIS, 1984, vol. IV, p. 20.
- 346** REIS, 1984, vol. IV, p. 21.
- 347** *Cit. in* BOTELHO, 2006, p. 94.
- 348** Boletim da D.G.E.M.N., 1945-1946, p. 37.
- 349** REIS, 1984, vol. IV, p. 21.
- 350** REIS, 1984, vol. IV, p. 21.
- 351** BOTELHO, 2006, p. 94.
- 352** BRANDÃO, 1986, p. 335.
- 353** REIS, 1984, vol. IV, p. 21.
- 354** FERREIRA-ALVES, 1988, p. 68.
- 355** FERREIRA-ALVES, 2014, p. 196.
- 356** REIS, 1984, vol. IV, pp. 25-26.
- 357** REIS, 1984, vol. IV, p. 11.
- 358** Sessão de 4 de novembro de 1850, Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular [26-11-1843 a 12-05-1873], fl. 37.
- 359** Sessão de 2 de agosto de 1850, Livro de Atas do Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular [26-11-1843 a 12-05-1873], fl. 28.