

4

SÉCULO XVII



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.

Sé do Porto: as tendências reformadoras e as dinâmicas artísticas do século XVII

A NOVA CAPELA-MOR

Em meados do século XVI, a cabeceira românica da igreja da Sé parecia inspirar alguns cuidados. O bispo D. Rodrigo Pinheiro (1552-1572) evidencia preocupações a esse nível quando determina a construção do novo coruchéu de pedra. Antes e no decurso desta obra, vários pedreiros e carpinteiros foram chamados ao local para avaliar e pronunciar-se sobre a estabilidade da estrutura, tendo os pilares merecido toda a atenção e análise. Já se referiu igualmente que, em 1562, a charola ameaçava ruir, tendo sido alvo de significativas intervenções ao nível do madeiramento e nas juntas dos arcos, que foram reforçadas com argamassa.

O estado crítico da cabeceira pode ter estado na origem da decisão do bispo D. Frei Gonçalo de Morais (1602-1617) de mandar edificar uma nova capela-mor para a sua catedral. A ser verdade, porém, a resposta que deu ao Cabido e aos representantes da Câmara que o procuraram demover dos seus intentos, o prelado projetava a construção de um novo espaço, mais conforme ao espírito de modernização que então se vivia no Mundo Católico. Ante a preocupação dos cônegos e dos representantes da cidade com os danos que a demolição da velha capela-mor pudesse trazer à nova cobertura do cruzeiro e às abóbadas e pilares da nave, o bispo terá respondido que se a Sé caísse “faría outra muito maes sumptuosa do que a que tinham”¹. Instigado, talvez, pelas determinações emanadas pelo Concílio de Trento, o prelado afirmava, assim, a sua autoridade face ao Cabido e aos magistrados concelhios, como aconteceu em muitas outras dioceses de Itália e Espanha². A encomenda artística assumia, neste sentido, um papel determinante na afirmação política e eclesiástica dos prelados. As obras grandiosas deixadas por D. Frei Gonçalo de Morais na Sé foram, de facto, eternizadas pela retórica cronística de seiscentos, apesar das dificuldades que teve em impor a sua autoridade na diocese do Porto³. D. Rodrigo da Cunha equiparou-o a Octávio César Augusto, considerando que o bispo morreu capaz de poder dizer, à semelhança do primevo imperador em relação a Roma, que “Achei a minha See de taylor, deixoa de mármore.”⁴ Para além da nova capela-mor, no rol de obra feita é de assinalar a reconstrução da sacristia e a decisão de concentrar as ossadas dos seus antecessores na capela de Nossa Senhora da Saúde ou de São vicente, situada no claustro, bem como a aquisição de inúmeras alfaias litúrgicas, entre elas um pontifical, várias peças de ouro e de prata e “muitos outros ornamentos de grande preço”⁵, para engrandecimento do Culto Divino.



Retrato do bispo D. Frei Gonçalo de Morais (1602-1617), conservado no Paço Episcopal do Porto (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

No novo projeto estão patentes as preocupações de monumentalidade, amplitude, adorno e luz enunciadas por Carlos Borromeo (1538-1584)⁶, o mais conhecido autor do contexto tridentino, a escrever sobre o papel da Arte na exaltação da Liturgia. Na obra “Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae”, o cardeal discorre sobre os requisitos a ter em conta quanto à localização e edificação das igrejas, respetivas partes constituintes e todos os elementos que as compõem, incluindo os revestimentos artísticos. Autores contemporâneos como os teólogos Gabrielle Paleotti (1522-1597)⁷, Joannes Molanus (1533-1585)⁸ e Antonio Possevino (1533-1611)⁹ demonstram uma especial preocupação com as imagens e respetivo decoro, atribuindo-lhes uma importância significativa no discurso catequético da Igreja Reformada.

As transformações artísticas mandadas implementar por D. Gonçalo de Morais podem ser enquadradas, neste sentido, na política reformista do Mundo Católico. Considerando a sua função litúrgica, a capela-mor revelou-se, sem dúvida, a maior preocupação do prelado, enquanto palco do maior de todos os Sacramentos, na sequência da reafirmação tridentina do Dogma da Transubstanciação. O Sacrifício da Missa ou da Divina Eucaristia

consagrava a verdadeira, real e substancial presença do Corpo e do Sangue do Cristo nas duas espécies, as formas visíveis da “graça invisível”¹⁰. Este sentimento em torno do Dogma repercutiu-se, consequentemente, não apenas no espaço da capela-mor em si, mas, também, nos elementos a ele afetos, como o altar-mor e respetivo retábulo, alfaia litúrgica e grades destinadas à rigorosa separação dos espaços.

Em relação ao interior das igrejas, Carlos Borromeo atribui, de facto, uma maior importância à capela-mor, a cabeça do templo, e ao respetivo altar, a mesa do Sacrifício, para onde todos os olhares se projetam durante a Missa. Ambos teriam de apresentar uma posição elevada em relação ao portal principal, para permitir aos fiéis uma melhor visualização dos Ofícios Divinos. A capela deveria ser abobadada, adornada com decoro, com trabalhos de madeira entalhada, pinturas ou outras estruturas ilustres, de acordo com o tipo e a dignidade da igreja¹¹. O mobiliário litúrgico servia também de suporte às devoções profusamente alimentadas depois de Trento. Para além da Eucaristia e dos temas relacionados com a Paixão do Cristo, incentivava-se o culto à Virgem (enquanto intercessora privilegiada dos homens junto do Pai), aos Santos e suas relíquias, por intermédio de quem Deus concede muitos benefícios aos homens¹².

A capela-mor mandada edificar por D. Gonçalo de Moraes incorpora este novo modelo e os programas devocionais emanados de Trento. O orgulho pela construção da nova obra é perceptível no risco que o prelado exhibe no seu retrato e na inscrição que o acompanha: “Sr. D. Fr. Gonçalo /de Moraes Monge/ de S. Bento, fes a Cap/pella mor e sâcristia/ da sua Cathedral e/outras obras admiraveis /tomou posse em 1602/morreu em 1617”. Professo da Ordem Beneditina, o prelado foi apresentado por Filipe II, de Portugal, como o 56º bispo do Porto, na sequência de um período de dois anos de vacância após a morte de D. Jerónimo de Meneses (12.12.1600) e confirmado pelo Papa Clemente VIII, a 26 de junho de 1602¹³. A sua entrada solene no Porto ocorreu a 30 de outubro desse ano, sucesso evocado na placa de pedra de encarnação que ainda hoje se pode ver no lado esquerdo da capela, junto à escadaria do altar-mor, cujo teor é o seguinte:

«O. S. B. D. F. GÕCALO DE MORAES

SE SAGROV EM LISBOA EM SETEMBRO

DE 1602 E ENTROU NESTA CIDADE

A 30 DE OCTVBRO DO MESMO ANNO». ¹⁴

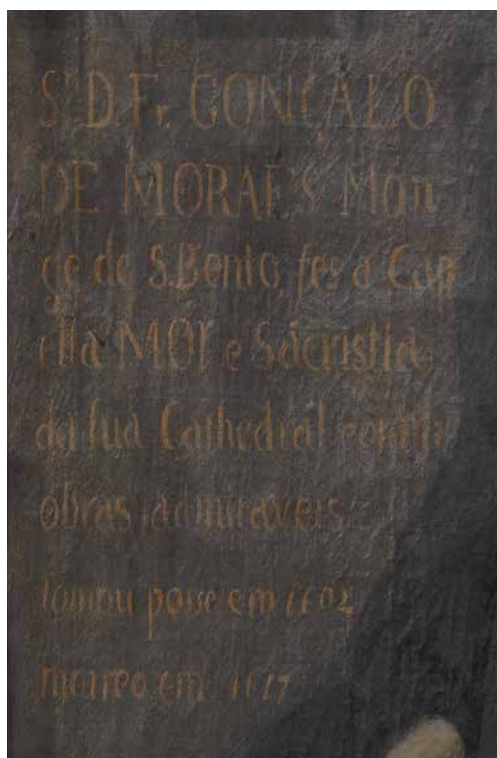
A “magnífica obra”, para recordar as palavras de D. Rodrigo da Cunha, foi erguida entre 1606 e 1610, como se pode ler numa outra inscrição sobrevivente, que se encontra integrada no muro do lado oposto¹⁵:

«ESTA CAPELLA RETABOLO E CORO

FEZ O S. B. D. F. GÖCALO DE MORAES

COMECOV SE NO ANNO DE 1606

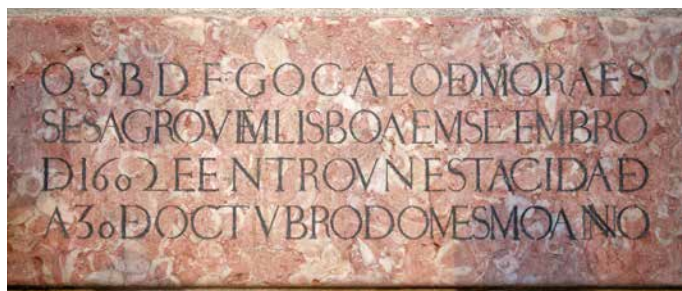
ACABOV SE PELLA PASCHOA DE 1610».



Pormenores do risco e da inscrição no retrato do bispo Frei Gonçalo de Moraes (1602-1617), conservado no Paço Episcopal do Porto (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

A então considerada exígua cabeceira românica, de desenho recortado e volumes desiguais, deu lugar a uma capela-mor de planta retangular, ampla e espaçosa, com dimensão passível de acolher todo o Cabido e a sumptuosa produção artística que lhe foi destinada. Nas paredes sul e norte foram abertos quatro vos favoráveis à iluminação, o que permitiu a Pereira de Novais descrevê-la como “muy clara y de grandes luzes de las claraboyas y vidrieras”¹⁶. Apesar de destoar “do estylo architectnico do edifício” e não ser tida como “cabeça para aquele corpo”, como opinou José Augusto Ferreira, a imponente e grandiosa obra¹⁷ foi verdadeiramente admirada no decurso dos séculos subsequentes.

Alinhada com as recomendações de Carlos Borromeo, a capela-mor apresenta cobertura em abóbada de berço de caixotes, tendo os respetivos materiais de revestimento, bem como o das paredes, suscitado desde logo a maior admiração. No relatório “Ad Limina” de 1620, a “insigne” capela é descrita como sendo feita de “varia casta de pedras e de varias cores, guarnecida de jaspes”¹⁸. D. Rodrigo da Cunha destaca a perfeição e



Placas evocativas em memória de D. Frei Gonçalo de Moraes e das obras que mandou fazer na Sé do Porto
(2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

os custos elevados da sua construção, tendo o bispo entregue a “fabrica” e “traça dela” aos mestres e oficiais “maes raros” do Reino e fora dele¹⁹. Mais fervoroso ainda, Pereira de Novais considerou-a única e perfeita, tida entre as melhores de toda a Espanha, com as pilastras, caixotões e arco triunfal entrecortados por pedras de pórfiro negro e alabastro branco, axadrezando-se com todos esses labores²⁰. Henrique Florez escreve idênticos elogios, destacando os mármore, jaspes e pórfiros²¹. As cores do pavimento estavam em harmonia com todo o conjunto, sendo descrito por Rebelo da Costa, em 1789, como xadrez de mármore branco e vermelho²². A recente intervenção de conservação e restauro devolveu-lhe a merecida dignidade, após o longo período que permaneceu oculto sob alcatifas vermelhas. O mosaico inclui ricos materiais de diferentes origens e policromia, o que justifica a admiração manifestada pelos cronistas: lioz creme, encarnação, granito do Porto, calcário negro de Mem Martins²³.

Todas estas descrições sublinham o predomínio de tons rosa, vermelho e branco, com apontamentos pretos nos elementos estruturais da capela-mor: abóbada, pilastras e arco, em consonância com as tonalidades do pavimento. Os panos restantes das paredes laterais estavam revestidos a azulejo, que foi retirado em 1717²⁴. A memória da obra de D. Gonçalo de Moraes firmou-se no tempo, como se demonstrará, conservando-se nas duas inscrições de caráter memorialista já referidas e no arco cruzeiro com o respetivo entablamento, onde se inscrevem as suas armas e se destaca, no nicho superior, a imagem de Nossa Senhora. A cornija interrompida ao centro e as mísulas avançadas do friso denunciam a linguagem maneirista então em voga, que a moldura do brasão corrobora. A pedra de armas está unida à original chave do arco e é encimada pelo nicho, conferindo ao conjunto um eixo vertical simbólico que estreita a ligação entre a memória do bispo e a Virgem Maria, a quem a igreja é dedicada. O nome do ilustre prelado permanece, ainda, na pedra tumular que mandou aí colocar, agora tornada visível, ao centro do nível inferior da capela²⁵. A legenda epigráfica imortaliza a associação do pastor à monumental capela, um registo que será recordado no futuro:

«Sepultura do Bispo D. Frei Gonçalo de Moraes, Religiozo, e Geral que foi da Ordem do Glorioso S. Bento, o qual fez esta Capella. Requiescat in pace = falleceo na era de 1617 a 26 d'Outubro.»²⁶

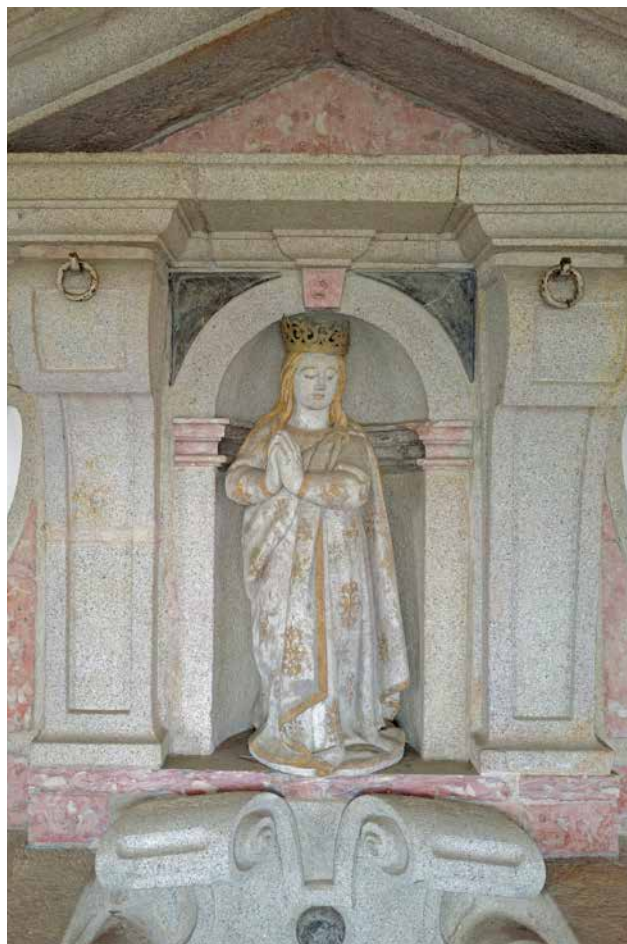
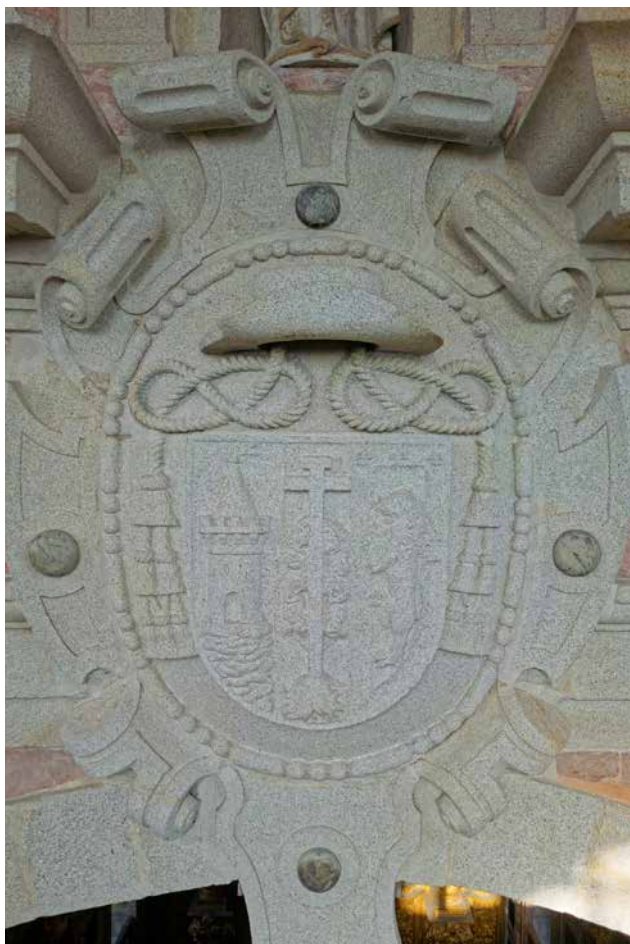
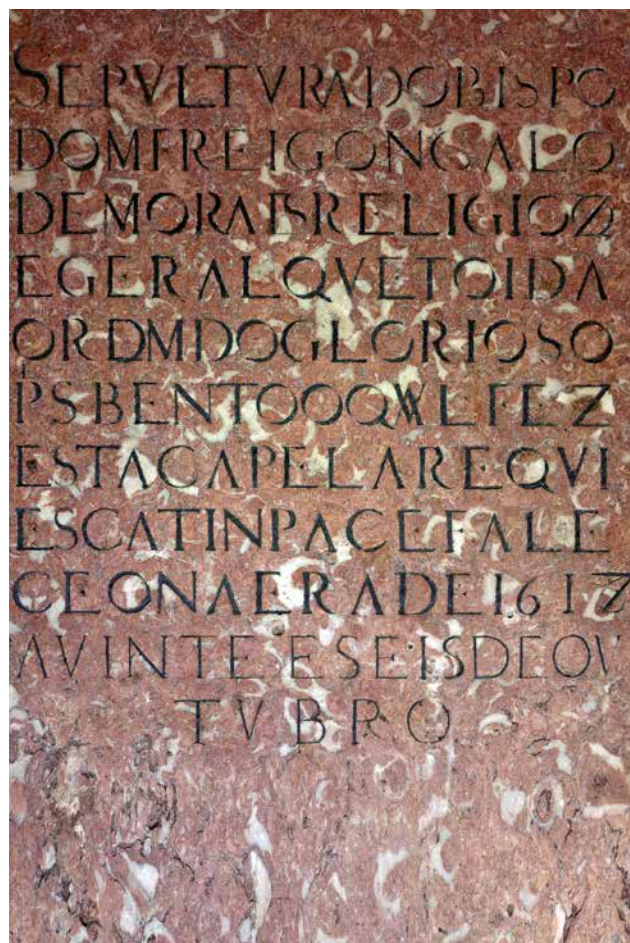


Imagem de Nossa Senhora e pedra de armas do bispo D. Gonçalo de Moraes, localizadas no arco cruzeiro da igreja da S  do Porto (2024, Património Cultural, I.P. , fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

O desejo do prelado em ser sepultado na capela-mor não foi, no entanto, respeitado pelo Cabido. Por determinação de alguns “emulos, que não podendo arguilo na vida, lhe quizerão tirar esta honra na morte”²⁷, como acontece tantas vezes aos “homens grandes”²⁸, D. Gonçalo de Moraes foi sepultado na Capela da Saúde ou de São Vicente, no Carneiro que mandou abrir e que acolheu os ossos dos seus antecessores. O que aparentemente nunca se cumpriu foi o anseio de D. Rodrigo da Cunha: que o Céu guardasse “a treslada  m de seu corpo pera outro tempo em que elle venha com maes honra pera a Sua Capella, & ella goze em sy o depozito dos ossos de tão virtuoso, & ilustre Prelado”²⁹.



Pedra tumular e respetiva inscrição epigráfica do bispo D. Frei Gonçalo de Moraes, na capela-mor da igreja da Sé do Porto (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

A autoria do projeto da capela-mor tem suscitado controvérsias entre os autores que se debruçaram sobre a história do edifício. A dúvida coloca-se a partir de uma afirmação de Henrique Florez quando este refere, que, entre os melhores mestres que o prelado chamou para trabalhar na obra, se encontrava um italiano de nome Valentin, “discípulo de Michael Angelo”³⁰. Rebelo da Costa concluiu, certamente a partir desta deixa, que o autor “desta admirável Fabrica” foi “Hum discípulo de Miguel Angelo chamado Valentim”³¹. A origem destas afirmações nunca foi identificada pelos cronistas, mas trata-se de dados que não devem ser descurados. Ferrão Afonso recorda que Florez se refere, de facto, ao desenho do retábulo³²,

como se pode inferir da seguinte afirmação: “labró el Altar Mayor por un diseño de su mismo Maestro”, dourado e pintado, ao melhor gosto do tempo³³. Importa recordar, no entanto, que as descrições dos cronistas são sempre vagas e duvidosas, mas a referência de forma tão assertiva a um mestre de nome Valentim sugere um conhecimento da memória local. Por outro lado, sabemos que, de acordo com a prática da época, um mesmo artista podia desenhar obra de arquitetura, de talha ou outros objetos necessários à funcionalidade do espaço. Este Valentim foi identificado com o mestre de pedraria ou “arquitecto de obra de pedraria” Valentim Carvalho³⁴, com atividade documentada no Porto em 1610, questão problemática que decorre de outras dificuldades relacionadas com a ocorrência de homónimos na sincronia. A ausência de fontes não permite avançar mais nesta polémica questão, restando-nos apenas o nome deste suposto italiano Valentim que engrossa, se assim for, o número de mestres forâneos que trabalharam nesta igreja desde os seus fundamentos.

A construção da nova capela-mor teve implicações nos restantes elementos do mobiliário litúrgico, entre eles o altar-mor e respetivo retábulo, peças fundamentais no cerimonial reformista. O cruzamento das fontes permite-nos imaginar a organização desta desaparecida peça, executada entre 1609-1610 e substituída, em 1727, pelo atual retábulo barroco de gosto joanino. Sumptuoso e de grandes dimensões, “dos milhores das Sees deste Reino”³⁵, seguia um modelo de feição maneirista, com estrutura arquitetónica e “excellente pintura”, sob a invocação de Nossa Senhora da Assunção. O modelo do retábulo foi, em parte, determinado pela necessidade de integrar a arca de prata com as relíquias de São Pantaleão, já descrita que, em finais do século XVII, Pereira de Novais situa no altar-mor da igreja³⁶.

O alçado era definido pelas ordens arquitetónicas clássicas, com “columnas corintias, dóricas, toscanas y compósitas”³⁷ distribuídas hierarquicamente por andares, sendo inteiramente revestido a ouro. À semelhança da obra arquitetónica, D. Rodrigo da Cunha afirma que os trabalhos de escultura e pintura foram feitos pelos melhores mestres e oficiais que em Portugal havia³⁸, informação que a pesquisa arquivística recolhida por Ferrão Afonso confirmou³⁹. No contrato destinado ao retábulo-mor da antiga igreja da Misericórdia de Barcelos, datado de 9 novembro de 1617, os mestres obrigam a que o dourado e estofado do dito retábulo fosse conforme “ao do retabolo da capella major da cidade do Porto”. Esta tarefa ficava a cargo do dourador Salvador Mendes de Faria, morador na cidade de Lisboa, ao Espírito Santo, com quem a Misericórdia contrata a execução do trabalho. Infere-se, igualmente, que Salvador Mendes terá sido o dourador do retábulo da Sé, uma vez que a fonte acrescenta que o artista ficava sujeito às cláusulas e condições “com que o bispo do Porto lhe deu o seu retabolo conforme a escritura de obrigação que disso se fez com elle Salvador Mendez”⁴⁰. As pinturas, por seu turno, deveriam ficar a cargo do pintor Simão Rodrigues, também morador na cidade de Lisboa, “que pintou o dito retabolo da Se e não podendo elle vir sera por Amdre Peres companheiro do dito Simão Rodriguez”⁴¹. O documento dá a conhecer, assim, e com alguma certeza, os nomes dos responsáveis pelo dourar, estofar e pintar

do retábulo encomendado por D. Gonçalo de Moraes: Salvador Mendes e o “operosíssimo” pintor de Lisboa Simão Rodrigues, como o singularizou Vítor Serrão, o “fa presto da Contra-Maniera”⁴². Quanto ao risco / execução da imponente máquina permanece, apenas, o nome de mestre Valentim como o único documentalmente associado, de facto, à sua feitura, aparentemente concebido a partir de um desenho que trouxe de Itália⁴³.

Confirmam-se, assim, as palavras de D. Rodrigo da Cunha quanto à escolha dos melhores mestres e oficiais por parte do ilustre prelado. Simão Rodrigues (c. 1560-1629), natural de Alcácer do Sal e com oficina aberta em Lisboa em 1583, foi tido à época como “hum dos milhores pintores de imaginaria de ollio que ha nestes Reinos”, como consta num alvará de 1589 “que o isentou dos deveres corporativos e lhe conferiu estatuto social liberalizado”⁴⁴. O tratadista Félix da Costa Meesen descreveu-o, em 1696, como um “homem de raro engenho, e mui fácil no pintar”, o que assegura o reconhecimento que o seu nome e qualidade plástica haviam conquistado nesse século⁴⁵. O seu talento permitiu-lhe angariar uma extensa clientela religiosa, agradada com o seu estilo de “ars senza tempo” e da “Contra Maniera” adquirido em Roma, nos estaleiros de Sisto V, onde integrou os valores tridentinos em torno da retórica pedagógica das imagens⁴⁶. Por esta razão, era, na primeira década do século XVII, “o mais prolífero e respeitado chefe de oficina a nível nacional”⁴⁷, o que lhe valeu inúmeras encomendas e a obrigatoriedade de percorrer várias localidades do país para a satisfação desses intentos, como ficou patente no exemplo anunciado de Barcelos.

Vítor Serrão é da opinião que os dois painéis atualmente expostos na capela de S. Vicente, que representam o “Calvário” e a “Ressurreição”, pertenceram a este retábulo. A estas duas pinturas é possível acrescentar a da “Assunção da Virgem” que integra o atual retábulo-mor. Os resultados da mais recente intervenção de conservação e restauro do painel trouxeram novos dados para a leitura desta obra que várias camadas de verniz e repintes haviam escurecido e ocultado⁴⁸. A limpidez e intensidade das cores, entre as quais se destacam os vermelhos, azuis, verdes e amarelos, os contornos do desenho e escorços, as torções anatómicas, as figuras alteadas, a volumetria conferida através dos panejamentos e efeitos de luz, a organização vertical da composição e o tratamento dos fundos estão de acordo com a linguagem plástica desta cronologia e com a obra do grande mestre. Estes painéis confirmam o cuidado que D. Gonçalo de Moraes votou na escolha dos artistas para a sua majestosa obra, escolhidos como porta-vozes de uma doutrina reformista na qual a imagem protagoniza um discurso pedagógico e ascético. Estas tábuas vêm engrossar, também, o vasto conjunto de obras documentadas e conhecidas da autoria de Simão Rodrigues.



Pintura Nossa Senhora da Assunção (1609-1610), da autoria de Simão Rodrigues (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Está documentada a intenção dos cônegos de integrar alguns dos painéis do retábulo seiscentista no executado entre 1727-1729. Numa carta datada de 25 de janeiro de 1727, André Vaz, procurador da Mitra em Lisboa, escreve, ao comentar a planta de Claude Laprade, que “o lugar para o painel é maior do que se encomendava, e assim não poderão servir nenhum dos do retábulo velho, mas diz este mestre que não era bem que, por ir aproveitar algum de ditos painéis, se fizesse vão só da medida deles (...)”⁴⁹.

Os três temas – Calvário, Ressurreição e Assunção da Virgem –, perpetuam a longa tradição medieval em torno da devoção mariana e da Paixão do Cristo, reafirmada a partir de Trento e do espírito reformista. Na tábua da Assunção, a composição vertical encontra-se dividida em duas partes: a inferior, ocupada pelos doze apóstolos que rodeiam um sarcófago aberto e erguem os olhos para o céu em gestos e expressões piedosas. Em destaque, no primeiro plano, genufletidos, de costas para o espectador, com torções e gestos dramatizados, distinguem-se as figuras de São João, o Evangelista, à esquerda e de São Pedro, à direita. As cores púrpura e carmim da túnica e manto do primeiro, e azul e amarelo dos do segundo, bem como a volumetria conquistada a partir dos sombreados e luz ao gosto do *sfumato*, denunciam a prática do maneirismo português. As montanhas, o céu azul e as nuvens corpóreas separam a figura canónica da Virgem, vestida de túnica vermelha e manto azul. Maria é apresentada de pé, com a perna direita num plano superior e joelho mais pronunciado, erguendo o braço esquerdo para o alto e o direito para a terra, rosto iluminado e olhos voltados para o céu num gesto de plena graça. A posição acentua a elevação heterónoma da Virgem ao Céu, numa atitude passiva, recordando aos fiéis que Ela ascende não pela sua própria *dynamis*, mas graças ao poder de Deus, manifesto através dos anjos que O assistem.

O programa iconográfico reflete o longo reportório dos textos apócrifos, da patrística e dos teólogos medievais que se debruçaram sobre este problemático dogma⁵⁰. A escolha das iconografias do Calvário e da Ressurreição são também conformes ao programa. Maria, *Mater Dei*, é corredentora por partilhar a Paixão do Filho ao assistir ao Seu sofrimento junto à Cruz, como é visível no tema do Calvário, onde a vemos cruzar as mãos com veemência. As semelhanças fisionómicas e as cores da indumentária do São João Evangelista do Calvário e da Assunção também devem ser destacadas. Este sacrifício impunha-se para cumprimento das Escrituras e reforça o sentido triunfal da Ressurreição do Cristo, o único e verdadeiro caminho da Redenção da Humanidade. A Sua elevação aos Céus sem intervenção precede a Assunção da Virgem, conduzindo-a depois física ou espiritualmente, entre um numeroso coro angélico. Justificados pela tradição apócrifa que embebe este episódio de prodígios e *mirabilia*, e na linha iconográfica alimentada pelos artistas italianos e flamengos de Quinhentos, os talentosos anjos músicos cantam e tocam vários instrumentos (harpa, *organetto* – pequeno órgão portátil, muito popular na Renascença – e violoncelo ou viola da gamba), enquanto outros consultam livros de cânticos, hinos e salmos. Assim relata o apócrifo assuncionista segundo o “Libro de São João Evangelista”:

"(...) llevaron los apóstoles el féretro y depositaron su santo y venerado cuerpo en Getsemaní, en un sepulcro sin estrenar. Y he aquí que se desprendía de aquel santo sepulcro de nuestra Señora, la madre de Dios, un exquisito perfume. Y por tres días consecutivos se oyeron voces de ángeles invisibles que alababan a su Hijo, Cristo nuestro Dios. Ma, cuando concluyó el tercer día, dejaron de oírse las voces, por lo que todos cayeron en la cuenta de que su venerable e inmaculado cuerpo había sido trasladado al paraíso."⁵¹

O texto demonstra, igualmente, o protagonismo atribuído aos apóstolos neste episódio, também referido na Patrística e escritos dos teólogos⁵², testemunhas de um sepulcro aberto e vazio por se ter elevado já o "inmaculado corpo" ao Paraíso, tal como representa Simão Rodrigues.

Compreende-se, neste sentido, que o pagamento efetuado, em 1727, ao entalhador Garcia Fernandes de Oliveira, destinado aos "oficiais que alimparão os quadros do retabollo velho da capella mor"⁵³ da Catedral, diga respeito a estas tábuas que os cônegos não quiseram perder. Em agosto de 1727, o italiano João Baptista Pachini (Paquim na documentação), recebeu 28 800 réis pela "reforma" dos painéis da sacristia e capela-mor⁵⁴. Mais explícita é a nota do pagamento no valor total de 122 400 réis que o mesmo pintor auferiu pela "reforma do painel de Nossa Senhora" e de "outros que se puseram na sacristia e capela do Senhor da Agonia [ou de S. Vicente], e são nove por todos, grandes e de primorosas pinturas e antigas, que, por estarem danificadas, se reformaram com (sic) em todas as partes com novas tintas por João Baptista Pechim (morador que foi na Praça Nova, laranjal) (...), desde 28 de Abril de 1727 até 27 de Setembro do mesmo ano"⁵⁵. Esta passagem confirma que as tábuas foram repintadas pelo pintor italiano no ano em que estava em curso a execução do novo retábulo para a capela-mor. Flávio Gonçalves julgou tratar-se das oito pinturas emolduradas nas paredes da sacristia⁵⁶, mas os novos dados do restauro e a revisão das fontes parecem contrariar a sua tese. É verdade que a referência a "nove", "grandes e de primorosas pinturas e antigas" continua a suscitar dúvidas, mas a menção ao "painel de Nossa Senhora" remete-nos, certamente, para esta em análise, que terá acabado por ser reintegrada no novo retábulo. A mesma fonte confirma a possibilidade de as duas tábuas do Calvário e da Ressurreição corresponderem às que "se puseram (...) na capela do Senhor da Agonia" (São Vicente), temas relacionados com a Morte e a Salvação, bem ajustados a este espaço funerário.

Permanece a dúvida em relação aos seis restantes quadros, alguns colocados na sacristia. Estes podem ter-se perdido no incêndio de 1731, responsável pela destruição do retábulo e de um arcaz, deixando os restantes danificados. A gravidade do sinistro obrigou à total remodelação deste espaço em 1734: as pinturas de brutescos da abóbada e douramento, realizadas pelos mestres Manuel Leão e Mateus Nunes de Oliveira, em 1701⁵⁷, deram lugar ao programa de quadratura, da autoria de Nicolau Nasoni; os arcazes colocados, em 1700, pelos ensambladores Valério da Silva e António Moutinho⁵⁸ e um outro acrescentado, em 1726, por Miguel Marques⁵⁹ foram reparados e um substituído pelo carpinteiro e entalhador Manuel da

Cruz e seus oficiais⁶⁰; foi colocado um novo e “magnífico retábulo de pau preto” desenhado por Nicolau Nasoni, executado por Miguel Francisco da Silva⁶¹ e dourado por Manuel Pinto Monteiro⁶²; o italiano Carlos António Leoni pintou dois quadros para a sacristia ⁶³.

O novo retábulo-mor da Sé conquistou, de imediato, um enorme prestígio e serviu de modelo a outras obras da cidade e arredores, como foi o caso de Barcelos. No contrato lavrado entre o entalhador / imaginário António Coelho e os religiosos do convento de Santo Elói do Porto, para o retábulo-mor, determina-se que o remate superior, molduras “debaixo”, cornijas, arquitraves e caixilhos dos painéis, lavrados de talha, que fossem “dizendo com ho Retabulo da capela mor da Se desta cidade”⁶⁴. Tal não implica, no entanto, que o retábulo da Sé possa ser atribuído a António Coelho como sugeriu Pinho Brandão. Tomar como modelo um objeto pré-existente era prática corrente na época e, como vimos, aos religiosos de Santo Elói interessava, particularmente, algumas partes decorativas da monumental obra.

A capela-mor foi também dotada de um coro novo, “baixo”, de madeira entalhada, com “muitas e varias figuras”, onde os cônegos cantavam e rezavam os ofícios divinos, como é descrito em 1620⁶⁵. Em 1685, o Cabido contratou o douramento, estofado, carnação e pintura dos encostos do cadeiral, um extenso trabalho que incluiu o “aparelhar” de todos os elementos com os respectivos bancos, espaldares, frisos, cartelas, molduras e painéis⁶⁶. A responsabilidade da empreitada coube ao pintor e dourador Mateus Nunes de Oliveira, natural do Porto, mestre de extensa obra documentada. Morador, à época, na Rua do Souto⁶⁷, executou serviços de pintura e escultura para várias igrejas da envolvente, incluindo a pintura e douramento do retábulo da Capela de Santo António do Penedo, igualmente em 1685, tendo sido, ainda responsável, em 1701, pela pintura e douramento da sacristia da Catedral⁶⁸. O pagamento, no valor de 260 mil réis, seria feito a partir do “depósito dos juroes que tem a fábrica da capella [mor]” do dinheiro deixado pelo bispo D. Frei Gonçalo de Morais⁶⁹, o que significa que o cabido dava cumprimento à conclusão de uma das obras idealizadas por este prelado de boa memória.

O conjunto seria primeiramente muito bem dourado, de ouro fino, “subido” (entre 20 e 24 quilates de pureza)⁷⁰, sendo depois os painéis estofados com toda a “perfeição” e as figuras encarnadas “muito ao natural”, ou seja, a imitar bem a cor da carne⁷¹. As cores eram aplicadas sobre o ouro bem brunido, fazendo-se depois realçar os motivos diversos que, no caso concreto, deveriam imitar brocados, bordados ou “China Contrafeita” conforme o exigissem as figuras. Esta última referência refere-se ao acharoadado, uma técnica de pintura portuguesa que procurava imitar o charão ou laca de origem chinesa ou japonesa e que foi bastante divulgada a partir de meados do século XVII. Os motivos dourados eram aplicados sobre um fundo negro, azul, vermelho ou verde⁷². As figuras teriam de ser muito bem encarnadas, ou seja, com uma cor que se aproximasse do rosado da carne natural, o que corrobora a existência de “varias figuras” como descrito em 1620, nomeadamente anjos, figuras de santos e “tres fugitivos”.

Os painéis relevados apresentavam representações de “nuvens”, “árvores” e “fogos” [casas]⁷³, o que sugere a representação de paisagens integradas em episódios de teor narrativo, à semelhança dos relevos dos espaldares do cadeiral que hoje se encontra na capela de São Vicente. Pereira de Novais ficou impressionado com a qualidade deste trabalho que ofuscava a “vista com tantos reflexos”⁷⁴ e Florez alude a um “Coro bajo com bella Silleria”⁷⁵, ou seja, um belo cadeiral. Carlos dos Passos regista, sem indicar a fonte, que os espaldares apresentavam, em “quadros entalhados e dourados”, “scenas da História Sagrada”⁷⁶.

Não é de descuidar a hipótese de estes relevos narrativos poderem corresponder aos que hoje se encontram na capela de São Vicente. A descrição dos elementos, pintura e estofado feita no contrato de 1685 aproxima-se bastante desta peça que, à data da construção do novo cadeiral para a capela-mor (1726-1727), não tinha mais do que quarenta anos. Esta capela, também designada como de Nossa Senhora da Saúde e mais tarde do Senhor da Agonia, foi mandada edificar por D. Marcos de Lisboa, que a escolheu como local de sepultura. D. Gonçalo de Moraes foi mais longe e converteu-a em panteão dos bispos, mandando trasladar as diversas ossadas que se encontravam no corpo da igreja para o grande “carneiro”⁷⁷ ou sepulcro coletivo, segundo Bluteau, uma sepultura comum “em que se metem, & confundem huns com os outros os ossos dos defuntos”⁷⁸. As ossadas dos bispos seus antecessores foram trasladadas para a capela com toda a solenidade, “recolhendo-os em túmulos, com Epitaphios em lamninas de bronze, que testificação os nomes dos Prelados que nelles estão”⁷⁹.

O relatório “Ad Limina” descreve-a como sendo coberta por uma abobada “de grande feito” e com um altar dedicado a Nossa Senhora da Conceição⁸⁰. Pereira de Novais refere que a porta desta capela dava acesso ao pátio da entrada do Palácio Episcopal e que o bispo D. Rodrigo da Cunha a “reformò a lo Brutesco”⁸¹, mandando pintar a abóbada com uma temática decorativa de gosto maneirista, tão em voga no seu tempo, “pintura bruta” formada por “satyros, veados, pássaros, arpias, meninos, com folhagens, flores, frutos, etc.” tal como a descreveu Bluteau⁸². Estas funções e dinâmicas não parecem compatíveis com a existência, nesta capela, de um cadeiral dos primórdios do século XVII. O comprimento dos espaldares da capela de S. Vicente é praticamente o mesmo do cadeiral atual (c. de 9,59m para 9,97m) o que significa que estes podem ter ocupado o mesmo espaço. A ausência de dados documentais não permite, contudo, ir mais além na hipótese de este ter sido aqui colocado por ocasião das obras da capela-mor, depois de ter sido apeado para dar lugar ao novo, executado entre 1726-1727.



Painéis relevados e estofados com cenas vetero e neotestamentárias, atualmente na capela de São Vicente. Do Antigo Testamento e da esquerda para a direita: 1- A Repreensão de Adão e Eva Depois do Pecado; 2- A Hospitalidade de Abraão; 3- O Sacrifício de Isaac; 4- A Venda de José; 5- Moisés e a Sarça Ardente (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Do Novo Testamento e da direita para a esquerda: 6- O Anúncio aos Pastores; 7- Os Reis Magos perante Herodes; 8- O Menino Jesus entre os Doutores; 9- A Última Ceia; 10 - O Pentecostes (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Os livros a partir dos quais se cantavam as Horas⁸³ eram pousados numa “custoza”⁸⁴ estante de bronze que o bispo D. Gonçalo de Moraes mandou vir “de fora do Reyno”, juntamente com as grades da capela também de “muito preço”⁸⁵. Novais precisa a origem italiana de ambas as peças, acrescentando serem as grades de bronze, em forma de balaústres. A estante do coro chegou, felizmente, aos nossos dias, descontextualizada e esquecida na capela de São Vicente. Joaquim de Vasconcelos recordou a excecionalidade da peça pela raridade dos bronzes artísticos em Portugal, salientando que a “bella” obra, “apesar de aturar um serviço pesado de quase tres séculos”, “nada sofreu do tempo” que apenas a cobriu com a patine

característica dos bronzes antigos⁸⁶. A estante é composta por um tabuleiro móvel que gira sobre o eixo, em forma de prisma triangular, onde repousam os livros. As faces do prisma são recortadas, apresentando as maiores, ao centro, as armas do bispo D. Gonçalo de Moraes. O tabuleiro repousa numa coluna balaústre, decorada com folhagens e mascarões de gosto maneirista. A parte inferior da coluna apoia a cauda de quatro golfinhos cujo corpo se estende até aos ângulos do quadrado que serve de base.

A cadeira episcopal, estofada de ouro, ofuscava a vista com os seus reflexos dourados⁸⁷.



Facistol da Sé do Porto: estante de bronze oferecida pelo bispo D. Frei Gonçalo de Moraes, Itália, primeiro quartel do séc. XVII (s.d., Câmara Municipal do Porto. Arquivo Histórico. © s.a.⁸⁸).



Brasão de armas do Ilustríssimo Senhor Dom Frei Gonçalo de Moraes: brasão de armas no facistol da Sé do Porto, atualmente desaparecida (s.d., Câmara Municipal do Porto. Arquivo Histórico. © s.a.⁸⁹).

TRANSEPTO E NAVES

Ao longo do século XVII, o espaço do transepto foi alvo de importantes transformações artísticas, distinguindo-se as ações mecenáticas dos bispos D. Gonçalo de Moraes (1602-1617) e D. Fernando Correia de Lacerda (1673-1683), mas também da confraria do Santíssimo Sacramento. Herdadas dos séculos anteriores, as capelas desta invocação e de São Pedro, continuavam a impor-se nas colaterais da capela-mor. O topo norte do transepto era ocupado pela capela de Nossa Senhora do Presépio. A sul abria-se a porta de acesso à sacristia, profundamente remodelada nos primeiros anos do século XVII, logo no início da governação de D. Gonçalo de Moraes. Por encomenda do mesmo bispo, o quinto pilar do lado do Evangelho recebeu um púlpito de mármore que veio de Lisboa⁹⁰, emparelhando, certamente, com o pré-existente no pilar fronteiro que ali fora erguido no ano de 1574.

O ALTAR DE PRATA DA CAPELA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO

A importância litúrgica atribuída ao Santíssimo Sacramento explica a renovação da Sua capela, com confraria própria citada nas visitas “Ad Limina” de 1599 e seguintes⁹¹. Pereira de Novais refere a especial devoção em torno deste espaço dedicado ao “mayor y mãs Mysterio de nuestra Santa Fee Catolica, y de tan Divino Sacramento”, que se encontrava, por isso, ornamentado com todo o zelo, riqueza e “curiosidade”⁹². Na terceira década do século XVII, a confraria encomendou um sacrário de prata, uma das mais sumptuosas peças que a igreja conheceu nesta centúria e que felizmente subsistiu. Robert Smith encarou os sacrários e altares de prata como um “fenómeno da ourivesaria seiscentista” que muito contribuiu para o esplendor das igrejas, recordando, para além do da Sé do Porto, os subsistentes exemplares de Santa Maria de Belém (João de Sousa, 1663-1675) e o da igreja da Comendadeiras de Avis (Manuel e Luís Rodrigues, 1699)⁹³. O autor desenvolveu o seu estudo a partir de um contrato afeto ao desaparecido sacrário de prata da igreja de Santa Clara do Porto, executado entre 1699 e 1707, que se terá perdido no decurso da segunda invasão francesa⁹⁴.

O conjunto de prata que hoje conhecemos resulta de um processo faseado, iniciado no século XVII, continuado nos séculos XVIII e XIX e terminado, apenas, nos primórdios de Novecentos. Devemos a Carlos de Passos a publicação detalhada do processo de elaboração deste altar, que corresponde a um trabalho de várias mãos⁹⁵, e a Fausto Martins a excelente leitura iconográfica⁹⁶. Em Seiscentos foram executados o frontal, a banqueta e o sacrário piramidal. Pereira de Novais descreveu, também, a riqueza dos lampadários e “candeleros” aí existentes e que, naturalmente, pela força do uso foram sendo substituídos no decurso do tempo.

O primeiro contrato foi assinado, em 1632, pelos prateiros Manuel Guedes e o seu sogro Manuel Teixeira, naturais de Lamego, que se instalaram no Porto durante a execução da obra. Os artistas comprometeram-se a executá-la segundo o risco apresentado. Manuel Guedes entregou o primeiro andar do sacrário em 1639 e o segundo em 1641. Para a execução do terceiro corpo, iniciado em 1645 e terminado dois anos mais tarde, Manuel Guedes contou com a colaboração do prateiro Miguel Pereira, tido como “homem de confiança e responsável”. O quarto e último lanço da obra foi realizado entre 1650 e 1651, tendo Manuel Guedes (que de novo se mudou de Lamego para o Porto para executar a obra) trabalhado com o ourives Bartolomeu Nunes. Fausto Martins estabeleceu a pertinente relação entre esta estrutura escalonada e a tratadística quinhentista, referindo-se concretamente ao tratado de Juan de Arfe y Villafane, o mais renomeado ourives espanhol, ativo entre os finais do século XVI e primórdios do XVII⁹⁷.



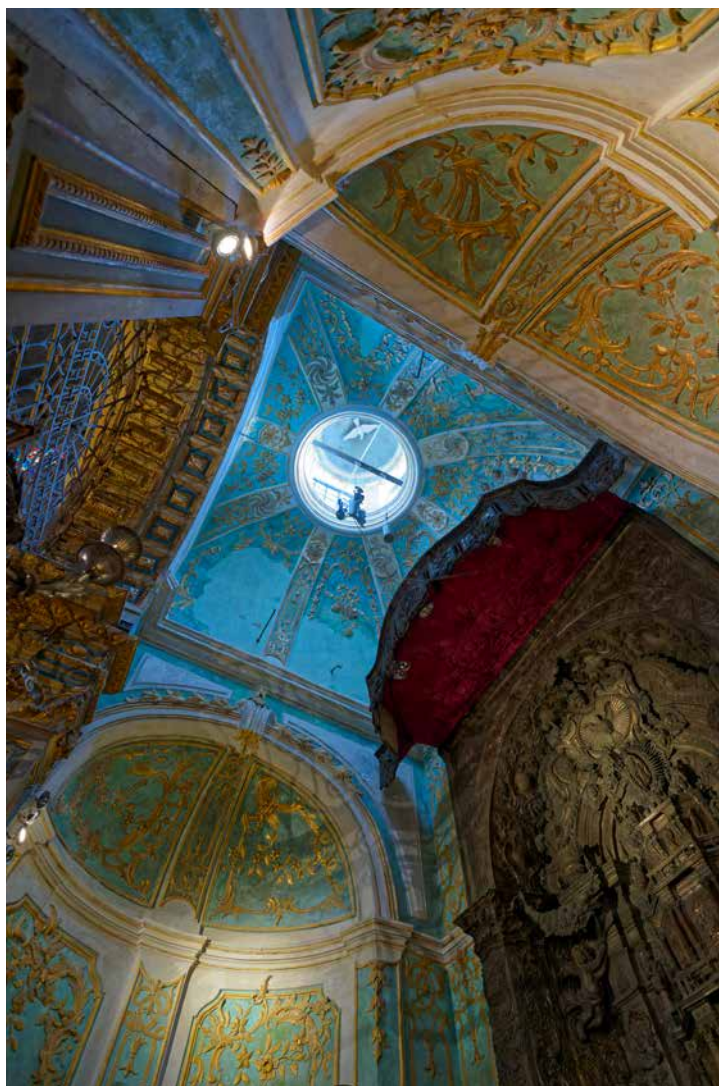
Altar de prata da Capela do Santíssimo Sacramento (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

O corpo piramidal do sacrário exibe um programa iconográfico coeso, de leitura ascendente e de temática eucarística e alegórica. Estreita o diálogo entre temas Veteiro e Neo-testamentários, rematando com a imagem do Cristo Ressuscitado. Tal como observado para o retábulo da capela-mor, a temática correlaciona o Sacrifício do Cristo, perpetuado na Eucaristia, o Verdadeiro Corpo do Senhor mantido em reserva no sacrário e a afirmação do Triunfo da Ressurreição, um discurso salvífico profundamente alimentado pela Reforma Católica.

As varandas ou balaustradas dos dois primeiros corpos foram executadas pelo ourives Sebastião Nunes, entre 1669-1670 e as do terceiro por Manuel de Sousa Amaral, em 1671. Estas foram, contudo, saqueadas pelos liberais e repostas pelas que hoje podemos observar, executadas entre 1872 e 1875 na Companhia Aurifícia do Porto. As despesas seiscentistas referem, também, gastos com a execução de imagens e tocheiras que não chegaram aos dias de hoje. O frontal de prata foi executado entre 1676 e 1678 e a banqueta nos três anos que se seguiram (1679-1682). A obra resulta, assim, de várias campanhas que lhe conferiram diferentes camadas artísticas. Estas distintas “vidas” devem ser estudadas na diacronia, mas no tocante ao século XVII, e como bem observou Fausto Martins, a sumptuosa obra testemunha, acima de tudo, a “alta religiosidade eucarística” vivida no Porto Seiscentista⁹⁸.



Altar de prata da Capela do Santíssimo Sacramento (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Cúpula da capela do Santíssimo Sacramento
(2024, Património Cultural, I.P.©, fotografia
de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Entre 1707-1708, esta capela foi alvo de uma importante reconstrução que lhe conferiu a organização que atualmente conhecemos, uma estrutura de planta centrada com eixo axial quadrangular rodeado por três lados em semicírculo⁹⁹. Em março de 1707, o Cabido Portucalense autorizou a Confraria do Santíssimo Sacramento a demolir a Capela de São Gregório¹⁰⁰ que lhe era contígua no exterior, para que a sua pudesse ser ampliada. A Confraria ficava, no entanto, obrigada a reconstruí-la novamente. Alegaram os mordomos ser obra muito necessária, por ser edificação “muito antiga” e ameaçar ruína. A capela recebeu a “abobeda de barrete” ou cúpula que hoje aí vemos, apoiada em quatro arcos de pedra, com anel circular ao centro onde se apoia o lanternim. O revestimento foi feito em tijolo à semelhança da cobertura da casa da fábrica, contígua à Capela do Presépio, mais tarde demolida. O pavimento da capela deveria ser de “lepinja” e o dos restantes espaços (corredor e casa) lajeado em pedra com juntas muito finas¹⁰¹. Nesse mesmo mês foram contratados os mestres pedreiros Manuel Mendes, o Velho, Custódio Ferreira, Mateus Vieira, Manuel Mendes e Mateus Nogueira que, apesar de se terem comprometido a concluir a obra em setembro desse ano, só a terminaram em meados do seguinte¹⁰².

Em novembro de 1707 os mordomos deram continuidade à transformação da sua capela, contratando a obra de talha ao mestre entalhador João da Costa. Assinaram como seus fiadores o ourives Julião Pereira de Sampaio, morador em São Nicolau e o entalhador Filipe da Silva, “um dos melhores entalhadores do seu tempo” que acabou por trabalhar em parceria na mesma obra¹⁰³.

Pelo contrato de douramento e pintura levado a cabo por Manuel Pinheiro Monteiro (morador na Rua de Santa Ana), em setembro de 1713, o volume da obra de talha era amplo, incluindo três credências e o douramento das grades de ferro, tendo custado tudo a significativa quantia de 3.500 cruzados. Este valor é explicado pela qualidade do ouro, que deveria ser fino e subido, todo da cor da gema de ovo e não “encobrado”, ou seja, com uma percentagem mais elevada de cobre na liga. Os pães de ouro poderiam ser fornecidos pelo bate-folhas Mateus Fernandes, da Ferraria de Cima ou António Carvalho, da Rua da Banharia. A talha correspondia às formas do barroco nacional, plenamente preenchida com pássaros, anjos e “meninos” de rostos encarnados e tudo estofado. As imagens da parte de fora seriam estofadas só na parte da frente, os anjos grandes por todo o corpo, à semelhança das imagens de São João Batista e São João Evangelista, estofados a toda à volta, com bordadura e pedras no caso do segundo¹⁰⁴. Esta obra de talha não chegou aos nossos dias.

MONUMENTO EUCARÍSTICO

A mesma constatação pode ser aplicada a uma outra imponente obra executada entre 1678-1679, o monumento eucarístico encomendado pelo bispo D. Fernando Correia de Lacerda (1673-1683). A valorização da Paixão do Cristo, da exaltação eucarística e da devoção ao Santíssimo Sacramento, em contexto reformista, teve repercussões nas Festas Anuais, particularmente nas da Semana Santa e *Corpus Christi*, sendo preparadas ricas encenações e procissões solenes com enorme impacto sensorial junto dos fiéis. Os monumentos eucarísticos, destinados a recolher o Santíssimo Sacramento durante o Tríduo Pascal, colheram uma atenção muito particular no século XVII. Destinados a expor o Corpo do Senhor, recordar a Sua Paixão e comemorar a Eucaristia por Ele instituída, estes aparatosos monumentos, montados num cenário de vida efémera, eram determinantes para a teatralização dos espaços sacros durante a Semana Santa. Em Portugal, o termo utilizado foi o de *Sepulcro*, que Bluteau definiu como “hua arca, ou cofre em forma de Sepulcro, [onde] se encerra o Santíssimo Sacramento em memoria do Sepulcro, em que esteve aquelles tres dias o Corpo do nosso Divino Redemptor.”¹⁰⁵ Depois da Missa de Quinta-Feira Santa, o Santíssimo é retirado do sacrário (que fica aberto) e é levado para o interior do sepulcro com todo o aparato e solenidade.

Conhecemos o contrato para a execução de um destes monumentos na igreja da Sé do Porto, datado de 1678¹⁰⁶. A dotação foi feita pelo bispo D. Fernando Correia de Lacerda que pretendia um “novo e fermoso sepulchro” para colocação e exposição do Santíssimo “pelas emdoenças com toda grandeza e ornato possível”¹⁰⁷. Perante a impossibilidade de ser construído na capela-mor, como pretendia o prelado, os mestres sugeriram a construção de uma capela perpétua, assente em arco de pedraria e em posição elevada, no topo do cruzeiro do lado da Epístola, por cima da entrada de acesso à sacristia. Nela seria colocado o altar pousado sobre uma peanha e tudo o que fosse necessário para o sepulcro. A obra incluía trabalhos de pedraria, talha e douramento. O risco do projeto e respetivos apontamentos ficaram a cargo do padre Pantaleão da Rocha Magalhães, mestre de capela da Sé do Porto¹⁰⁸, tido como “pessoa muito versada na arquitetura”¹⁰⁹, um nome que deixou marcas na arquitetura portuense, na segunda metade do século XVII. Este foi o responsável pelos desenhos e apontamentos de toda a obra de pedraria, madeira, talha e douramento do monumento. No mesmo ano de 1678 fez também o risco do sepulcro para a Catedral de Lamego¹¹⁰.

O trabalho de talha foi entregue ao reconhecido entalhador e escultor do Porto, Domingos Lopes, responsável por uma vastíssima obra e associado a uma grande variedade de ofícios nos muitos contratos em que o seu nome consta: ensamblador, entalhador, escultor, imaginário, mestre de arquitetura, mestre carpinteiro, mestre entalhador, oficial de imaginário¹¹¹. A obra de madeira seria executada em dois momentos: a parte superior, que incluía uma tribuna, trono e altar, a concluir até agosto desse ano; o corpo inferior, onde assentava o trono, com entrega a 1 de novembro. Pelo teor detalhado do contrato é possível imaginar a monumentalidade desta obra que passava a dominar o topo direito do transepto. Esta incluía uma escada com vários degraus, pátios, uma tribuna rodeada por quatro colunas coríntias, assentes em pedestais elevados, fustes torsos e capitéis de folhagem “muito bem entalhados de folha”, de “obra coríntia”. Este corpo era continuado por arcos, devendo ser todos os elementos “artesoados” ou entalhados “com pedras levantadas na forma do papel que der o mestre”. Pela descrição compreende-se que a obra de talha seguia a linguagem do “barroco nacional” então em voga, designação atribuída por Robert Smith no século XX. O trono estava envolvido por um resplendor, dispondo de um frontal de madeira com as sanefas entalhadas. A parte superior seria ocupada por varandas de balaústres, devendo os corrimãos ser largos para evitar que a cera escorresse para os mesmos. A obra de talha foi ensamblada com aldrabas, parafusos e machos de ferro, sem recurso a pregos. O contrato incluía ainda a execução de sete tocheiros.

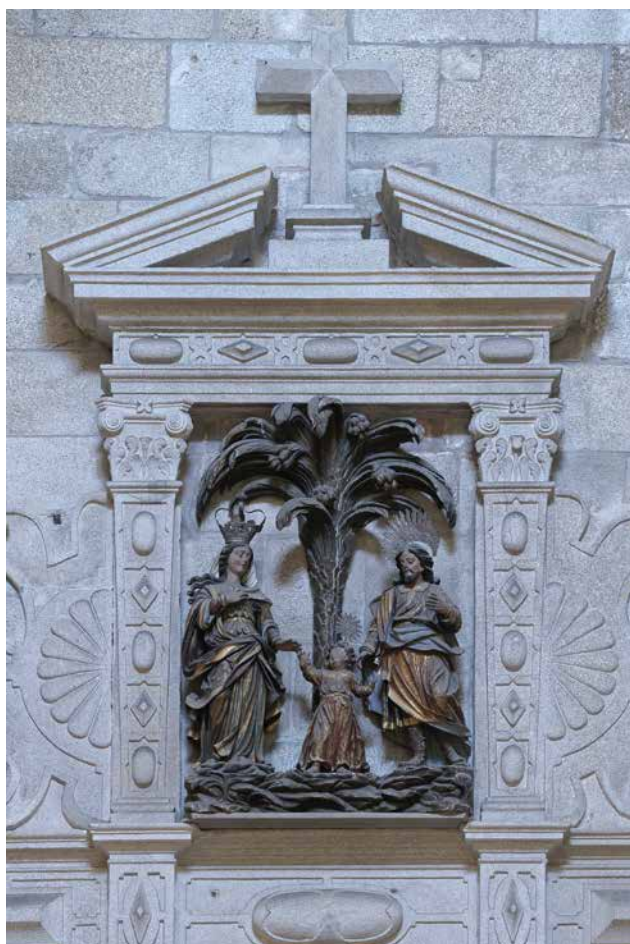
O douramento foi entregue ao “pintor de olio” Manuel Ferreira, também do Porto, devendo a obra ser terminada até ao início da Quaresma de 1679. O contrato obrigava ao douramento de todas as partes constitutivas da obra de talha – molduras, colarinhos, capiteis, arquitraves, cornijas, todos os labores e folhagens, em ouro subido e brunido. Refere-se ainda que a “testa” e o interior do arco grande teriam também de ser dourados, bem como toda a capela em redor. Todos os campos lisos, pedras e almo-

fadas seriam bem polidos de forma a parecer jaspe. A 22 de novembro de 1678 foi lavrado um novo contrato entre o dourador Manuel Ferreira e o bispo, retificando-se que toda a superfície seria dourada e não jaspeada como tinha ficado assente na escritura anterior¹¹². Pelo teor do documento entende-se que o sepulcro já estava concluído e ensamblado no local, contendo peças de escultura. Foram também executadas vinte e seis arandelas destinadas a receber os círios. Os sete tocheiros seriam prateados e não jaspeados.

O monumento não chegou até nós, mas sabemos que resultou num arco onde repousava “o trono do sepulcro antigo”. Este foi apeado entre 1719-1723, durante o período de Sede Vacante, “por o não permitir a reforma da igreja”¹¹³, tema que será desenvolvido no próximo subcapítulo.

Pela descrição detalhada da obra contratada para o Sepulcro, em 1678, compreende-se que a linguagem arquitetónica coincide com a subsistente nos alçados das duas extremidades do transepto, apesar deste arranjo ter sido executado no período de Sede Vacante. A moldura cénográfica, em granito, é composta por arco de volta perfeita de superfícies lavradas e “pedras levantadas”, com intradorso decorado com formas ovais relevadas, idêntico ao da “Tribuna de san Nicolao”¹¹⁴, igreja iniciada em 1671, mas reconstruída depois de 1758 na sequência de um incêndio que a destruiu inteiramente. Está ladeado por quatro pilastras compósitas, apoiadas sobre plintos decorados com motivos relevados, distinguindo-se o primeiro terço do fuste com idêntica decoração. O entablamento é formado por arquitrave tripartida, friso e cornija bastante acentuada. O friso, todo “artesado, com pedras ovadas e diamantes, a imitação dos terços” das colunas. O embasamento do remate superior apresenta frontões curvos interrompidos nas extremidades, encimados por pirâmides com esferas, conforme a descrição do documento: “o remate com a targe e as pirâmides e padastais sera tudo do feitio conforme mostra a traça.”¹¹⁵ O corpo do remate integra um nicho central rematado com frontão triangular interrompido com cruz latina ao centro, emoldurado por cartelas com motivos concheados e pilastras decoradas com os mesmos motivos de ponta de diamante e ovas que vemos nos elementos inferiores. O trabalho de pedraria do Sepulcro ficou a cargo do mestre portuense Pantaleão Vieira, que volta a ser citado num contrato para a execução da fachada da casa de Pedro Lopes de Sequeira, “junto a Senhora do Ferro”, em 1683¹¹⁶.

Esta organização arquitetónica e motivos decorativos perpetuam o “flamenguismo” da arquitetura do maneirismo nortenho, assim designado por Carlos Ruão. Pais da Silva referiu-se a ela como a “arquitetura longa de Quinhentos”¹¹⁷, materializada numa maior profusão de elementos decorativos divulgados pela tratadística flamenga e germânica. Pantaleão da Rocha Magalhães prolonga nesta obra uma linguagem com a qual estava familiarizado e que observava diariamente em edifícios como a capela dos Alfaiates, então localizada em frente à entrada principal da Sé (1565), a capela-mor da Misericórdia (1581-1585) e igreja de São Nicolau, esta última iniciada em 1671 e, portanto, em construção nesta data, várias vezes referida como modelo no contrato em análise.



Remates das molduras graníticas das capelas de Santa Ana e de Nossa Senhora do Presépio com os respetivos conjuntos escultóricos do Regresso da Fuga para o Egito e Santíssima Trindade c. 1719-1723. (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

A coincidência de linguagens faz supor que a moldura arquitetónica da capela de Nossa Senhora do Presépio foi executada na sequência da do Sepulcro e no contexto da encomenda dos seis retábulos que o bispo D. Fernando Correia de Lacerda contratou a 19 de janeiro de 1682. Recorde-se que o trabalho de talha foi entregue ao entalhador e ensamblador Domingos Nunes, morador na rua das Flores, que, no dia seguinte, trespassou três dos retábulos ao capitão Domingos Lopes, o mesmo mestre responsável pela execução da talha do Sepulcro. Este comprometeu-se a cumprir as datas, planta e apontamentos acordados no primeiro contrato firmado com o bispo¹¹⁸. No mesmo alinhamento, o douramento ficou a cargo do pintor e estofador Manuel Ferreira que também dourou o Sepulcro. É possível aventar a hipótese, neste sentido, que dois dos retábulos encomendados pelo bispo se destinassem às capelas dos topos do transepto. Estas acolheram a cenográfica obra de pedraria executada pelo mestre Pantaleão Vieira, documentada para a obra do Monumento Eucarístico. A autoria do risco e apontamentos de todo este conjunto artístico pode também ser atribuída ao padre Pantaleão da Rocha Magalhães, autor do risco do monumental Sepulcro. O retábulo do lado da sacristia acomodou-se certamente ao arco elevado onde assentava “o trono do sepulcro antigo”, tendo sido tudo refeito entre 1719-1723, tal como indicado e como será desenvolvido em lugar próprio.

O contrato para a encomenda dos seis retábulos, datado de 1682, reforça que toda a obra deveria ser feita em boa madeira de castanho, muito limpa e seca. Pelo teor do documento, os altares de São Lourenço e do Senhor do Além (ou de São Bartolomeu), instalados no quarto pilar da igreja à direita e à esquerda, respetivamente, foram alvo de intervenções nesta empreitada, servindo também de modelo aos restantes quatro. De acordo com Pereira de Novais, dois outros retábulos foram colocados nos pilares seguintes, junto do cruzeiro, sob a invocação de Santa Luzia e Santa Apolónia, antes veneradas no altar de São Pedro, em cada um dos lados do referido altar. Ainda segundo o mesmo autor, estes dois pilares sustentavam a abóbada do cruzeiro, o que nos permite confirmar a sua localização, tendo ficado a igreja “vistosíssima”. Compreende-se, neste sentido, que a vontade dos bispos e confrarias em rodear de altares os pilares da igreja se manteve até finais do século XVII, solução contrariada na centúria seguinte e durante o período de Sede Vacante (1717-1741).



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

O cruzamento do teor dos contratos com o relato de Pereira de Novais¹¹⁹, permite enquadrar esta talha na do gosto “nacional”, com colunas torsas preenchidas por relevos de parras, cachos (“tyrsos”) e pássaros. Os retábulos dispunham, cada um, de quatro painéis pintados, da autoria de Manuel Correia. Apresentavam igualmente nichos de diferentes tamanhos guarnecidos de “rendas” e os “pillares” eram artesoados, decorados com pequenas molduras relevadas. De acordo com o memorialista, o conjunto, de custos elevados e execução primorosa, resultou muito elegante.

O altar do Senhor do Além apresentava uma tribuna com largura suficiente para “caber hum homem por detras dos pilares, estando envolvida por arcos. Incluía uma porta e escada de acesso do lado da nave. Esta foi aberta no arco com pedras engastadas por ganchos ou gatos metálicos, com molduras picadas e painéis em “florins” ou em forma de medalhão. O retábulo de São Lourenço, tido como muito perfeito, tinha um arco grande com nichos, sendo toda a obra picada e entalhada na frontaria e ilhargas. O painel fundeiro dos nichos era liso.

O contrato impunha a conclusão de duas destas peças até ao Domingo de Ramos de 1682, mais duas até ao fim do mês de maio e as restantes até 24 de junho, dia de São João Batista. O pintor Manuel Correia era obrigado a terminar as quatro pinturas do primeiro até finais de maio, as do segundo até aos primeiros dias de julho e as últimas até 15 de agosto, dia da Assunção da Virgem a quem a igreja era dedicada¹²⁰.

O pintor Manuel Ferreira, morador na rua de Santa Ana, foi o responsável pelo douramento dos seis retábulos, para o qual recebeu 600 reis. Este valor previa o pagamento da pintura dos vinte e quatro painéis entregues a Manuel Correia.

Cada retábulo incluía, como se viu, quatro painéis pintados cujos temas seriam depois indicados pelo bispo e que, por isso, desconhecemos. Flório de Vasconcelos¹²¹ relacionou as onze tábuas descobertas nas arrecadações da Capela da Quinta do Bispo (e atualmente no Museu Nacional Grão Vasco), com estas dos desaparecidos retábulos, hipótese que não é de descurar. Um conjunto, em forma de tríptico, reúne as pinturas de três bispos: São Nicolau, São Tomás de Vila Nova e Santo Inácio Mártir, trajando todos ricas vestes episcopais como é próprio da sua iconografia. O mesmo se verifica para as figuras de São Brás e São Basílio, integrados num díptico, tal como as Virgens Mártires Santa Úrsula e Santa Inês. Os irmãos Cosme e Damião vestem trajes datáveis do século XVII. Aos pés de todos os santos consta numa legenda em dourado que permite a sua identificação.



Tríptico – São Nicolau, São Tomás de Vila Nova e Santo Inácio Mártir. Obra atribuída a Manuel Correia, de 1682 (2016, Museu Nacional Grão Vasco, Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. / Arquivo de Documentação Fotográfica©, fotografia de Alexandra Pessoa¹²²).



Díptico de São Brás e São Basílio. Obra atribuída a Manuel Correia, de 1682 (2016, Museu Nacional Grão Vasco, Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. / Arquivo de Documentação Fotográfica©, fotografia de Alexandra Pessoa¹²³).



Díptico de Santa Úrsula e Santa Inês, Obra atribuída a Manuel Correia, de 1682
(2016, Museu Nacional Grão Vasco, Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. / Arquivo de Documentação Fotográfica©, fotografia de Alexandra Pessoa¹²⁴).

As indicações para o douramento completam a descrição dos retábulos. Os elementos arquitetónicos e decorativos, nomeadamente os bancos, sotabancos, colunas com parras e aves, colarinhos e capitéis com as respetivas folhagens, arquitraves e todas as faixas, rendilhados e elementos vegetalistas foram dourados de bom ouro subido e brunido, à semelhança das sanefas. Alguns elementos decorativos foram também estofados. Os restantes campos deveriam expor um branco brunido, a imitar alabastro. A cor do interior dos nichos destinados às imagens seria a que melhor ficasse na obra e do agrado do bispo ou de quem ele indicasse para acompanhar a mesma¹²⁵.

Na sequência do trabalho do sepulcro, em 1679 foi aberta uma porta de acesso à sacristia, com os “repartimentos” iguais aos da tribuna. Rasgou-se ainda uma outra porta para serventia do claustro, feita de madeira de angelim, com almofadas e ferragens fortes, ainda visível em fotografias do século XX, e entaipada durante as obras de restauro. Duas portas mais pequenas, junto da sacristia, permitiam o acesso à tribuna, sendo de castanho com as suas missagras (dobradiças) e fechaduras. Esta organização foi refeita entre 1717-1723, tendo sido abertas duas portas em cada uma das capelas, tal como atualmente se pode observar: as do lado da Epístola, de acesso à sacristia, e as do lado do Evangelho de “serventia para a fábrica da mesma”¹²⁶.



Igreja de Nossa Senhora da Assunção (século XVII): pormenor do topo sul do transepto, com a porta aberta (s.d, Património Cultural, I.P., © s.a.¹²⁷).

A D. João de Sousa (1684-1696) e já nos últimos anos do século XVII, a igreja ficou a dever duas pias de água benta e a pia batismal de róseo mármore que não chegaram até nós. Este incontornável mecenas das artes foi responsável pela transformação que o batistério conheceu neste período, obra da responsabilidade (pelo menos em parte) do reconhecido arquiteto João Antunes¹²⁸. Numa carta do artista endereçada ao prelado, datada de maio de 1687, este refere-se aos pavimentos de “chadres de pedras pretas, vermelhas e brancas” do referido batistério¹²⁹. Nada do que vemos é deste período, como será demonstrado no capítulo 6.

Durante a sua governação mandou ainda colocar um novo relógio na torre da Sé, tendo sido pedidos vários pareceres, entre os quais o do padre Pantaleão da Rocha de Magalhães. Este dado confirma a colaboração permanente da sua pessoa nos destinos artísticos da Catedral, bem como a do engenheiro Manuel Pinto de Vilalobos¹³⁰.

No decurso do século XVII a igreja conheceu, assim, reformas significativas que procuravam ajustá-la às necessidades litúrgicas e de culto que as diretrizes tridentinas pretenderam reforçar. A construção da uma nova capela-mor, a integração de um retábulo monumental e um venusto cadeiral neste espaço reformado, o levantamento de um Sepulcro imponente no braço sul do transepto, as intervenções artísticas na Capela do Santíssimo Sacramento e a construção de novos retábulos que dignificavam as imagens de santos já cultuados e de grande devoção entre a comunidade, atestam bem esses tempos de mudança vividos na Europa Católica do século XVII. A maior iluminação conferida às naves, com as frestas medievais a serem alargadas por ordem do bispo D. Gonçalo de Moraes, tornando a igreja mais clara¹³¹, bem como a luminosidade da *ousia* que suscitou a admiração do memorialista Pereira de Novais, atestam igualmente esses ventos de mudança. Estas soluções de iluminação anteciparam, assim, em mais de uma centúria, as transformações levadas a cabo no século XVIII. Foram, no entanto, consideradas insuficientes pelos membros do Cabido que, entre 1717 e 1741, desencadearam uma campanha de obras que transformou significativamente a fisionomia do edificado, apagando uma parte substancial desta produção artística de Seiscentos.

NOTAS

- 1 CUNHA, 1623, II, p. 358.
 - 2 NADAL INIESTA, 2018, p. 25.
 - 3 DIAS, 2002, p. 373.
 - 4 CUNHA, 1623, II, p. 359.
 - 5 CUNHA, 1623, II, p. 357.
 - 6 BORROMEO, 1985, pp. 15-17.
 - 7 PALEOTTI, 1582.
 - 8 MOLANUS, 1570.
 - 9 Entre as várias obras que Antonio Possevino publicou assinala-se, para o tema em questão, "**Trattato del sacrificio dell'altare detto Messa**", Roma, 1564.
 - 10 Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XIII, Capítulo III, disponível em <https://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 30 de março 2023].
- 
-
- 11 BORROMEO, 1985, p. 15.
 - 12 Concílio Ecuménico de Trento, Sessão XXV, Capítulo III, de 4 de dezembro de 1563, disponível em <https://www.montfort.org.br/bra/documentos/concilios/trento/#sessao25> [acedido a 02 de novembro 2023].
- 
-
- 13 Pelo Breve "Gratiae divinae praemium". DIAS, 2002, p. 371.
 - 14 DIAS, 2002, p. 372.
 - 15 DIAS, 2002, p. 374.
 - 16 NOVAIS, 1913, p. 153.
 - 17 FERREIRA, 1928, p. 9.
 - 18 AZEVEDO, 1979, p. 21.
 - 19 CUNHA, 1623, II, p. 358.
 - 20 NOVAIS, 1913, p. 153.
 - 21 FLÓREZ, XXI, 1747, p. 208.
 - 22 COSTA, 1789, p. 58.
 - 23 AGUIAR, *et al*, 2023, p. 179.
 - 24 FERREIRA-ALVES, 1988, I, p. 59.
 - 25 AGUIAR, *et al*, 2023, p. 180.
 - 26 Segundo leitura de Sousa REIS, 1984, pp. 37-38.
 - 27 CUNHA, 1623, II, p. 362.
 - 28 REIS, 1984, p. 38.
 - 29 CUNHA, 1623, II, p. 362.
 - 30 FLÓREZ, XXI, 1747, p. 208.
 - 31 COSTA, 1789, p. 58.
 - 32 AFONSO, 2018, p. 25.
 - 33 FLÓREZ, 1747, XXI, p. 208.
 - 34 BASTO, 1964, pp. 103-117.
 - 35 AZEVEDO, 1979, p. 21.
 - 36 NOVAIS, 1913, p. 153.
 - 37 NOVAIS, 1913, p. 153.
 - 38 CUNHA, 1623, II, p. 358.
 - 39 AFONSO, 2011, p. 105.
 - 40 AFONSO, 2011, p. 105.
 - 41 AFONSO, 2011, p. 105.
 - 42 SERRÃO, 2002, pp. 248-249.
 - 43 FLÓREZ, 1747, p. 208.
 - 44 SERRÃO, 2017, p. 174.
 - 45 SERRÃO, 2017, p. 174.
 - 46 SERRÃO, 2017, p. 174.
 - 47 SERRÃO, 2017, p. 174.
 - 48 AGUIAR, *et. al*, 2023, pp. 149-161.
 - 49 BRANDÃO, 1986, p. 33.
 - 50 SALVADOR GONZÁLEZ, 2011.
 - 51 SANTOS OTERO, 1963, pp. 604-605.
 - 52 SALVADOR GONZÁLEZ, 2011, pp. 216-217.
 - 53 GONÇALVES, 1972, p. 329; BRANDÃO, 1986, p. 92.
 - 54 BRANDÃO, 1986, p. 93.
 - 55 BRANDÃO, 1986, p. 93.
 - 56 GONÇALVES, 1972, p. 330.
 - 57 BRANDÃO, 1985, pp. 71-77.
 - 58 FERREIRA-ALVES, 2002, p. 112.
 - 59 BRANDÃO, 1986, p. 48.
 - 60 BRANDÃO, 1986, pp. 56 e 298-301.
 - 61 BRANDÃO, 1986, pp. 277-278.
 - 62 BRANDÃO, 1986, pp. 272-273.
 - 63 BRANDÃO, 1986, pp. 281-282.
 - 64 BRANDÃO, 1984, p. 207.
 - 65 AZEVEDO, 1979, p. 20.
 - 66 BRANDÃO, 1984, pp. 593-596.
 - 67 Em 1661, morava na Rua da Banharia, mas, entre 1669 até 1697, residia na Rua do Souto. FERREIRA-ALVES, 2008, p. 248.
 - 68 FERREIRA-ALVES, 2008, p. 248.
 - 69 BRANDÃO, 1984, p. 594.
 - 70 FERREIRA-ALVES, 1989, p. 196.
 - 71 FERREIRA-ALVES, 1989, p. 219.
 - 72 FERREIRA-ALVES, 1989, p. 220.
 - 73 BRANDÃO, 1984, p. 595.
 - 74 NOVAIS, 1913, p. 153.
 - 75 FLÓREZ, 1747, XXI, p. 208.
 - 76 PASSOS, 1929, p. 36.
 - 77 CUNHA, 1623, II, p. 370.
 - 78 BLUTEAU, 1728, vol. 2, p. 155.
 - 79 CUNHA, 1623, II, p. 359.
 - 80 AZEVEDO, 1979, p. 22.
 - 81 NOVAIS, 1913, p. 154.
 - 82 BLUTEAU, 1728, vol. 2, p. 199.

- 83 NOVAIS, 1913, p. 153.
- 84 AZEVEDO, 1979, p. 20.
- 85 CUNHA, 1623, II, p. 358.
- 86 VASCONCELOS, 1914-1915, s/p.
- 87 NOVAIS, 1913, p. 153.
- 88 Identificador: 257910.
- 89 Identificador: 328118.
- 90 NOVAIS, 1913, pp. 151-152.
- 91 AZEVEDO, 1979, p. 23.
- 92 NOVAIS, 1913, pp. 151-152.
- 93 SMITH, 1968b, p. 323.
- 94 SOUSA, 2021, pp. 172-175.
- 95 A descrição exaustiva desta obra não cabe neste trabalho pelo que se recomenda a consulta dos textos dos autores citados. PASSOS, 1929 e MARTINS, 2002.
- 96 MARTINS, 2002.
- 97 MARTINS, 2002, p. 175. No tratado "De varia commensuración para la escultura y architectura", onde constam estruturas turriformes destinadas a custódias.
- 98 MARTINS, 2002, p. 202.
- 99 FERREIRA-ALVES, 1991, p. 285.
- 100 Mandada edificar pelo bispo D. Fr. Gonçalo de Moraes junto do Aljube e nela ouviam missa os presos. FERREIRA-ALVES, 1991, p. 282.
- 101 FERREIRA-ALVES, 1991, p. 284.
- 102 FERREIRA-ALVES, 1991, p. 282.
- 103 FERREIRA-ALVES, 2002, p. 114; BRANDÃO, 1985, pp. 303-306.
- 104 BRANDÃO, 1985, pp. 425-430.
- 105 BLUTEAU, vol. 7, p. 594.
- 106 BRANDÃO, 1984, pp. 460-468.
- 107 BRANDÃO, 1984, pp. 460-468.
- 108 FERREIRA-ALVES, 1991, pp. 331-332.
- 109 BRANDÃO, 1984, p. 461.
- 110 Outros riscos relacionados com a obra de talha deste autor podem ser consultados em FERREIRA-ALVES, 2008, p. 201.
- 111 FERREIRA-ALVES, 2008, pp. 186-187.
- 112 BRANDÃO, 1984, pp. 467-468.
- 113 BRANDÃO, 1985, p. 574.
- 114 BRANDÃO, 1984, p. 462.
- 115 BRANDÃO, 1984, p. 462.
- 116 FERREIRA-ALVES, 2008, p. 342.
- 117 Ambos os autores e expressões citados a partir do estudo de AFONSO, 2004, p. 2.
- 118 BRANDÃO, 1984, p. 545.
- 119 BRANDÃO, 1984, p. 542; NOVAIS, 1913, p. 152.
- 120 BRANDÃO, 1984, pp. 543-544.
- 121 VASCONCELOS, 1994, p. 9.
- 122 Referência 2204.
- 123 Referência 2201.
- 124 Referência 2202.
- 125 BRANDÃO, 1984, pp. 542-544.
- 126 BRANDÃO, 1984, p. 575.
- 127 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO.00051485.
- 128 COUTINHO, 2012.
- 129 COUTINHO, 2012.
- 130 COUTINHO, 2012.
- 131 CUNHA, 1623, II, p. 358.