

Sé do Porto: **HISTÓRIA E PATRIMÓNIO**



**Património
a Norte**



“Sé do Porto: História e Património”

percorre os 900 anos de história de um dos mais icónicos Monumentos Nacionais da região Norte de Portugal. Iniciando-se a sua construção no século XII, a sua permanente transformação integrou estilos de todas as épocas, passando pelo românico, gótico, renascimento, maneirismo e barroco.

Da sua função religiosa original a monumento histórico, de símbolo de identidade a atração turística, a atual publicação reúne história e reabilitação, num *continuum* de passado, presente e futuro.

SÉ DO PORTO:
**HISTÓRIA E
PATRIMÓNIO**

FICHA TÉCNICA

Coleção Património a Norte
N.º 16
Título “SÉ DO PORTO: HISTÓRIA E PATRIMÓNIO”

Autores Ana Cristina Sousa; Giovanni Tedesco; Lúcia Rosas; Maria Leonor Botelho

Edição Património Cultural, I.P.
Local de edição Porto
Data de edição 2024 dezembro
ISBN 978-989-9234-01-7

Direção João Soalheiro
Coordenação editorial Luís Sebastian
Suporte técnico Pedro Cabral
Revisão Sara Ponte; Mário Sousa Cunha; João Tavares; Carolina Sousa

Fotografia Alexandra Pessoa; Arnaldo Soares; Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt; Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa; Corinna Lohse; Daniel Cardeira; Diana Felícia; Francisco Fernandes – Universidade do Minho / Escola de Engenharia; Gabinetto dei Disegni dei Castello Sforzesco, Milano; Gonçalo Figueiredo; Jorge Argüello; José Carlos Amorim; José Pessoa; Konrad J. Krakowiak – Universidade do Minho / Escola de Engenharia; Luis Bravo Pereira; Luís Sebastian – Património Cultural, I.P.; CITAR/UCP – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes / Universidade Católica Portuguesa; Maria Leonor Botelho; Miguel Sousa; Paulo B. Lourenço – Universidade do Minho / Escola de Engenharia; Paulo Dordio Gomes; Pedro Augusto Almeida; Robert Smith

Ilustração Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt; José Luís Madeira; Luís Sebastian – Património Cultural, I.P.

Arquivos arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, I.P.; Biblioteca Comunale degli Intronati, Istituzione del Comune di Siena; Biblioteca Nacional de Portugal; Câmara Municipal do Porto; Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa; Centro Português de Fotografia; CITAR/UCP - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes / Universidade Católica Portuguesa; Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto / Centro de Documentação e Urbanismo; Fundação Calouste Gulbenkian – Biblioteca de Arte; Comune di Milano - Gabinetto dei Disegni dei Castello Sforzesco, Milano; Klosterkammer Hannover; Museo Nacional del Prado; Museu Nacional d'Art de Catalunya; Arquivo de Documentação Fotográfica - Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.; Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA) - Património Cultural, I.P.; Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz

Design gráfico RMD, Unip, Lda.

Parceria CABIDO PORTUCALENSE; CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO; FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO | CITCEM; INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DA UNIVERSIDADE DO MINHO; DETALHAR.PT | ARQUITETURA360

Apoio CITAR/UCP - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES / UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA; FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO; FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN; FUNDACIÓN SANTA MARÍA LA REAL; KLOSTERKAMMER HANNOVER; LUÍS BRAVO PEREIRA; VEREINIGTE DOMSTIFTER ZU MERSEBURG UND NAUMBURG UND DES KOLLEGIATSTIFTS ZEITZ

Disponível "online" em www.patrimoniocultural.gov.pt

ÍNDICE

PATRIMÓNIO A NORTE Carla Varela Fernandes Adélio Fernando Abreu	4
EDITORIAL Luís Sebastian	10
PREÂMBULO Ana Cristina Sousa, Maria Leonor Botelho, Lúcia Rosas	13
SÉCULOS XII-XV Lúcia Rosas	23
SÉCULO XVI Ana Cristina Sousa	57
SÉCULO XVII Ana Cristina Sousa	103
1725-1731 Giovanni Tedesco	139
SÉCULO XVIII-XIX Ana Cristina Sousa	173
1927-1982 Maria Leonor Botelho	267
1982-2021 Maria Leonor Botelho	319
BIBLIOGRAFIA	355
COLEÇÃO PATRIMÓNIO A NORTE	369
ROTEIRO	380

PATRIMÓNIO A NORTE

A coleção PATRIMÓNIO A NORTE apresenta agora o seu volume dezasseis, dedicado a um dos monumentos mais notáveis de Portugal e, seguramente, um dos mais emblemáticos da cidade do Porto: a sua catedral. Mais do que um edifício religioso de primeiro plano, a Sé do Porto é um marco urbano, social e cultural que atravessou séculos de história e que continua, ainda hoje, a ser símbolo identitário da cidade e das suas gentes.

Tal como as demais catedrais portuguesas de fundação medieval, erguidas de norte a sul do território, também a catedral do Porto foi, desde o início, um elemento estruturador do espaço e da malha urbana, assim como da vida comunitária. Desde os seus primórdios, esta imponente construção não se limitou a acolher o culto, mas foi também palco de ações e decisões políticas e movimentos sociais, assim como de novos gestos nos rituais que responderam às tradições e às transformações da liturgia e ainda palco das interceções das vontades de protagonistas da comunidade religiosa e laica. Foi, também, o lugar escolhido por muitos homens, entre bispos, membros do Cabido, nobres e membros das elites do Porto, para lugar de sepultura, isto é, para lugar de memória prestigiada. A Sé do Porto é, nesse sentido e tal como outros complexos catedralícios, um “organismo vivo”, permanentemente adaptado às circunstâncias históricas, às necessidades espirituais e às transformações do gosto e da estética vigente em cada tempo.

As catedrais, de um modo geral, são monumentos identitários por excelência. São lugares de memória e pertença, capazes de mobilizar sentimentos profundos, muitas vezes inconscientes, quase adormecidos, mas nem por isso ausentes. A identidade e o sentimento de pertença gerado pelas catedrais, tanto nas comunidades dos espaços urbanos onde estas se erguem e a quem servem, como, por vezes, na população de todo o país e até extrafronteiras, pode ser facilmente entendida através de um exemplo paradigmático e recente: as reações ao incêndio catedral de Notre-Dame de Paris, em 2019. A comoção internacional gerada por este episódio demonstrou como o fator identitário, assente em raízes históricas profundas, pode ultrapassar fronteiras e pertencer, em certo sentido, à humanidade.

A catedral do Porto, também ela consagrada a Nossa Senhora, tal como todas as catedrais do país, é um pilar religioso e cultural entre os edifícios da cidade, um marco que define a paisagem, mas também um ponto de convergência simbólica que transcende a escala local.

A atual catedral ergue-se sobre vestígios de um templo mais antigo, mais pequeno e anterior ao século XI, que já detinha a dignidade de sede episcopal. As fundações e os muros do edifício românico são do século XII e inscrevem-se num tempo político igualmente fundacional: os anos da expansão do território, da afirmação e da consolidação dos primeiros tempos da nação portuguesa. Assim como outras catedrais erguidas na mesma centúria, a Sé do Porto testemunha a ambição de uma sociedade em transformação, em que a aliança entre Igreja e Coroa conferia poder, autoridade e procurava a coesão.

Ao longo dos séculos, a catedral sofreu adaptações, ampliações e muitas renovações. Cada época deixou a sua marca, traduzida em diferentes linguagens artísticas, em novas soluções arquitetónicas adaptadas às necessidades litúrgicas, bem como novas criações decorativas que procuravam atualizar o espaço e mantê-lo em sintonia com o gosto vigente. A análise proposta neste volume entende a catedral como uma narrativa contínua, feita de sobreposições e reinvenções, em que o edifício se revela como um palimpsesto arquitetónico e artístico.

O monumento, em partes e como um todo, é estudado de forma diacrónica através de uma cuidada análise das fontes documentais, umas já conhecidas, outras resultantes de recente investigação arquivística que os autores levaram a cabo, da revisão do aparato crítico abundante sobre este monumento e, claro, de uma aturada observação do próprio edifício e dos objetos artísticos que este integra. Aqui são analisados a arquitetura e os patrimónios móvel e integrado, na diacronia de tempo muito longo que percorre mais de oito séculos de história, desde as fundações românicas até à atualidade.

Entre os séculos XVI e XVIII, a catedral conheceu algumas das campanhas artísticas mais expressivas da sua história. Intrusivas, como é espectral, acabaram por ocultar, em muitos espaços, a aparência das fases construtivas e decorativas medievais. As obras e a renovação decorativa moderna são também as se encontram mais bem documentadas e, ao contrário do que aconteceu noutras catedrais do país, o resultado das muitas intervenções, estão ainda presentes e visíveis na atualidade. Esclarecidos promotores eclesiásticos, onde se contam patriarcas, bispos e o Cabido portuense, proporcionaram a realização de tão grande afã renovador. Da exuberante talha dourada que nos impressiona desde a capela-mor aos altares laterais, aos cadeirais e órgãos, aos revestimentos de mármore coloridos e azulejares, da pintura mural (em parte agora redescoberta) e de cavalete à escultura devocional, passando pela riqueza da ourivesaria e pela própria arquitetura, o espaço catedralício foi enriquecido por sucessivas camadas de criação artística. Os melhores artistas, das diferentes técnicas, tanto nacionais como estrangeiros, integraram, faseadamente, este amplo e sempre renovado estaleiro.

Para além da análise e interpretação de cada umas destas fases de construção, reconstrução e decoração, esta publicação, integra também estudos sobre as intervenções de conservação e valorização realizadas entre 1927 e 2021, revelando as “máscaras” que, por defeito, os restauros sempre aportam aos monumentos, revelando-se, assim, uma realidade mais aproximada, mas também a dimensão ideológica e política que muitas vezes acompanha as obras de restauro. Ao evidenciar as opções tomadas, os critérios seguidos e, em consequência, os efeitos produzidos, este estudo permite-nos compreender a forma como o século XX interpretou o monumento, deixando nele a sua própria marca e os valores que presidiram às intervenções de conservação e requalificação e como no século XXI continuamos a querer, continuamente, preservar e requalificar este valioso património.

Um aspeto de grande relevância é o notável aparato gráfico que acompanha o estudo. Fotografias, desenhos, plantas e levantamentos realizados com recurso a tecnologias recentes não apenas ilustram, mas também documentam de forma rigorosa as diferentes etapas analisadas, permitindo visualizar a localização até de espaços que apenas conhecemos através da documentação escrita. A boa articulação entre textos e imagens não só enriquece a leitura como oferece ao público uma visão mais completa do edifício, das suas transformações e dos seus múltiplos patrimónios.

Uma obra desta envergadura poderia facilmente cair na aridez académica, mas o mérito do presente volume reside precisamente na clareza com que apresenta a informação e na fluidez da sua narrativa. O leitor, mesmo não sendo especialista, encontra aqui um texto com discurso fluido, enriquecido por novidades de investigação e sustentado por uma sólida base documental, fotografias e plantas detalhadas para cada fase construtiva.

A Sé do Porto surge, assim, apresentada em toda a sua complexidade: como edifício e como organismo social, como espaço de culto e como palco de manifestações artísticas, como testemunho do passado e como obra aberta ao futuro. A publicação *Sé do Porto: História e Património* representa, neste sentido, um marco fundamental nos estudos sobre o monumento. A sua abrangência temática, o rigor da investigação, o cruzamento de dados e a documentação visual reunida conferem-lhe um valor excecional.

Ao disponibilizar esta obra em papel e em formato digital, este volume da coleção PATRIMÓNIO A NORTE cumpre ainda uma missão de grande relevância: democratizar o acesso ao conhecimento e assegurar que este património, tão central na identidade da cidade e do país.

Mais do que preencher uma lacuna bibliográfica, este livro convida à redescoberta da catedral. Ao lê-lo, somos chamados a olhar de novo para o monumento, não apenas como herança cultural do passado, mas como presença viva no quotidiano do Porto. A catedral continua a ser lugar de culto, de encontro, de identidade, e é também espaço de memória e de futuro. Este volume é, por isso, não apenas um estudo académico exemplar, mas também um convite a visitar e a valorizar um dos maiores tesouros do património português.

Carla Varela Fernandes

Chefe da Divisão Rota das Catedrais – Divisão de Projeto

A **Sé do Porto**, complexo arquitetónico que atravessa os séculos, do medievo à contemporaneidade, ergue-se como **testemunho de fé católica** e **expressão de cultura** dos que foram constituindo a cidade do Porto e a circunscrição eclesiástica portugalense. Estando primariamente ligada à missão do Bispo que preside à Igreja particular, a diocese, a **Sé** é lugar da sua presidência litúrgica nas diversas celebrações estacionais, bem como do seu magistério, patenteado na sede ou na cátedra, termos que dão nome ao edifício, designado por **sé** ou **catedral**. Enquanto estrutura de **representação da comunidade humana** e eclesial portugalense, a **Sé** é ainda **manifestação da vida em sociedade**, marcada por um conjunto de elementos que se entrelaçam com a **vivência religiosa** dos fiéis, da **política** à **economia**, do **património** à **cultura**.

Com uma **história secular**, cujas origens remontam ao **século XII**, a **Sé do Porto** testemunhou ativamente inúmeros acontecimentos e vicissitudes. Não lhe coube apenas observar a história da cidade, da diocese ou do país. Também nela se repercutiu o **pulsar da vida em sociedade**, pronunciado ao ritmo das transformações do edificado, na **diversidade dos estilos** arquitetónicos das sucessivas intervenções, ou das **expressões litúrgicas, devocionais** e **artísticas** que acolheu e potenciou.

O percurso da **Catedral do Porto** cruza-se, entre o passado e o presente, com as dinâmicas do seu Cabido, composto por um conjunto de presbíteros, a que competiu e compete promover as celebrações litúrgicas e desempenhar um conjunto de tarefas que lhe são canonicamente atribuídas em concertação com Bispo diocesano. Zelando o **CABIDO PORTUGALENSE** por este espaço, na **fidelidade** à sua **identidade** e **missão**, compete-lhe também, em conjugação com a tutela, **promover o seu restauro e conservação**, como têm atestado as diversas intervenções dos últimos tempos, entre as quais sobressai o **restauro da capela-mor**, ocorrido entre **2021** e **2023**.

O encargo pela **Catedral** alarga-se ainda à **promoção do estudo** e da **investigação** sobre quanto a constitui, bem como à divulgação dos resultados produzidos, para que seja conhecida no seu **devir histórico**, como acontece com o volume agora dado à estampa, pela pena de quatro investigadores que vêm trabalhando sobre ela e tão bem a conhecem. **Comprometido** também com esta **dinâmica científica**, o **CABIDO PORTUCALENSE** alegra-se com a publicação deste volume que percorre a história da **Sé do Porto** desde as suas **origens medievais** e até à **atualidade**. Mostra-se ainda muito grato aos autores que nele vertem o seu saber e a dão a conhecer, bem como ao **PATRIMÓNIO CULTURAL I.P.**, sucessor da antiga Direção Regional de Cultura do Norte, na qual esta publicação começou a ser planeada, por ter concertado esforços para que a mesma fosse possível.

Aqueles que celebram a sua fé na **Sé do Porto**, os que numerosamente a vêm visitar e quantos buscam sobre ela um conhecimento mais profundo, dispõem agora de um **estudo** que **revisita** as **fontes escritas** e **iconográficas**, bem como tanta bibliografia que sobre ela versou, para oferecer uma **melhor compreensão** deste espaço que continua a servir a **fé** e a **cultura** da Igreja e da sociedade portugalense.

Adélio Fernando Abreu

Presidente do Cabido Portucalense

EDITORIAL

A coleção **PATRIMÓNIO A NORTE** foi originalmente um projeto editorial da agora extinta Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN). Tendo o seu **N.º 01** sido lançado em maio de 2019, até à extinção da DRCN em 31 de dezembro de 2023, em virtude da reestruturação do Ministério da Cultura da qual resultou a extinção das Direções Regionais de Cultura e a criação da Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. e do **PATRIMÓNIO CULTURAL, I.P.**, foram publicados **15 números**, versando temas tão vastos quanto **casas-museus, pintura mural, centros interpretativos, mediação cultural, Arqueologia, História, reabilitação, salvaguarda, conservação e restauro, fotografia, cinema e arquivos.**

Tendo os seus N.º 10 e 11 sido dedicados à grande intervenção de conservação e restauro do Convento de Santa Clara do Porto, decorrida entre 2016 e 2021, dividindo-se estes entre História e Património e Conservação e Restauro, o seu último número publicado pela extinta DRCN, em dezembro de 2023, tinha já sido dedicado a outra grande **intervenção de conservação e restauro**, desta feita, da capela-mor da **Sé do Porto**. Seguindo a mesma lógica editorial, ficou, contudo, e deste modo, por terminar o segundo volume, dedicado à **História e Património** deste que será **um dos mais icónicos Monumentos Históricos de Portugal**. Tendo o **PATRIMÓNIO CULTURAL, I.P.** herdado os compromissos anteriormente assumidos pelas agora extintas Direções Regionais de Cultura, impunha-se-lhe dar seguimento ao processo então em curso, chamando a si a responsabilidade de publicar aquele que será o **N.º 16** e último da coleção **PATRIMÓNIO A NORTE**, intitulado "**SÉ DO PORTO: HISTÓRIA E PATRIMÓNIO**".

Decorrida entre **2021 e 2023**, a **intervenção de conservação e restauro da capela-mor da Sé do Porto** foi financiada pelo **Cabido Portucalense**, ficando o projeto e coordenação técnica à responsabilidade da DRCN e contando na sua execução com a participação de uma vasta equipa de **especialistas** de áreas como a **arquitetura, engenharia e conservação e restauro.**

Paralelamente a este processo, e no seguimento daquele que foi um dos aspetos mais diferenciadores da coleção **PATRIMÓNIO A NORTE**, o seu envolvimento passou não apenas pela investigação histórica que esteve na base dos textos agora publicados, mas igualmente, e não menos, pelo **registo fotográfico** e **videográfico** dos trabalhos, bem como pelo **levantamento gráfico** e **ortofotográfico** atualizado do edifício, ao qual se juntou a vertente de **divulgação** simultânea através da disponibilização “online” mensal de **vídeos informativos** e, localmente, através da colocação de um totem com fotografias, vídeos e uma **visita virtual** ao estaleiro de obra, aos quais se somou ainda um **filme documentário** e visita virtual final.

Deste modelo de trabalho resultou ainda um vasto **banco de imagens** composto por milhares de fotografias e centenas de horas de vídeo, **disponibilizados de modo universal** no arquivo “online” **arquiv@**.

Resta por fim **agradecer** a todos aqueles sem os quais esta publicação não seria possível: aos **autores** pela perseverança na investigação e elaboração dos textos, aos muitos **arquivos** que permitiram não só a pesquisa documental, mas igualmente a sua profusa ilustração, aos **parceiros** e **apoios** institucionais dos quais a coleção **PATRIMÓNIO A NORTE** sempre dependeu tanto e, por fim, ao **Cabido Portucalense**, parceiro *primus inter pares* neste já longo processo que alia à **Sé do Porto** a **salvaguarda, conservação, restauro, reabilitação, divulgação** e **produção de conhecimento**.

Luís Sebastian

Coordenador editorial (coleção PATRIMÓNIO A NORTE)

1

PREÂMBULO



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.



Lúcia Rosas

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

Professora Catedrática (Departamento de Ciências e Técnicas do Património/FLUP). Coordenadora do Grupo de Investigação “Património Material e Imaterial” do CITCEM.

Investigação: História da Arte e Arquitetura Medieval; Estudos de Património.

Coordenação de investigação/publicação da Rota do Românico (2006/2007), (2011/2012), (2018/2020); Coordenação do Plano de Intervenção do românico do Douro, Fundación Santa María la Real/Iberdrola (2009/2010); Coordenação da Enciclopédia do Românico em Portugal, Fundación Santa María la Real (2018/2023);

COSTA, Paula Pinto; ROSAS, Lúcia - Da comenda de Ansemil à Quinta da Comenda. Porto: CITCEM/Quinta da Comenda, 2023;

ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina - Dinâmicas expositivas e pedagógicas - imagens que se movem: devoções e práticas culturais na Catedral do Porto. In GÓMEZ, José Luis Barriocanal (ed.) [et al.] - El mundo de las Catedrales: pasado, presente y futuro - Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2022. pp. 1467-1475;

ROSAS, Lúcia - Schemes and marginal elements in Romanesque sculpture. In ANTUNES, Joana; CRAVEIRO, Maria de Lurdes; GONÇALVES, Carla Alexandra (ed.) - The Centre as Margin. Eccentric Perspectives on Art. Delaware: Vernon Press, 2019. pp. 115-132.



Maria Leonor Botelho

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

Maria Leonor Botelho (Porto, 1979) é Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) – Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) na área científica de História da Arte e investigadora integrada do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”) / FLUP e coordenadora do grupo de investigação “Património Material e Imaterial”. É Diretora da Licenciatura em História da Arte da FLUP. Licenciada em História – Variante História da Arte (FLUP, 2001), Mestre em Arte, Património e Restauro (FLUL, 2004) e Doutorada em História da Arte Portuguesa (2011) pela FLUP, com uma tese subordinada ao estudo da historiografia da arquitetura da época românica em Portugal (1870-2010) (publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2013). Desenvolve investigação nas áreas da arquitetura e historiografia da época românica, das intervenções de requalificação da arquitetura românica realizadas ao longo dos séculos XX e XXI, com especial enfoque nas da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.). O seu campo de atuação e de investigação tem crescido no âmbito da gestão do património, do “digital heritage”, dos discursos do património e do património mundial. Leciona unidades curriculares no âmbito das temáticas da Gestão do Património, da Arquitetura Medieval e da História Urbana nos 1.º e 2.º ciclos, orientando projetos de investigação nas mesmas áreas de conhecimento ao nível de mestrado e de doutoramento. Desde 2015 que é responsável pela coordenação (em colaboração com outros docentes), pela curadoria e produção de exposições virtuais na página da FLUP na plataforma “Google Arts and Culture”. É uma das coordenadoras da Enciclopédia do Românico em Portugal (2023), publicada pela Fundación Santa María la Real.

Preâmbulo

Este volume dedicado à Sé do Porto tem como objetivo a realização de um estudo diacrónico sobre o templo catedralício. A análise da arquitetura e do respetivo património integrado no tempo longo (entre os séculos XII e XXI) define os contornos da abordagem que pretendemos desenvolver. Procura-se construir uma visão articulada entre as várias manifestações artísticas que marcaram o percurso desta igreja, demonstrando o modo como estas são determinadas pela evolução da liturgia e pelas opções estéticas dos homens afetos ao seu destino. Escultura, talha dourada, pintura, artes aplicadas e instrumentos musicais ajustam-se à arquitetura, transformando continuamente a sua fâcies à medida que vão sendo substituídos, adaptados ou deslocados dos seus lugares originais. Como é sabido, a Sé do Porto conta com uma vasta bibliografia de diversas áreas de especialidade, como a História, a História da Arte, a Arqueologia ou a Conservação e Restauro. Este volume, como não poderia deixar de ser, é devedor da investigação e das publicações que o precedem.

Iremos visitar fontes documentais e iconográficas publicadas e por publicar, o que assumimos como um dos principais contributos desta publicação. O presente estudo assenta na leitura crítica de várias centenas de fontes dispersas por diferentes arquivos, a maior parte delas já publicadas e estudadas, mas não de forma sistemática. Faltava, à igreja da Sé, uma leitura holística que agregasse os vários séculos de historiografia construída à sua volta e que favorecesse uma assimilação mais rápida das muitas camadas que este eclético edifício acumula. A revisão da documentação permitiu, não só, a realização de novos cruzamentos entre os dados coligidos, mas, também, o desenvolvimento de uma nova visão sobre o espaço catedralício e as transformações que sofreu no tempo longo.

É inegável não só a quantidade de fontes documentais conhecidas para a Sé do Porto, como também a sua qualidade. A leitura crítica das mesmas permite-nos alcançar uma diferente perspetiva do que é hoje a Sé do Porto, em pleno século XXI, e como a sua organização espacial, o seu arranjo funcional e a sua leitura artística são consequência das mais diversas circunstâncias históricas.

Procuraremos entender o lugar eclesial como um espaço dinâmico e em constante mutação, ou seja, um sítio habitado. Convocámos a obra de Eduardo Carrero “La Catedral Habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico” (2019), a publicação “L’Église Microcosme. Architecture, objects et images au Moyen Âge” (2023) coordenada por Philippe Plagnieux e Anne-Orange Poilpré e o número 13 (hors-série) do “Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre” dedicado ao tema “L’espace sacré au sein de l’église médiévale” (2023), bem como os estudos publicados nos últimos vinte e cinco anos sobre as relações entre a arquitetura, a liturgia e a devoção.

A igreja que vemos atualmente resulta de um processo contínuo de transformação que a foi configurando e reconfigurando com distintas soluções ao longo de nove séculos. Todavia, é indubitável que o restauro dos anos quarenta do século XX fixou uma imagem estanque do conjunto catedralício e da sua envolvente, imagem que se impôs sobre as outras intervenções tornando-as praticamente invisíveis. Realizado num espaço cuja função primaz é a religiosa, este restauro, impondo-se a partir da ação da tutela, transformou a catedral num monumento.

O recurso à documentação escrita e iconográfica, bem como à comparação com outros templos funcionalmente semelhantes, foi assim fundamental para o exercício de análise a que nos propomos e que é precisamente o de compreender a Sé do Porto enquanto espaço habitado, constantemente alterado ao longo dos séculos, reflexo da acumulação de dinâmicas devocionais e litúrgicas, que se configuram na transformação planimétrica e volumétrica do espaço eclesial, mas também na constante substituição e adequação daquilo que hoje designamos de património integrado.

A sua função religiosa, mas também a sua importância social e política no contexto da urbe, fizeram da catedral e de todo o complexo catedralício um estaleiro que se manteve ativo ao longo dos séculos e no qual se ensaiaram pela primeira vez importantes inovações arquitetónicas, artísticas e, mais recentemente, de salvaguarda patrimonial. Desta constante alteração decorre, assim, a imagem que temos da Sé do Porto, a de uma igreja de origem medieval à qual se foram acrescentando elementos estruturais e decorativos de outras épocas. Corresponde, assim, nas palavras de Joaquim de Vasconcelos, a “um mosaico pittoresco de diferentes estylos”¹.

A estas camadas estéticas acumuladas ao longo dos tempos, opõem-se, no entanto, outras realidades intemporais que se convertem em elos identitários deste espaço. A devoção a Nossa Senhora da Silva atravessou toda a história do edifício e, envolta em lendas, encontra as raízes fundacionais da nação. A imagem que nos chegou não é a desses tempos, mas esta conheceu dois altares diferentes em distintas partes da igreja. As relíquias de São Pantaleão e a afirmação do seu culto romperam as fronteiras da cidade. Dois reis estão associados ao relicário que as conservou durante séculos, evidenciando o envolvimento dos interesses políticos nos assuntos de natureza religiosa. A custódia desta sumptuosa peça determinou a organização de três retábulos executados em três séculos

consecutivos. O atual altar de Nossa Senhora do Presépio ocupa o lugar que outrora pertenceu a São João Batista, cuja importância determinou, também, o nome do alpendre que existiu no alçado norte até ao século XVIII. A memória deste santo perdura atualmente, apesar de forma tímida, na pintura do retábulo do topo norte do transepto.

Mas não são só as devoções que irrompem as balizas temporais. As grandes obras, bem como a memória dos seus benfeitores, podem sobreviver para lá do seu próprio tempo. Os materiais e respetivas cores da nova capela-mor, mandada edificar por D. Gonçalo de Moraes, determinaram opções estéticas posteriores. As transformações barrocas operadas, na igreja, durante a Sede Vacante, aplicaram encarnadão e pedra negra nas paredes, umbrais e padieiras dos vãos para harmonizar com as cores da abóbada. A camada de estuques contemplou, para além do branco, as mesmas tonalidades de rosa e preto. A atual mesa de altar, datada de 1968, teve em atenção os mesmos critérios e procurou a unidade com a envolvente. A grande empreitada barroca procurou a unificação da obra total, impondo a harmonização de todas as partes, independentemente das formas artísticas. A capela de Santa Ana foi construída na década de 1720, em conformidade com a de Nossa Senhora do Presépio, o que significou o perpetuar de uma linguagem dita maneirista. Este facto demonstra-nos o quanto a realidade se afasta dos grilhões dos estilos. A complexidade histórica não é compatível, de facto, com a padronização e arrumos a que se sujeitou a produção artística.

A leitura diacrónica de um edifício permite conhecer as dinâmicas próprias de um estaleiro, nomeadamente as intervenções, hesitações, comparações, arranjos pontuais, abandono e opções estéticas que as singulariza. Esta metodologia aproxima-nos das motivações dos homens envolvidos nestas campanhas, humaniza-os, o que torna as nossas análises mais reais e concretas.

Muito mais do que um objeto desenhado e classificado como um elo da evolução entre o românico e o renascimento, a arquitetura medieval é entendida pela literatura mais recente como uma matriz de espaço sagrado e de ação devocional e litúrgica, como realçou Beth Williamson². Sob a influência da teoria da receção e das teorias interpretativas decorrentes daquele quadro teórico, as experiências de quem utilizava e de quem via as imagens e os objetos tornaram-se uma das vertentes mais importantes da investigação em História da Arte³. Na esteira de Alain Guerreau, Joseph Morsel e Didier Méhu, Arnaud Montoux considera que a noção neutra, mensurável e quantificável à qual apelamos quando falamos de espaço, é estranha à Idade Média. A perceção medieval do espaço era então marcada pela heterogeneidade de lugares descontínuos e polarizados⁴. É com esta perceção que ficamos quando lemos a documentação medieval que descreve direta ou indiretamente o interior e a envolvente dos templos.

É justamente com a perspetiva de entender a Sé do Porto como uma matriz de espaço sagrado descontínuo e polarizado, que pretendemos desenvolver este trabalho. Esta visão não invalida as abordagens tradicionais da História da Arte, seja pelo estilo, forma, iconografia ou materiais, mas fornece outros utensílios para pensar as suas relações⁵. São, pois, fundamentais para a presente leitura a consulta das crónicas, das muitas descrições e dos variados estudos que foram sendo publicados, estejam estes focalizados na produção artística de uma dada época, num dado artista ou num elemento artístico ou espacial concreto. O confronto de uma vasta literatura, dispersa, com os dados recolhidos da documentação consultada, permite-nos ensaiar pela primeira vez uma visão de conjunto da Sé do Porto. Não se pretende, como foi dito, desenvolver uma abordagem tradicional da História da Arte, mas sim tratar a igreja catedralícia à luz destas novas matrizes e modelos de análise.

Na recente publicação “L’Église Microcosme. Architecture, objects et images au Moyen Âge” (2023), Philippe Plagnieux e Anne-Orange Poilpré abordam justamente a questão da polarização das relações no espaço sagrado, frisando que o dinamismo do espaço eclesial perde o seu sentido quando é esvaziado do seu mobiliário e privado da sua “venustas”⁶. Este esvaziar torna invisível o movimento do clero e dos fiéis nos rituais dirigidos a lugares concretos, bem como a relação desse movimento com os altares, os monumentos funerários, as imagens e os objetos. A materialidade da igreja foi variando segundo as práticas e as tradições, alterando-se ao longo do tempo e de acordo com as evoluções litúrgicas, estéticas e simbólicas, como refere Brigitte Boissavit-Camus⁷.

Evoca-se, neste sentido, o papel primordial dos objetos ao serviço da liturgia, função pela qual adquirem significado. No entanto, e como afirma Ralph Dekoninck⁸, esta dimensão funcional não nos deve afastar das suas qualidades sensíveis, que foram e continuam a ser a causa da admiração que atua sobre os sentidos, mas, também, sobre a perceção das ações, tempo e espaço intimamente relacionados com eles. Para este autor, é nesta articulação entre o material e o sensível e entre o espiritual e o simbólico, que se situa o poder operativo destes objetos e a complexidade do estatuto que granjearam. Por esta razão, para entendermos atualmente o significado dos objetos no seu contexto histórico e de usos, estes não podem ser estudados como entidades isoladas, mas na plenitude das suas relações com o todo. Esta conexão é fundamental para se conhecer, não só, as suas funções religiosas, mas, também, as estéticas, simbólicas e sociais.

Parafraseando Eduardo Carrero temos uma tendência obsessiva para criar classificações tipológicas de forma a enquadrar arquiteturas que servissem para “tal o cual cosa, cuando una revisión com ojos críticos nos revela la transitoriedad de la propia función, de lo que servía para un fin y podía transformarse rapidamente em outra o, simplemente admitir usos dispares y contemporáneos para um mismo espacio”⁹.

À alteração qualitativa do conhecimento sobre a Sé do Porto e sobre os atores que ao longo da história nela se movimentaram, acresce o paradigma deste novo olhar informado pelas mais recentes metodologias de interpretação da arquitetura religiosa e das dinâmicas do espaço sacro, desenvolvidas à escala internacional.

Mas à leitura que apresentamos sobre a Sé, fundada na alteração do espaço sacro, descontínuo e polarizado, acrescentam-se outras camadas, que antecipamos. Na cidade do Porto, tal como em qualquer cidade europeia, a catedral assume-se como um elemento identitário cuja silhueta se destaca na paisagem urbana. Também esta relação, que se altera ao longo do tempo, assume diversos significados que têm de ser necessariamente convocados.

Assumindo-se como igreja primaz de uma diocese, cronológica e hierarquicamente, as catedrais constituem-se como cenários de afirmação de poder¹⁰. Na Sé do Porto assim o testemunham as várias doações régias documentadas na Idade Média ou as marcantes transformações artísticas realizadas durante a Época Moderna sob o desígnio episcopal ou capitular. As catedrais foram, e ainda são, espaços altamente simbólicos e representativos. Com o presente estudo procuramos atestar como a multiplicação de capelas, a importância das várias tumulações ou a circulação das devoções, hoje em parte invisíveis, são um testemunho deste poder atrativo desempenhado pela Sé do Porto. Também as intervenções de restauro realizadas sob a alçada do Estado nos anos de 1930-1940, não obstante se enquadrarem numa cronologia mais contemporânea, são testemunho de afirmação de uma dimensão mais nacional e laica num espaço que surgiu para cumprir uma função clara, a religiosa.

Os restauros do século XX foram alvo de profundas críticas, mas, na verdade, fazem parte dos constantes ciclos de mudança que sempre se operam sobre o edificado, vulnerável aos valores culturais que afetam o gosto nas mais diversas épocas. Da mesma maneira, Magalhães Basto, ao referir-se às “inclemências” sofridas pela igreja durante as grandes obras de Sede Vacante (1717-1741), acrescenta que, “não obstante o mal que fizeram” os seus “intencionados restauradores”, a eles devíamos obras muito valiosas como o retábulo-mor e os azulejos do claustro¹¹. A forma como nos posicionamos em relação ao que herdamos do passado é condicionada, inevitavelmente, pelo nosso olhar. Na verdade, não devemos julgar com severidade as opções dos nossos antecessores e não é possível imaginar uma catedral imune a 900 anos de história, íntegra e imaculada, alheia a todas as formas do devir. As opções que hoje fazemos serão alvo de crítica no futuro, uma constatação incontornável que não vale a pena questionar. Devemos olhar para as transformações num edifício, no decurso dos séculos, pelo que elas significam nessa longa diacronia, um objeto profundamente vivido e admirado e no qual todos os tempos procuram deixar marcas de identidade e de memória. Na mesma linha, é mais premente analisar o que ficou e porque ficou, e tentar reconstituir o que se perdeu, procurando entender essas perdas à luz do século que as concebeu. As novas ferramentas de comunicação facilitam essa aproximação. A reconstituição virtual dos

espaços e objetos pode, em muitos casos, estar carregada de fantasia, mas não deixa de proporcionar viagens ao passado, estimulando a curiosidade e proporcionando um outro conhecimento aos milhares de turistas que todos os anos procuram estes edifícios, entre os quais a Sé do Porto não é exceção.

Tanto a classificação como Monumento Nacional, em 1910, como a transferência da sua propriedade da Igreja para o Estado, em 1911, constituem momentos altamente significantes na história mais recente da Sé do Porto. Como explicou Jean-Michel Leniaud, após ter sido símbolo da cidade, a catedral assume-se como símbolo da nação¹². Não só o atestam as opções tomadas durante o restauro realizado entre os anos de 1929-1940, como o confirma a escolha da catedral portuense e terreiro fronteiro para ser um dos principais palcos da celebração nacional dos Duplos Centenários de 1940. Pretende-se compreender como este contexto impacta na alteridade da igreja catedralícia.

À sua dinâmica cultural acrescenta-se, portanto, e gradualmente, uma ambicionada função cultural. É na transição do século XX para o XXI que à presença de fiéis se junta a dos visitantes, leia-se turistas, consubstanciando assim um objetivo que já se vinha desenhando, o do reconhecimento da Sé do Porto como equipamento cultural. Este novo lugar, que se materializou também na alteração funcional de vários espaços, enquadra-se no contexto mais alargado da criação, em 2009, da Rota das Catedrais à escala nacional. Pretende-se, igualmente, compreender esta nova estratigrafia funcional que tem vindo a marcar a vida e a materialidade da catedral portuense. Desta circunstância decorre também a produção e a disseminação de um novo conhecimento sobre este edifício e sua vivência.

É neste contexto que surge o presente estudo. Devemos aos aturados trabalhos de conservação realizados na capela-mor da Sé do Porto, patrocinados pelo Cabido Portucaleense em 2021, a consubstanciação de um novo olhar perante a sua materialidade, mas também imaterialidade. Para lá dos registos e análises realizadas por uma equipa multidisciplinar, num projeto amplamente articulado com a tutela, mostrou-se necessário o conhecimento da catedral numa perspetiva histórica, artística e funcional. Pretende-se, pois, apresentar uma leitura crítica, fundada num entendimento integrado e multidisciplinar da Sé do Porto. Invocamos, por fim e pela sua atualidade, a noção de “catedral viva”, argumentada por Marcel Proust em 1904, de que “as catedrais não são apenas os mais belos monumentos (...), mas também os únicos que continuam a viver plenamente, que se mantiveram fiéis ao objetivo para o qual foram construídas”¹³.

NOTAS

- 1 VASCONCELOS, 1914-1915.
- 2 WILLIAMSON, pp. 341-406.
- 3 ROSAS, 2011, pp. 315-323.
- 4 MONToux, 2023, pp. 51-68.
- 5 PLAGNIEUX; POILPRÉ, 2023.
- 6 *Idem*.
- 7 BOISSAVIT-CAUMUS, 2023.
- 8 DEKONINCK, 2022, pp. 2-3.
- 9 CARRERO, 2019.
- 10 SANDRON, 2022.
- 11 BASTO, 1962, pp. 23-24.
- 12 PRUNGNAUD, 2008, pp. 215-242.
- 13 PROUST, 1904.

2

SÉCULOS XII-XV



Lúcia Rosas

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

Professora Catedrática (Departamento de Ciências e Técnicas do Património/FLUP). Coordenadora do Grupo de Investigação "Património Material e Imaterial" do CITCEM.

Investigação: História da Arte e Arquitetura Medieval; Estudos de Património. Coordenação de investigação/publicação da Rota do Românico (2006/2007), (2011/2012), (2018/2020); Coordenação do Plano de Intervenção do românico do Douro, Fundación Santa María la Real/Iberdrola (2009/2010); Coordenação da Enciclopédia do Românico em Portugal, Fundación Santa María la Real (2018/2023);

COSTA, Paula Pinto; ROSAS, Lúcia - **Da comenda de Ansemil à Quinta da Comenda**. Porto: CITCEM/Quinta da Comenda, 2023;

ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina - Dinâmicas expositivas e pedagógicas - imagens que se movem: devoções e práticas culturais na Catedral do Porto. In GÓMEZ, José Luis Barriocanal (ed.) [et al.] - El mundo de las Catedrales: pasado, presente y futuro - Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2022. pp. 1467-1475;

ROSAS, Lúcia - Schemes and marginal elements in Romanesque sculpture. In ANTUNES, Joana; CRAVEIRO, Maria de Lurdes; GONÇALVES, Carla Alexandra (ed.) - The Centre as Margin. Eccentric Perspectives on Art. Delaware: Vernon Press, 2019. pp. 115-132.

A Sé do Porto na Idade Média¹

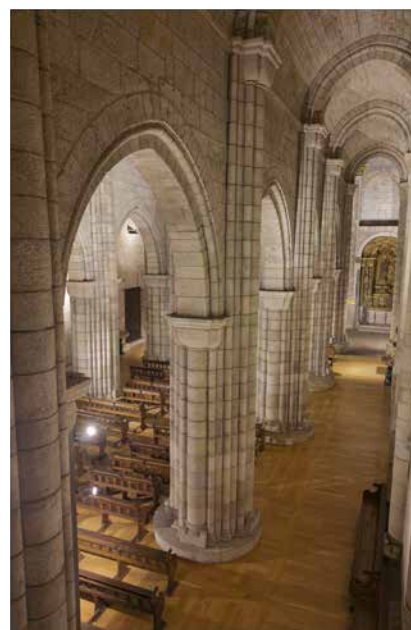
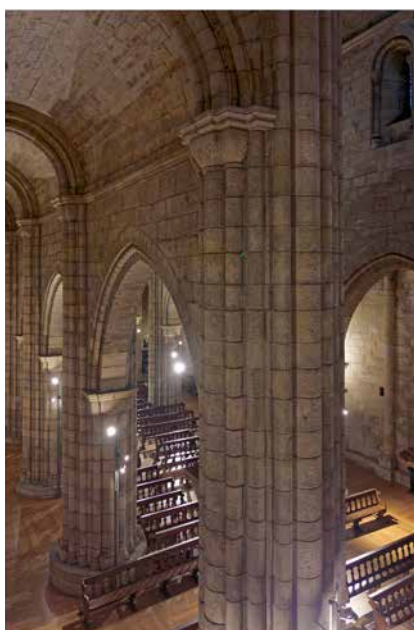
Construída no morro da Pena Ventosa, a Sé do Porto apresenta-se hoje enquadrada num amplo terreiro, um arranjo urbanístico que data dos anos trinta do século XX. No âmbito das celebrações dos Centenários, realizadas em 1940, foi demolida a densa malha urbana fronteira à catedral, conferindo ao conjunto da sé e do Paço do Bispo uma monumentalidade anteriormente mitigada pelas construções e arruamentos da malha urbana de origem medieval.



A Sé do Porto e a sua envolvente, na atualidade (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

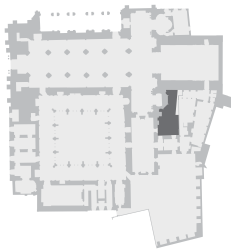
Quem entra hoje na Sé do Porto e percorre as suas naves encontra um espaço muito distinto do que seria o templo na Idade Média. O que vemos atualmente resulta de um processo contínuo de transformação. De outra forma não poderia ser. Uma catedral, cujo espaço foi intensamente vivido durante nove séculos, nunca se apresenta no estado da sua original construção. Os restauros dos séculos XIX e XX projetaram duas ilusões sobre a arquitetura medieval que ainda se mantêm fortemente enraizadas na cultura visual: a ilusão de uma extrema sobriedade e a ilusão da suspensão do tempo.

A imagem das naves despidas que vemos hoje na Sé do Porto, sem qualquer altar ou objeto, não pode estar mais longe da realidade de um templo na Idade Média. O espaço interno da igreja medieval apresentava-se como um lugar compartimentado e fracionado pela prolixa existência de altares e capelas, de monumentos funerários nas naves, transepto e capelas, ou pelo arranjo que cobria as pias batismais.



Aspetto atual das naves da Sé do Porto (2023, Património Cultural, I.P. ©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

A multiplicação dos altares é um fenómeno muito próprio da época românica, quando se enfatiza uma tendência já vinda de tempos anteriores. O número de missas particulares e quotidianas tende a crescer ao longo dos séculos XII e XIII, com o conseqüente aumento de novos altares ou mesmo de capelas no espaço interno da igreja, o que por sua vez levou à multiplicação da quantidade e variedade de imagens, frontais, retábulos e alfaias litúrgicas. Quando lemos a documentação medieval relativa à Sé do Porto vislumbramos um espaço complexo. São frequentes as menções a arcas tumulares, algumas de calcário, outras de cor azul, tampas de sepultura em bronze de origem flamenga, altares que rodeavam os pilares das naves e esculturas de vulto, entre outros elementos, o que nos permite entrever um espaço atomizado, colorido e muito variado nos materiais e nas técnicas.



Parede de alvenaria irregular que tem sido considerada como um trecho da igreja pré-românica (2005, fotografia e ilustração de Jorge Argüello©).

A definição e articulação do espaço cultural tem uma estrita relação com as imagens e a devoção, já que ambas participam na configuração e reconfiguração desse mesmo espaço. Sobre os altares, nos retábulos ou encostadas às colunas de uma igreja ou capela, ou nas alas de um claustro, as imagens formam núcleos devocionais, micro espaços próprios e, por vezes, independentes dentro do espaço eclesial.

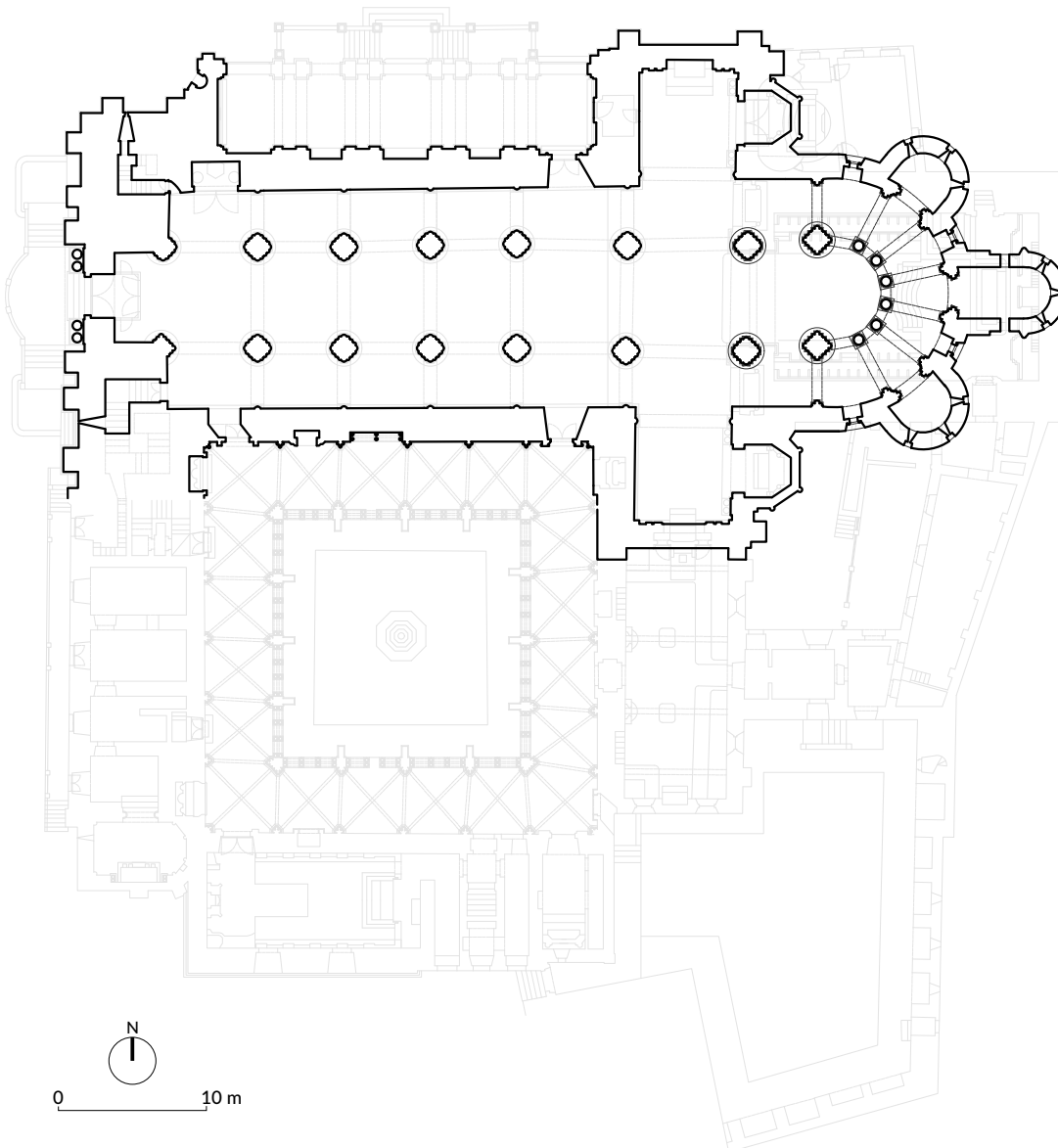
Conforme as tendências da historiografia da arte medieval dos últimos anos, a prática religiosa tem vindo a ser considerada como um fenómeno físico e espacial tanto como o é do ponto de vista devocional, visual e intelectual. A arquitetura medieval é agora entendida como uma matriz de espaço sagrado e de ação devocional e litúrgica, ou seja, muito mais do que um objeto desenhado e classificado como um elo da evolução entre o românico e o renascimento². Sob a influência da teoria da recepção e das teorias interpretativas decorrentes daquele quadro teórico, as experiências de quem utilizava e de quem via as imagens e os objetos tornaram-se uma das vertentes mais importantes da investigação em História da Arte³. É justamente com a perspetiva de entender a Sé do Porto como uma matriz de espaço sagrado que pretendemos desenvolver este capítulo. Esta perspetiva não invalida as abordagens tradicionais da História da Arte, seja pelo estilo, a forma, a iconografia ou os materiais, mas fornece outros utensílios para pensar as suas relações⁴.

Segundo Manuel Real, a Sé do Porto pré-românica ainda se conservava no momento em que é restaurada a diocese do Porto (1114)⁵. A igreja pré-existente à construção românica, ao que parece edificada no século XI, poderia estar situada a sul da atual capela-mor, ocupando parte da antiga casa do capítulo, atual sacristia⁶. A campanha arqueológica realizada entre 2003-2005 e dirigida por Jorge Argüello e Paulo Dordio, revelou a existência de uma parede de alvenaria irregular que tem sido considerada como um pequeno trecho da igreja pré-românica⁷. Restam, no entanto, poucos vestígios da igreja do século XI: um capitel de pilastra com folhas de acanto e um fragmento de fuste, em calcário.



A data de início da construção da nova Sé (românica) não acolhe consenso por parte dos autores que se têm dedicado ao seu estudo. Segundo Manuel Real, que não deixa de notar a dificuldade em estabelecer com segurança a iniciativa da encomenda de uma nova igreja, a cabeceira estaria concluída entre 1147 e 1158⁸.

Capitel de pilastra com folhas de acanto pertencente à igreja pré-românica (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Planta da igreja com reconstituição do deambulatório românico (2010, Fundación Santa María la Real©, ilustração de Pedro Azevedo – FSMLR, adaptação a partir de).

Para C. A. Ferreira de Almeida, as obras devem ter sido iniciadas no último quartel do século XII⁹. Já o paralelismo, entre a arquitetura da Sé do Porto e a arquitetura românica da região do Limousin, colhe consenso. Coube a Manuel Monteiro, em obra postumamente publicada (1954), num primeiro estudo sistemático sobre a Sé, a chamada de atenção para a semelhança de algumas soluções da catedral portuense com o românico daquela região francesa¹⁰.

A cabeceira original, a que nos referiremos com detalhe, era composta por um deambulatório e três capelas radiantes. A conjugação entre a planta da cabeceira, a planta poligonal e o alçado do absidiolo românico que ainda se conserva (capela de São Pedro), a utilização sistemática de toros diédricos no alçado das frestas e os capiteis sem impostas, configura soluções muito semelhantes às das igrejas da região de Limoges como Beaulieu, Le Dorat, Souillac e Vigeois.



Absidiolo da cabeceira românica localizado no transepto, atual Capela de São Pedro - Alçado exterior (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).





Fresta do exterior do absidiolo românico, atual Capela de São Pedro - Alçado com toro diédrico e capitéis sem impostas (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Absidiolo da cabeceira românica localizado no transepto, atual Capela de São Pedro - Arcadas cegas do alçado interno (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

É conhecida a antiga relação comercial entre a cidade do Porto e La Rochelle, cidade onde estão documentados poderosos núcleos de habitantes oriundos do Limousin. O último quartel do século XII e a primeira década do século XIII correspondem justamente ao grande arranque da atividade marítima e comercial da cidade do Porto, principalmente com La Rochelle, coincidindo este arco temporal com a construção românica da Sé portuense, muito embora, como vimos, nem todos os autores estejam de acordo com a cronologia das obras.

Esta via de comércio marítimo tem sido o argumento aduzido para esclarecer as semelhanças estruturais e dos modelos de escultura entre a arquitetura românica do Limousin e uma série de igrejas construídas na região do Porto: a Sé, as igrejas de Cedofeita, Cabeça Santa (Penafiel), Fadinhões (Marco de Canavezes), Roriz (Santo Tirso) e Águas Santas (Maia), entre outros exemplares. Todavia, estes edifícios, com exceção da Sé do Porto, não apresentam um quadro de conjugação entre as soluções arquitetónicas e construtivas e as formas escultóricas de procedência limusina, conjugação essa que se encontra patente na Sé e na Ermida do Paiva (Castro Daire, Viseu). O processo de cópia de modelos de pequenas peças, como molduras e capitéis, revela um caráter epidérmico no que diz respeito às transferências artísticas. Já a definição planimétrica, o arranjo de alçados e as proporções das várias parcelas de uma construção configuram um processo muito mais complexo.

O ambiente cosmopolita que pautava a cidade do Porto no século XII traduzido na atividade comercial com outros portos europeus, na proveniência forânea de mercadores ou de dignatários da diocese, permite-nos entrever uma dinâmica de circulação de objetos, artistas e modelos. Esta “viagem das formas” está bem patente na arquitetura e na escultura românicas da Sé do Porto.

Apesar de não ser prudente, nem metodologicamente desejável, comparar a circulação de objetos artísticos com a circulação de mestres e modelos de arquitetura, não podemos deixar de notar a precoce referência a esmaltes de Limoges na documentação da Sé do Porto¹¹. No outono de 1185, o bispo D. Fernando Martins (1176-1185), manda lavrar o seu testamento. Entre os bens então legados à Sé portugalense constam «duo paria cadelaborum de Alimoges»¹².

No conjunto da documentação de origem francesa, inglesa e castelhana, a data do testamento de D. Fernando Martins é unicamente antecedida por uma carta, hipoteticamente datada entre 1167 e 1169¹³. No entanto, e apesar de este documento ser largamente utilizado pela historiografia que se dedica ao estudo da produção de esmalte limosino em *champlevé*¹⁴, nem todos os autores são unânimes quanto à interpretação do termo «opera Lemovicino» no contexto desta carta, nem à veracidade ou mesmo à datação do documento, como refere Juan Duran Porta¹⁵.

Como já referimos, a circulação de objetos não deve ser equacionada nos mesmos termos no que diz respeito à circulação de artistas e de soluções da arquitetura. Segundo Roland Recht, cada domínio da criação artística, definido a partir de um material e de uma técnica, coloca problemas que lhe são próprios¹⁶. Em 2009, a revista “Histoire de l’Art” trouxe ao centro do debate a questão da circulação de obras, artistas, modelos e das transferências na Idade Média. Nesta publicação, Jean-Marie Guillouet distingue as noções de “circulação” e de “transfert”. A noção de transferência artística não tem como objetivo descrever a circulação de artistas, obras e modelos, muito embora estas questões estejam presentes. Todavia, a aplicação da noção de transferências artísticas permite analisar a maneira como a deslocação de artistas, obras e modelos pode reconfigurar os meios artísticos que os acolhem, ou aqueles de onde provêm¹⁷.

As igrejas de Cedofeita, Cabeça Santa, Fadinhões, Roriz e Águas Santas, acima referidas, são interessantes exemplos daquela reconfiguração. Se é certo que o românico português acusa soluções arquitetónicas e artísticas oriundas dos reinos hispânicos, franco e das ilhas britânicas, Portugal, tal como as outras regiões europeias, não foi unicamente um recetor passivo das novas soluções românicas. Às novidades da arquitetura românica não foi alheia a cultura arquitetónica pré-existente. A tendência para o uso de cabeceiras retas no românico português, a reserva entre a cabeceira e a nave, ou a utilização do arco-diafragma como sistema de cobertura, configuram a persistência de modelos empregues na arquitetura pré-românica combinados com soluções românicas nos séculos XII a XIV.

Muito embora as soluções da arquitetura românica da região do Limousin estejam bem presentes na Sé do Porto, a documentação e alguns vestígios arqueológicos testemunham a intervenção de um mestre proveniente do estaleiro da Sé-Velha de Coimbra: mestre Soeiro. Os capitéis altos das naves acusam modelos semelhantes aos da Sé conimbricense. Os vestígios do portal românico, aparecidos aquando das obras de restauro do século XX, permitiram a Manuel Real propor a sua reconstituição¹⁸. Tanto ao nível do alçado como no que diz respeito aos modelos escultóricos de aduelas, fustes e capitéis, tendencialmente vegetalista, as semelhanças com o portal ocidental da Sé-Velha são muito claras.



Capitéis do transepto e da nave central - modelos semelhantes aos da Sé-Velha de Coimbra (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Segundo Manuel Real, coube a mestre Soeiro a direção da obra a partir da década de 1180. A sua atividade no estaleiro da Sé-Velha de Coimbra é claramente expressa no documento sobre os bens usurpados à Sé e depois restituídos, graças ao bispo D. Miguel de Salomão¹⁹. Neste documento do “Livro Preto”, datado hipoteticamente de 1180, são referidos os mestres que trabalharam no estaleiro românico da catedral de Coimbra: Bernardo, Roberto (mestre da Sé de Lisboa que atuou pontualmente em Coimbra) e Soeiro, que dirigiu as obras depois da morte de Bernardo. É no testamento do bispo do Porto, D. Fernando Martins (1176-1185) que se encontram várias referências a mestre Soeiro, a quem o bispo doa um conjunto de bens: casa para se hospedar, usufruto vitalício de propriedade e bens móveis. Entre estes últimos destacamos, por dizer respeito a um tecido de lã de grande qualidade proveniente da Alemanha ou de França²⁰, «VIII^o cubitos de ysambruno»²¹. D. Fernando Martins doa ainda para a «*operi eiusdem ecclesiae*» um «*sarracenum meum*».

A mestre Soeiro, na interpretação de Manuel Real, deve ser atribuída a construção parcial da fachada ocidental, da elevação das naves e o início da cobertura, nos primeiros três tramos da igreja a partir da torre sul. Partindo de uma minuciosa análise da construção, este autor conclui que mestre Soeiro teve sérias dificuldades construtivas que indiciam não ter sido um arquiteto experimentado. Teria provocado um desalinhamento na construção entre a nave central e a nave sul, revelando a sua escassa experiência na construção de abóbadas. A sua mais notável habilidade está presente na forma de esculpir os capitéis e as peças do portal, de clara inspiração coimbrã, o que leva a crer que este mestre foi, sobretudo, um escultor²².

A igreja só viria a ser concluída na década de 1270, embora a cobertura em pedra do cruzeiro date do século XVI. Não é de estranhar a longa permanência do estaleiro da Sé do Porto, uma vez que este fenómeno é muito frequente na Idade Média. As interrupções, as hesitações e os problemas construtivos foram determinantes para a lentidão das obras.

Um terceiro mestre, na opinião de Manuel Real, executou a rosácea da fachada ocidental, de clara linguagem gótica: mestre Domingos Peres. Prosseguiu a obra terminando a torre norte, completando as abóbadas e erguendo os arcobotantes²³. Todavia, cabe registar que C. A. Ferreira de Almeida considera ser o modelo dos arcobotantes também de origem limusina²⁴.



A parte superior da fachada, a rosácea, os arcobotantes e as abóbadas devem-se a um terceiro mestre, segundo Manuel Real (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

O Anjo da Sé do Porto, que integra a coleção do Museu Nacional de Machado de Castro (n.º de inventário 3936), é uma das raras peças em escultura de vulto atribuídas à época românica que se conservam em Portugal. Proveniente da Sé portuense, a escultura em granito, com cerca de 120 cm de altura apresenta importantes lacunas que dificultam a sua análise. À imagem faltam a cabeça, as mãos e uma parte das asas. O movimento e a posição dos braços indicam que esta peça fazia parte de uma Anunciação, sendo, por essa razão, mais rigoroso designá-la como uma imagem do arcanjo São Gabriel. O tipo de pregueado das vestes da parte frontal, curvilíneo e denso junto das pernas, tem semelhanças com o esquematismo românico próprio do centro-oeste de França, desde o Sântone à região de Paris. Cremos que a menção de uma sepultura ao «*pe do esteio do angeo aa ilhaga do altar de sam g^o*»²⁵, pode referir-se ao pilar onde pontuava o arcanjo São Gabriel estando, possivelmente, a imagem de Nossa Senhora no pilar fronteiro.



Anjo da Sé do Porto. Esta escultura do Arcanjo São Gabriel fazia parte de uma Anunciação (1991, Museu Nacional Machado de Castro - Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. - Arquivo de Documentação Fotográfica©, fotografia de Arnaldo Soares²⁶).

A escassez de escultura de vulto e a total ausência de retábulos esculpidos em Portugal, da época românica, em pedra ou em madeira, têm sido explicadas por dois fatores: a sua raridade na época românica e o seu desaparecimento. A raridade dever-se-á ao facto de as relíquias serem então mais eficazes do ponto de vista devocional, satisfazendo a necessidade dos crentes. Todavia, a presença de estatuária ou de pequenos retábulos sobre o altar ter-se-á afirmado em época bem anterior ao século XII, como veremos. Já o desaparecimento das imagens então existentes terá sido motivado pelas alterações de gosto, pelo facto de muitos exemplares serem esculpidos em madeira e porque as recomendações canónicas obrigavam a que toda a imagem ou objeto litúrgico que tivesse sido consagrado deveria ser quebrado e colocado sob a cabeceira da igreja.

Além do Anjo da Sé do Porto, só os dois exemplares da Anunciação de Carrazedo de Montenegro e a imagem de São João Evangelista, proveniente da Igreja de São João de Almedina (Museu Nacional de Machado de Castro, n.º de inventário 10127) e muito fragmentada, têm sido considerados como escultura de vulto em pedra datável da época românica. Entre as imagens de vulto em madeira atribuídas à mesma época, contam-se as esculturas da Virgem com o Menino (Museu Nacional de Arte Antiga, n.º de inventário 1290 Esc e 1641 Esc). Esta raridade só se deverá à passagem do tempo. Do ponto de vista devocional não faz sentido semelhante escassez, tanto no que diz respeito à escultura de vulto como aos retábulos.



Virgem com o Menino. Madeira de choupo estofada, dourada e policromada (1996, Museu Nacional de Arte Antiga - Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. - Arquivo de Documentação Fotográfica©, fotografias de José Pessoa²⁷).

A maioria da escultura românica de vulto que integra as coleções dos museus europeus ou que se conserva nas igrejas, representa Maria como *Sedes Sapientiae*, nas suas variantes iconográficas *Nikopoia* e *Hodegetria*, ou Cristo Crucificado, de forma isolada ou conjuntamente com outras imagens próprias da representação do Descimento da Cruz. Seriam estas as imagens mais frequentes, mas não podemos asseverar que fossem as únicas. Todavia, a documentação portuguesa dos séculos XII e XIII, apesar de lacónica no que se refere à escultura, parece confirmar o domínio das imagens da Virgem ou de Cristo Crucificado. O altar-mor da Sé-Velha de Coimbra, no tempo do episcopado de D. Miguel de Salomão (1162-1176), recebeu o que seria provavelmente um retábulo onde estava esculpido um Calvário, em pedra, composto pela imagem de Cristo Crucificado, da Virgem e de São João Evangelista. Outros documentos referem-se à «*ymagine Beate Virginis*» ou a majestades. A cronologia dos retábulos retangulares, esculpidos em pedra ou madeira, ou compostos por um conjunto de imagens alinhadas atrás do altar, com os temas da Anunciação, o Batismo, a Epifania ou o Apostolado, entre outros, têm sido, nos últimos anos, alvo de revisão pela historiografia da arte medieval. Conjugando a documentação com as peças que se conservam, é possível concluir que a existência destas duas tipologias de retábulo pode recuar ao século X.

Muito embora perdesse a tradição, na historiografia da arte medieval, que foi no século XII que se iniciou o hábito de prestar culto diante de imagens devotas esculpidas, a investigação mais recente tem apontado para um recuo cronológico deste fenómeno²⁸. A referência explícita a imagens de vulto de Nossa Senhora, no século XI, conta com algumas evidências documentais²⁹. Em 2020, Jean-Marie Sansterre publica a obra “Les images sacrées en occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le témoignage des textes”. Jean-Marie Sansterre reviu e ampliou uma série de estudos dados à estampa desde a década de 1990, que materializam um vasto trabalho de heurística. Como o autor afirma, estes trabalhos “mettent en avant la complexité et l’épaisseur des choses et récusent de ce fait les évolutions linéaires”³⁰.

Jean-Marie Sansterre e Patrick Henriot demonstraram, recorrendo à documentação, que a existência de imagens de vulto remonta à primeira metade do século XI³¹. Estas datações podem recuar e ser alvo de constantes revisões com o avanço da investigação.

Em 1030, um documento menciona uma imagem de Nossa Senhora esculpida em madeira. As imagens da Virgem de Xhoris (c. 1020) e da Virgem de Évegnée (c. 1060), ambas pertencentes à coleção do Grand Curcius Museum (Liège), que têm sido consideradas as mais antigas *Sedes Sapientiae* da região do Mosa, materializam a existência de escultura de vulto referida na documentação do século XI.

A animação miraculosa das imagens, cujas menções são particularmente numerosas a partir do século XIV e ao longo da época moderna, tem testemunhos bem recuados no tempo. Data de 921 um milagre ocorrido em Roma junto ao altar de São Pedro. Durante a celebração de quarta-feira

santa, a *crucifixa imago Christi* chora e transpira no momento da leitura da Paixão³². A animação miraculosa da imagem de Nossa Senhora, que conta com exemplos mais precoces em Itália, é registada em 1114-1115. Nos séculos XII e XIII estes relatos ampliam-se extraordinariamente como demonstram as “Cantigas de Santa Maria”. A animação das imagens milagrosas preciosamente testemunhadas nas “Cantigas” de Afonso X mereceram a atenção de García Avilés, que releva a eficácia da oração para suscitar a ação das imagens marianas como mediadoras do seu protótipo sagrado³³.

A referência a imagens de Nossa Senhora na documentação portuguesa dos séculos XII e XIII não é somente pouco abundante como não permite saber a tipologia ou iconografia a que alude, muito embora o termo «*majestatem*» faça supor que algumas imagens correspondam à «*Sedes Sapientiae*». Todavia, a documentação, sobretudo a que diz respeito a legados testamentários, fornece outras informações sobre as práticas associadas às imagens, como a da respetiva iluminação³⁴. A documentação europeia testemunha a prática de iluminação das imagens de vulto em datas mais precoces (1096). Mas, a presença da luz junto às imagens sagradas corresponde a uma prática muito antiga. Como demonstrou Jean-Marie Sansterre, as luminárias acompanhavam as imagens pintadas nos muros da igreja ou em ícones desde a Alta Idade Média.

O estudo das imagens românicas, atualmente isoladas, que integraram estruturas de madeira – frontais, retábulos ou tabernáculos – tem merecido o interesse de vários autores. Nos últimos três anos a conjugação entre a sistematização de *corpus* da imaginária medieval, a análise de materiais e a investigação têm apontado para novas perspetivas de abordagem a este tipo de peças³⁵.

Os processos de datação e uma metodologia que se centra menos nos aspetos estilísticos para a atribuição de cronologias, focando-se mais nas características de cada peça em articulação com os dados fornecidos pela evidência documental, têm permitido recuar no tempo a existência de imagens devocionais de vulto.

No interior da Sé do Porto pontuam duas esculturas de vulto que remontam à época medieval. Referimo-nos à imagem de Nossa Senhora da Vandoma, atual padroeira da cidade do Porto, uma escultura em calcário policromado (187 cm), proveniente do arco da Porta de Vandoma, demolido em 1855, atualmente presente na capela do transepto, à esquerda do arco da capela-mor. Segundo a lenda, a imagem terá vindo de Vendôme (França), no século X, trazida por uma armada de gascões que aqui aportou para combater os mouros. Todavia, as características da imagem indiciam que deverá remontar ao século XIV. A outra imagem representa Nossa Senhora da Silva, padroeira dos ferreiros da cidade desde o século XVI. Segundo a lenda, a imagem terá aparecido num silvado aquando da abertura dos alicerces da igreja. As lendas de imagens “encontradas” em silvados, no interior do tronco de árvores, sob afloramentos rochosos ou cursos de água, são muito frequentes. O fenómeno é comum a uma larga geografia e a uma longa diacronia. A origem sobrenatural destas imagens, geralmente encontradas

por crianças ou outros “inocentes”, confere-lhes a capacidade de provocar intensas devoções e de fazer milagres. Transformada e policromada no século XVII, a escultura de Nossa Senhora da Silva, que pontua na capela do transepto, à direita do arco da capela-mor, deverá datar do século XV. É justamente desta época a referência ao altar de Nossa Senhora da Silva que se situava no segundo pilar do lado da Epístola³⁶.



Imagem de Nossa Senhora da Vandoma (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Imagem de Nossa Senhora da Silva (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

O desconhecimento do enquadramento original destas imagens não permite muito mais do que uma descrição ou uma identificação iconográfica, constrangimento comum à grande maioria da escultura de vulto dos séculos XII a XV.

Nos séculos XVII e XVIII, a Sé foi alvo de vastas campanhas de obras ao nível estrutural e da sua *venustas*. Os altares de talha dourada que aí pontuam hoje datam, na maioria dos seus elementos, dessa época.

Entre 1927 e 1946, a campanha de restauro conduzida pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.) fixaria uma imagem de grande sobriedade do interior da Sé. De acordo com os princípios de restauro então dominantes, foram eliminados os elementos de linguagem barroca que se mantinham nas naves: rebocos com caiação, capitéis de talha dourada, enquadramento de vãos, altares, retábulos e imagens, etc. A capela-mor, e a galilé, dada a prestigiada intervenção de Niccolau Nasoni, foram mantidas.

A Sé do Porto foi a única catedral portuguesa construída na época românica que recebeu um deambulatório com capelas radiantes. Como já referimos, a cabeceira original era composta por um deambulatório com três capelas radiantes e dois absidiolos de planta poligonal e alçados internos com arcadas cegas. Conserva-se um desses absidiolos, a capela de São Pedro, no lado sul do transepto. A conjugação entre a informação documental, os vestígios arqueológicos e algumas parcelas postas a descoberto pelo restauro, permite entrever a planimetria da capela-mor construída na época românica. Os dois vãos entaipados que vemos no piso superior do transepto e o facto de se conservar, na espessura dos muros, uma escada de caracol, entre a capela de São Pedro e a capela seiscentista de Nossa Senhora da Silva, que substituiu a entrada sul do deambulatório, são vestígios que nos garantem a existência de uma galeria superior da charola.



Vãos entaipados do piso superior do transepto postos a descoberto durante as obras de restauro (D.G.E.M.N.). Pertenciam ao piso superior do deambulatório românico (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Esta organização é confirmada pela documentação quinhentista e seiscentista, desde logo anterior à construção da nova capela-mor (c. 1606), que enumera a “charola de baixo” e “charola dos órgãos”.

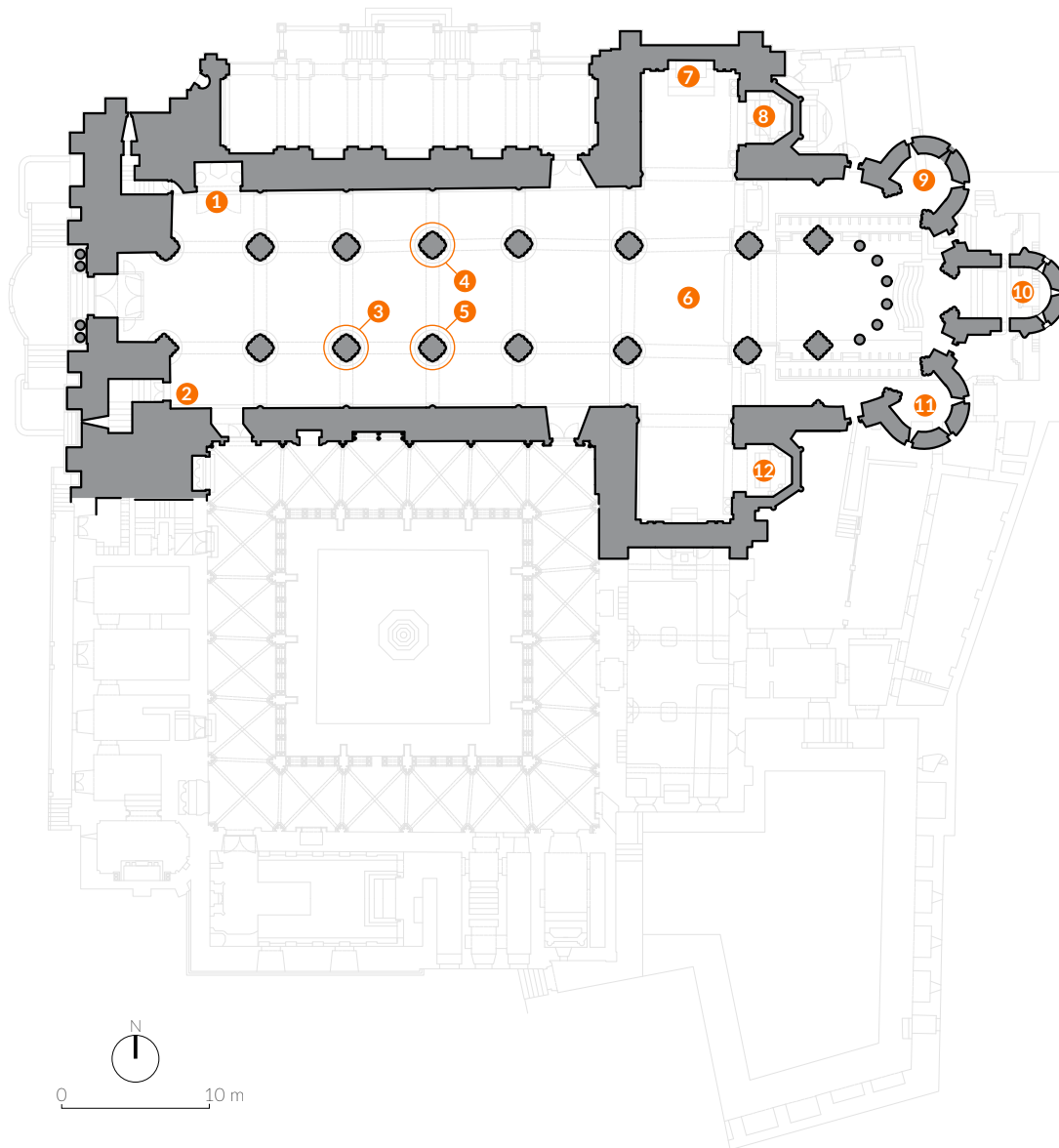
A existência do deambulatório é confirmada no “Livro de Legados, Missas e Aniversários” (ou “Datário”)³⁷, manuscrito com origem no século XV ao qual nos referiremos adiante com mais detalhe. A título de exemplo, mencionamos a comemoração do aniversário de D. Rodrigo de Sousa, deão da Sé do Porto, que estava sepultado «*no cruzeiro da parte da sacristia onde jaz acerca da entrada da charola*»³⁸.

Artur de Magalhães Basto foi o primeiro autor a revelar fontes documentais que elucidam sobre a composição da cabeceira românica³⁹. Segundo Magalhães Basto, as capelas radiantes do deambulatório tinham altares dedicados ao Salvador, «*detrás a capela-mor*», São Jerónimo, na «*charola*» e Santa Margarida, «*detrás a capela-mor*»⁴⁰.

Estas informações foram compulsadas nos “Livros da fábrica da Sé”, do século XVI, e no “Livro de Legados, Missas e Aniversários” que é obrigado a fazer o Re. do Cabido, ou seja, o obituário da Sé. Este obituário tem uma cronologia ampla, o que coloca alguns problemas de interpretação. Como notaram Ferrão Afonso e Maria Leonor Botelho, “este manuscrito do Cabido foi originalmente escrito em meados do século XV; muitos dos aniversários que aí estão registados, porém, são anteriores; outros são posteriores, já de Quinhentos. Será, desse modo, difícil fazer a despistagem temporal dos altares aí mencionados (...)”⁴¹.

José Augusto Carneiro publicara um artigo em 1910 sobre a capela funerária de D. Domingos Geraldês Alão, cónego da Sé, que a instituíra em 1381. A capela estava na charola, como se depreende do documento então publicado: «*no Claustro circular, que estava por detrás da Capela (sic) segundo o costume antigo*»⁴².

A partir do cruzamento entre a documentação medieval relativa aos testamentos do clero da Sé do Porto, o “Censual do Cabido”⁴³ e o obituário, tentaremos identificar e, quando possível, definir o lugar dos altares, assim como dos monumentos funerários existentes no espaço da igreja na Idade Média.



Legenda:

- | | | | |
|-----------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------|------------------|
| 1 Altar de São João Batista | 5 Altar da Santíssima Trindade | 9 Altar de São Jerónimo | ● Século XII-XIV |
| 2 Altar de Santa Clara | 6 Altar de Nossa Senhora do Pranto | 10 Altar do Salvador | ○ Século XX |
| 3 Altar de Nossa Senhora da Silva | 7 Altar de São João Batista | 11 Altar de Santa Margarida [charola] | |
| 4 Altar de São Miguel o Anjo | 8 Altar do Corpo de Deus | 12 Altar de São Pedro | |

Planta com a identificação e localização dos altares na Idade Média (2024, Património Cultural, I.P.©, ilustração de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Uma utilíssima investigação realizada por Ferrão Afonso e Maria Leonor Botelho já identificou o lugar de uma série de altares que pontuavam, nos séculos XV e XVI, tanto no interior da igreja, como nos outros espaços catedralícios, nomeadamente, no «*claustru velho*» e no claustro do século XIV. Recorreremos também aos resultados deste trabalho⁴⁴.

Entender o lugar eclesial como um espaço estruturado, dinâmico e em constante mutação, ou seja, um lugar habitado, convocando o inspirado título que Eduardo Carrero deu à sua obra publicada em 2019⁴⁵, é o nosso principal objetivo.

Na recente publicação “L’Église Microcosme. Architecture, objects et images au Moyen Âge” (2023), Philippe Plagnieux e Anne-Orange Poilpré abordam justamente esta questão, frisando que o dinamismo do espaço eclesial perde o seu sentido quando é esvaziado do seu mobiliário e da sua «*venustas*»⁴⁶. Este esvaziar torna invisível o movimento do clero e dos fiéis nos rituais dirigidos a lugares concretos, bem como a relação desse movimento com os altares, os monumentos funerários, as imagens e os objetos.

Não é fácil determinarmos se as evocações das capelas radiantes registadas por Magalhães Basto correspondem às evocações do século XII ou a alterações posteriores, embora a dedicação ao Salvador seja muito própria desta época. Nos testamentos do clero, a menção ao altar do São Salvador mantém-se, nomeadamente em 1247, quando o bispo Pedro Salvadores (1235-1247) indica o altar, ao qual deixa uma «*lanpadem*»⁴⁷. As referências à capela ou altar do Salvador repetem-se no “Datário”, e «*jaz ante o altar do salvador tras a capelamoor*»⁴⁸, indicando a sua permanência no tempo. Nos “Livros da Fábrica” do século XVI não há menção ao altar do Salvador, como apurou Ferrão Afonso. Teria sido alterada a sua evocação ou a documentação é omissa relativamente a este altar?

Para o altar de Santa Margarida, Gil Lourenço, meio cónego da Sé e notário apostólico, ofereceu em 1468 uma imagem de São Jerónimo⁴⁹. Todavia, permanecem dúvidas quanto às evocações dos altares da charola nos séculos XII e XIII, com exceção do altar do Salvador. Como já foi realçado por Ferrão Afonso e Maria Leonor Botelho, os altares identificados na charola por Magalhães Basto reportam-se a informações documentais do século XVI⁵⁰.

A documentação dos séculos XII e XIII não é muito abundante no que diz respeito às capelas e altares da Sé, mas permite algumas identificações. O primeiro altar a ser referido explicitamente surge numa doação do bispo D. Pedro Sénior (1154-1174), tratando-se certamente do altar-mor, já que é dedicado a Santa Maria, a padroeira da igreja⁵¹. Ao mesmo altar doa o bispo D. Fernando Martins (1176-1185) uma «*superpellictum meam deauratam*»⁵².

A fundação de capelas funerárias, no sentido medieval de “capela”, é uma instituição de sufrágios perpétuos por alma do instituidor, que obriga parte do seu património à igreja onde funda a capela, mas não significa sempre que exista uma edificação ou construção de um altar e um programa arquitetónico e/ou artístico. Será esse o sentido da instituição de uma capela pelo chantre D. Paio Pais no seu testamento datado de 1236, segundo o qual uma capelania deveria ser celebrada no altar de Santo Estevão⁵³. Apesar de este altar constar do “Livro dos Legados”⁵⁴ não temos qualquer informação sobre o seu local dentro da igreja, ficando, no entanto, registada a sua existência desde 1236.

Já a instituição de uma capela dedicada aos santos Vicente e Julião, pelo bispo Julião Fernandes (1247-1260), indicia uma construção: «*Ad honorem beatissimorum sanctorum Vicentij martiris et Juliani altari in ecclesiae nostra ereximus et consecravimus et una cum Magistro*»⁵⁵.

No transepto situava-se o altar de São Pedro, no absidiolo românico que se conserva, ao lado da entrada sul da charola. É no testamento do bispo Pedro Salvadores (1235-1247) que encontramos informação relevante sobre este altar, no qual o referido bispo ordena que se coloque uma lâmpada. Todavia, o dado mais relevante deste documento consiste na seguinte informação: era «*ante*» este altar que os bispos se tumulavam⁵⁶. O local escolhido para sepultura pelo bispo Vicente Mendes (1261-1296) situava-se entre o altar de São Pedro e os altares de São Nicolau e Santa Catarina. É nestes dois últimos altares que o bispo instituiu duas capelas⁵⁷. Supomos que os altares se situavam no transepto, provavelmente junto ao muro oeste. No “Livro dos Legados” mantêm-se estas duas evocações na celebração de um aniversário instituído em 1349: «*jaz antre Santa Cathelina e São Pedro*»⁵⁸, embora também se registre a alteração das evocações ou o desaparecimento dos altares como parece poder concluir-se da referência: «*E jaz onde soia estar o altar de São Nicolao e Santa Catarina*»⁵⁹.

O altar de São João Batista localizava-se no braço norte do transepto. Em frente a este altar fez-se tumular o bispo Sancho Peres (1296-1300) que instituiu duas capelas⁶⁰. O obituário informa que jaz num «*moymento*»⁶¹, ou seja, possivelmente numa arca tumular. Indicia ainda que este altar terá mudado de evocação: «*ao cruzeiro da see da parte do aguião ante ho altar de São João Baptista*». Em letra posterior escreveu-se: «*Já a tem assinada no Presepio*», de onde parece deduzir-se que a evocação do altar de São João Batista foi substituída pela do Presépio. O altar do Corpo de Deus, deveria situar-se no absidiolo norte, a atual capela do Santíssimo Sacramento, como se deduz do lugar de tumulação de João Ruiz Taborda: «*onde esta o altar do corpo de deus*». A relação entre a celebração do seu aniversário «*ante a capela de sam joham*»⁶², que sabemos pontuar algures entre o cruzeiro e o braço norte do transepto, e a evocação do Corpo de Deus, devocional e teologicamente em correspondência com o Santíssimo Sacramento, assim o indica.

As informações sobre a localização do altar de Santa Clara levantam algumas dúvidas. No século XV menciona-se uma sepultura em uma «capãa da ffrandes...ao cruzeiro ante o altar que foi de Santa Clara»⁶³. Na mesma época, regista-se um aniversário celebrado «ante o altar de Santa Clara, junto à porta do poente»⁶⁴, o que parece indiciar uma deslocação do altar do cruzeiro para a nave.

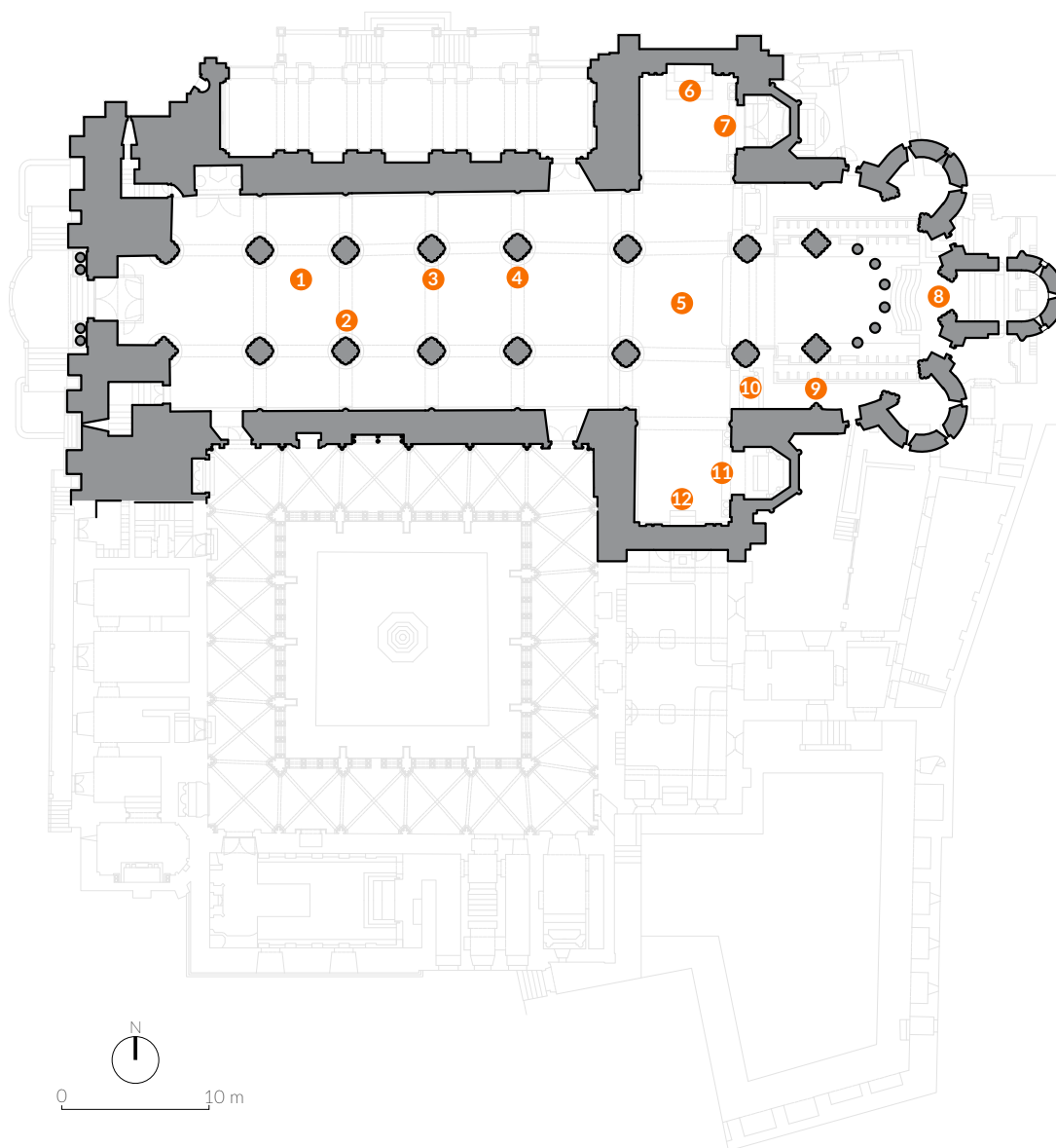
Junto ao altar da Trindade, localizava-se, no século XV, um túmulo, com «hun calez em cima», que é referido como estando «na metade da igreja»⁶⁵. A relação entre este altar e os de São Miguel e Nossa Senhora da Silva indica a seguinte disposição no corpo da igreja: o altar da Trindade estaria no terceiro pilar do lado da Epístola; o de São Miguel no terceiro pilar do lado do Evangelho; o de Nossa Senhora da Silva no segundo pilar do lado do Evangelho⁶⁶.

Creemos que a menção de uma sepultura ao «pe do esteio do angeo aa ilharga do altar de sam g^o»⁶⁷, pode referir-se ao pilar onde pontuava o arcanjo São Gabriel, a escultura românica que se conserva no Museu Nacional Machado de Castro e que fazia parte de uma “Anunciação”. A utilização do termo «esteio» em vez de altar permite o levantamento desta hipótese.

A documentação que temos vindo a referir contém interessantes dados sobre as diferentes formas de tumulação presentes na igreja. Entre-temos, mais uma vez, a igreja como uma matriz de espaço sagrado onde se cruza uma teia de relações, nem sempre linear, entre túmulos e altares. O “Livro dos Legados”, como qualquer obituário, regista as celebrações a que o cabido estava obrigado de acordo com as doações de bens móveis e imóveis que foi recebendo ao longo do tempo. Habitualmente, em cada dia, celebravam-se vários aniversários em memória dos testadores, o que obrigava o clero da catedral a deslocar-se aos lugares de tumulação com cruz e água benta.

As designações utilizadas para identificar os túmulos variam entre «campaa, moimento e moimento alto». O confronto com documentação semelhante de outras instituições episcopais, monásticas ou paroquiais, pode sugerir que o termo «moimento» diz respeito a uma arca tumular, mas esta é unicamente uma hipótese, já que o léxico é muito variável. Todavia se, em alguns casos, se regista um «moimento alto», este sem dúvida, refere-se a uma arca, as menções a «campaas», que são as mais frequentes, parecem reforçar a distinção entre «moimento» e «campaa».

No “Livro dos Legados” são descritos elementos esculpidos nas tampas sepulcrais, como já foi registado por Mário Barroca⁶⁸, a propósito da personalização dos sepulcros medievais. Esta descrição no obituário destinava-se à identificação dos túmulos aos quais o cabido devia dirigir-se para celebrar os respetivos aniversários. A «campaa» do cônego Afonso Dias, tumulado junto à capela de São Pedro, «exibia hua fejujra de ccoonigo»⁶⁹; a de Pedro Anes, «escrivom da camera do bpo dom Joham dAzevedo» tinha «hua screvainha com huu tinteyro»⁷⁰; a de Vicente Domingues, chantre, situada



Legenda:

- 1 *Campãs* da Flandres de Afonso Mendes e sua mulher Catarina Rodrigues
- 2 *Campã* da Flandres de Martim Viegas, chantre
- 3 Túmulo de João Garcia, cónego da Sé
- 4 *Campã* da Flandres de João Roiz, ourives

- 5 *Campã* da Flandres de Gil Lourenço, cidadão do Porto (séc. XIV)
- 6 Moimento do Bispo Sancho Peres (1296-1300)
- 7 Túmulo de João Ruiz Taborda
- 8 Capela funerária de D. Domingos Geraldes Alão, cónego da Sé (séc. XIV)

- 9 Túmulo do Bispo Vicente Mendes (1261-1296)
- 10 Túmulo de D. Rodrigo de Sousa, deão da Sé (sec. XV)
- 11 Lugar de tumulação dos bispos (séc. XII-XIII)
- 12 Túmulo de Afonso Dias, cónego da Sé

- Século XII-XV
- Século XX

Planta com a identificação e localização dos monumentos funerários na Idade Média (2024, Património Cultural, I.P.©, ilustração de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

«ante» o altar de São Miguel, apresentava «luas»⁷¹; na de João Garcia, cónego, figurava um cálice: «jaz na metade da igreja atraves do altar da trydade e tem huu calez em çima da campaa»⁷², motivo também presente na tampa de sepultura de Rodrigo Anes, abade de Fânzeres e bacharel do coro da Sé, que jazia num «muymento» que «esta a fundo da cruz»⁷³. Esta localização poderá ser a mesma que consta do testamento de D. Vicente Peres, chantre do Porto de 1312: «mando meu corpo soterrar na See do Porto em tal maneyra que tenha a cabeça so os pees do crucifixo grande»⁷⁴. A «campã» de Diego Anes, bacharel em «degredos» e arceidiago da Sé, que estava «ante» o altar de São Nicolau, tinha gravadas três chaves⁷⁵.

As «campaas» da Flandres, mencionadas no “Livro dos Legados” cujo registo data do século XV, são as seguintes: do cidadão do Porto, Gil Lourenço, que «jaz ante Sancta Clara e tem hũa campã de flandres» e sua mulher Senhorinha Anes⁷⁶; de «joham roiz ourives (...) e jaz a par do esteo de sam bertolomeu em hua campã de ffrandes»⁷⁷; de Martim Viegas, chantre, que «jaz (...) ante santa maria da silva em hua campã grande de ffrandes»⁷⁸; de João Ferraz e sua mulher «(...) e jaz ele e sua mulher ante sam Miguel em duas campãas da frandes»⁷⁹; de Afonso Lourenço e de sua mulher Catarina Rodrigues que «jazem ante o altar de Sancta Vera Cruz e de Sam Gonçalo em meyo da igreja em huas campãas de frandes»⁸⁰.

Entre as tampas da Flandres que se encontravam na Sé existia um outro exemplar registado por Jorge Cardoso (1666) e por António Cerqueira Pinto (1721). Mário Barroca apresentou uma nova leitura da respetiva epígrafe da lâmina de bronze, baseada no croqui de Cerqueira Pinto, datando-a de 31 de maio de 1291⁸¹. A tampa encontrava-se no claustro junto a uma das entradas da igreja e assinalava o lugar de tumulação de Pedro Durães, impondo-se assim como o exemplar mais recuado no tempo de que se tem notícia em Portugal.

Apesar de a maioria dos exemplares conhecidos datar dos séculos XIV a XVI, este tipo de tampa sepulcral, com as efígies, iconografia e inscrições gravadas, remonta ao século XIII, ou mesmo a tempos anteriores. Na igreja de Santo André de Verden (Hanover, Alemanha) conserva-se uma tampa com a efígie do bispo Iso von Wölpe, datada de 1231, o exemplar mais antigo, desta tipologia. Fabricadas na Flandres, Inglaterra, Alemanha ou França, as tampas sepulcrais em bronze ou cobre conheceram uma grande disseminação no contexto do comércio dos objetos artísticos. Mas as tampas em cobre ou bronze, com as efígies em relevo, serão ainda mais antigas. É o caso do túmulo de Rudolfo da Swabia (Catedral de Merseburg, Alemanha) datado de 1080⁸².



Tampa tumular do bispo Iso von Wölpe (1231), conservada na Igreja de Santo André de Verden, Hanover, Alemanha (2013, Klosterkammer Hannover©, fotografia de Corinna Lohse).



Tampa tumular de Rudolfo da Swabia (1080), conservada na Catedral de Merseburg, Alemanha (2014, Vereinigte Domstifter, Bildarchiv Merseburg©).

Em Portugal são conhecidos alguns exemplares de tampas datadas do século XVI: a do mercador João Correia, na Capela do Senhor dos Passos da igreja matriz de Penafiel, as da Sé do Funchal e as da Igreja do Convento dos Loios (Évora), que assinalam o lugar de sepultura de Rui de Sousa e de sua mulher D. Branca de Vilhena. Estão documentadas outras tampas similares como a da igreja de Leça da Palmeira.

Não podemos deixar de referir a designada “Lâmina de Bronze” que se conserva na parede sul do absidiolo do Evangelho da igreja do mosteiro hospitalário de Leça do Bailio, embora não se trate de uma tampa sepulcral. A sua complexa iconografia, a qualidade plástica das imagens gravadas e o texto laudatório, que assinala o local de tumulação de Frei Estevão Vasques Pimentel, fazem desta peça, datada de 14 de maio de 1336, um exemplo de grande qualidade. A sua origem, como tem sido sugerido, deverá ser francesa ou flamenga⁸³.



Lâmina de Bronze que assinala o lugar de tumulação de Estevão Vasques Pimentel (14 de maio de 1336), conservada na Igreja do mosteiro hospitalário de Leça do Balio (2020, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Gonçalo Figueiredo⁸⁴).



Pormenor das armas do reino e, provavelmente, de Estevão Vasques Pimentel (2020, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Gonçalo Figueiredo⁸⁵).



Pormenor de representação do Trono de Graça ladeado por anjos turiferários (2020, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Gonçalo Figueiredo⁸⁶).

Como já referimos, as designações utilizadas para identificar os túmulos variam entre «*campaa*», «*moimento*» e «*moimento alto*», mas subsistem dúvidas quanto ao termo «*moimento*» quando empregue isoladamente. Trata-se de uma arca tumular ou simplesmente de um monumento fúnebre como uma tampa rasa?

Segundo o “Livro dos Legados”, o bispo Sancho Peres (1296-1300), que se fez tumular junto ao altar de São João Batista, jazia num «*moimento*»⁸⁷, bem como Rodrigo Anes, abade de Fânzeres⁸⁸ e Constança Alvares⁸⁹, entre outros exemplos. Como já foi referido, não é certo que estes «*moimentos*» correspondam a arcas tumulares, muito embora a hipótese de o serem fique em aberto. Os «*moimentos altos*», referidos no “Livro dos Legados”, situavam-se em espaços do complexo catedralício exteriores à igreja, como o de Domingos Anes e sua mulher, que jaziam num «*moimento alto que está no cabido velho*»⁹⁰. Um outro «*moimento alto* é» localizado «*açerca da porta da claustro segunda e em cima do moimento esta hum scudo que tem barras e flores de lys também tem em çima da parede outra tal*»⁹¹.

A raridade de menções no obituário a arcas tumulares no interior da igreja pode ser motivada por duas ordens de razões que, contudo, não se excluem. Como já notou Mário Barroca, o “Livro dos Legados” não é um documento exaustivo. O registo não menciona todos os enterramentos existentes na Sé, mas, talvez, só os que estavam associados a legados importantes⁹². Uma vez que a redação mais antiga do documento data de meados do século XV, também é possível que os legados já não gerassem os rendimentos necessários à celebração. Acresce referir a dinâmica das alterações no interior da Sé: a construção de novos altares, a mudança de lugar dos mesmos, a sucessão de tumulações ao longo do tempo, mas também o esquecimento, podem ter contribuído para o panorama que a documentação fornece. A segunda razão, que não exclui a primeira, pode estar relacionada com o controle exercido pelo cabido relativamente aos lugares e formas de tumulação.

A título de exemplo mencionamos o caso da Sé de Braga. Com base num corpo documental constituído por 28 testamentos, 2 instituições de capelas e 2 verbas testamentárias, a análise de Elisa Carvalho indica que, num total de 33 membros da comunidade catedralícia, 21 escolheram a Sé de Braga para a sua derradeira morada. Todavia, em princípio, o espaço no interior do templo estava apenas reservado aos arcebispos⁹³. O enterramento na igreja ou no claustro para as outras dignidades só era possível com o consentimento do cabido que, por vezes, decidia mesmo o local de enterramento. O tipo mais frequente de sepultura era uma campa rasa com uma lápide que não se elevasse do pavimento, forma de tumulação escolhida por alguns dos seus arcebispos. Entre eles, D. João Egas (1245-1255) escolheu ser inumado numa campa rasa, com uma lápide que tivesse a sua efígie de arcebispo esculpida e o seu nome inscrito. D. Fernando da Guerra (1417-1467) escolheu a capela de São Geraldo e São Nicolau, onde quis ser enterrado em campa rasa, para não ocupar espaço necessário aos vivos⁹⁴. Embora esta capela não integre o espaço da igreja, o desígnio do arcebispo é claro e testemunha a prática da colocação de arcas funerárias

e dos inconvenientes que as mesmas traziam aos locais de culto. A preocupação com o preenchimento do espaço catedralício por monumentos funerários é comum a vários cabidos de outras regiões europeias. Nos reinos hispânicos, entre os séculos XIII e XVI, assiste-se a uma progressiva ocupação do interior dos templos, o que criava obstáculos à celebração dos atos litúrgicos⁹⁵. A constante reiteração das proibições denuncia um claro incumprimento das normas. No Sínodo de Oviedo, celebrado em 1377, ordena-se que as sepulturas situadas dentro dos templos sejam rasas, uma vez que a altura dos túmulos faz grande fealdade às igrejas e embarga os servidores e os fiéis⁹⁶. Em França, na Catedral de Saint Lazare de Autun, a política do cabido é deliberadamente restritiva em matéria de sepultamentos. Com exceção dos bispos, só em finais do século XIV é que o espaço de tumulação no interior da igreja é permitido, sendo então ocupados os primeiros tramos das naves e os braços do transepto junto dos portais⁹⁷.

É na Sé-Velha de Coimbra que se conserva um importante conjunto de arcas tumulares. Todavia, a crer na documentação, a maioria dos exemplares não se encontra *in situ*. Sirva de exemplo o magnífico túmulo de Vataça Lascaris (1268-1336) da autoria de Master Pêro. Segundo o “Livro das Kalendas”, o obituário da catedral coimbrã, a arca com jacente estava no meio do coro: «*que sepulta est in choro Colimbriensi monumento eleuato et egregie sculto (...) que iacet in choro in suo monumento*»⁹⁸.

No caso da Sé do Porto e devido à não conservação de arcas tumulares no interior da igreja, queremos deixar claro que a possível relação com o controle exercido pelo cabido relativamente aos lugares e formas de tumulação é, unicamente, uma hipótese.

Entendendo a igreja como uma matriz de espaço sagrado, quisemos demonstrar que a Sé do Porto, como outras construções de caráter sacro, é um espaço em constante mutação. O aspeto que atualmente as naves e as outras parcelas românicas patenteiam, mantendo embora presente boa parte da construção dos séculos XII e XIII, não é mais do que um resultado do esvaziamento de sucessivas acumulações: altares, imagens, pintura, tapeçarias, objetos de iluminação, alfaias litúrgicas, tampas tumulares em pedra ou metal restam unicamente na documentação. Dificilmente entrevemos uma “catedral habitada” na Idade Média, mas sabemos que existiu.

NOTAS

- 1 Este texto resulta de uma reflexão sobre a investigação que temos desenvolvido desde a década de 1990. Os textos que estão na sua base são devidamente referenciados ao longo do presente estudo.
- 2 WILLIAMSON, 2004, p. 341.
- 3 ROSAS, 2011, pp. 315-323.
- 4 PLAGNIEUX, 2023, p. 5.
- 5 REAL, 2017, p. 49.
- 6 REAL, 1984, pp. 30-43.
- 7 DORDIO, 2005, pp. 28-29.
- 8 REAL, 2017, pp. 57-59.
- 9 ALMEIDA, 1986, pp. 84-88.
- 10 MONTEIRO, 1954.
- 11 ROSAS, 2021, pp. 14-25.
- 12 MORUJÃO, 2010, Documento 7.1.
- 13 SANTOS, 2019, pp. 104-105.
- 14 Champlevé, da expressão francesa para "campo elevado", designa a técnica de esmaltagem na qual a decoração é primeiramente esculpida, gravada, batida ou fundida na superfície de um objeto metálico. Posteriormente, esta é preenchida com esmalte vítreo e, seguidamente, este é queimado até se fundir. Após arrefecimento, o objeto é polido até obter uma superfície uniforme.
- 15 DURAN PORTA, 2015, p. 178.
- 16 RECHT, 1998, p. 8.
- 17 GUILLOUËT, 2009, pp. 17-25.
- 18 REAL, 1984, pp. 30-43.
- 19 COSTA; VELOSO; RODRIGUES, 1999, Documento 3.
- 20 "Esembrun", **Vocabulário de Comercio Medieval**. Universidad de Murcia (disponível em <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/62211>).
- 21 MORUJÃO, 2010, Documento 7.1.
- 22 REAL, 2017, pp. 64, 88-98.
- 23 REAL, 2017, pp. 64, 98-110.
- 24 ALMEIDA, 1986, pp. 84-88.
- 25 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 22.
- 26 N.º de Inventário: MNMC 3936.
- 27 N.º de Inventário: MNAA 1290 Esc; MNAA 1641 Esc.
- 28 ROSAS; SOUSA, 2022, pp. 7-19.
- 29 ROSAS; SOUSA, 2022, pp. 7-19.
- 30 SANSTERRE, 2020, p. 9.
- 31 SANSTERRE; HENRIET, 2009, pp. 37-92.
- 32 SANSTERRE, 2020, p. 102.
- 33 GARCÍA AVILÉS, 2011, pp. 523-559.
- 34 ROSAS; SOUSA, 2022, pp. 7-19.
- 35 CAMPS I SÒRIA, 2019.
- 36 AFONSO; BOTELHO, 2005, Nota 240.
- 37 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários". Código de referência: PT/ADPRT/DIO/CABIDO/011/1574.
- 38 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fls. 6v, 20v.
- 39 BASTO, 1940, pp. 217-218.
- 40 BASTO, 1940, pp. 217-218.
- 41 AFONSO; BOTELHO, 2005.
- 42 CARNEIRO, 1910, pp. 559-560.
- 43 CABIDO DA SÉ DO PORTO, 1924, pp. 384-385.
- 44 AFONSO; BOTELHO, 2005.
- 45 CARRERO, 2019.
- 46 PLAGNIEUX, 2023, Volume 15, p. 3.
- 47 MORUJÃO, 2010, Documento 7.3.
- 48 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 69.
- 49 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 87v.
- 50 AFONSO; BOTELHO, 2005, Nota 244.
- 51 CABIDO DA SÉ DO PORTO, 1924, pp. 384-385.
- 52 MORUJÃO, 2010, Documento 7.1.
- 53 MORUJÃO, 2010, Documento 7.2.
- 54 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 28v.
- 55 CABIDO DA SÉ DO PORTO, 1924, p. 394.
- 56 MORUJÃO, 2010, Documento 7.3.
- 57 MORUJÃO, 2010, Documento 7.8.
- 58 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 32.
- 59 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", f. l. 57v.
- 60 MORUJÃO, 2010, Documento 7.9.
ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 32.
- 61 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 2v.
- 62 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 7.
- 63 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 42v.
- 64 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 71.
- 65 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 3.
- 66 AFONSO; BOTELHO, 2005, Nota 240.
- 67 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 22.
- 68 BARROCA, 1987, pp. 391-392.
- 69 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 24 v.



- 70 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 19 v.
- 71 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 18.
- 72 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 3.
- 73 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 65.
- 74 MORUJÃO, 2010, Documento 7.11.
- 75 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 53 v.
- 76 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 19 v.
- 77 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 59.
- 78 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 77 v.
- 79 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 69.
- 80 ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários", fl. 7.
- 81 BARROCA, 2000, Inscrição n.º 419.
- 82 BADHAM; OOSTERWIJK, 2015, pp. 7-105.
OOSTERWIJK, 2019, pp. 3-32.
- 83 COSTA; ROSAS, 2001, pp. 102-104.
- 84 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP - Fotografia: EL1009860. URL: <https://arquiva.patrimoniocultural.gov.pt/index.php/image-05-92>



- 85 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP - Fotografia: EL1009867. URL: <https://arquiva.culturanorte.gov.pt/index.php/image-08-82>



- 86 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP - Fotografia: EL1009878. URL: <https://arquiva.culturanorte.gov.pt/index.php/image-02-120>



3

SÉCULO XVI



Ana Cristina Sousa

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

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

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

A IGREJA

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

A CABECEIRA

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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



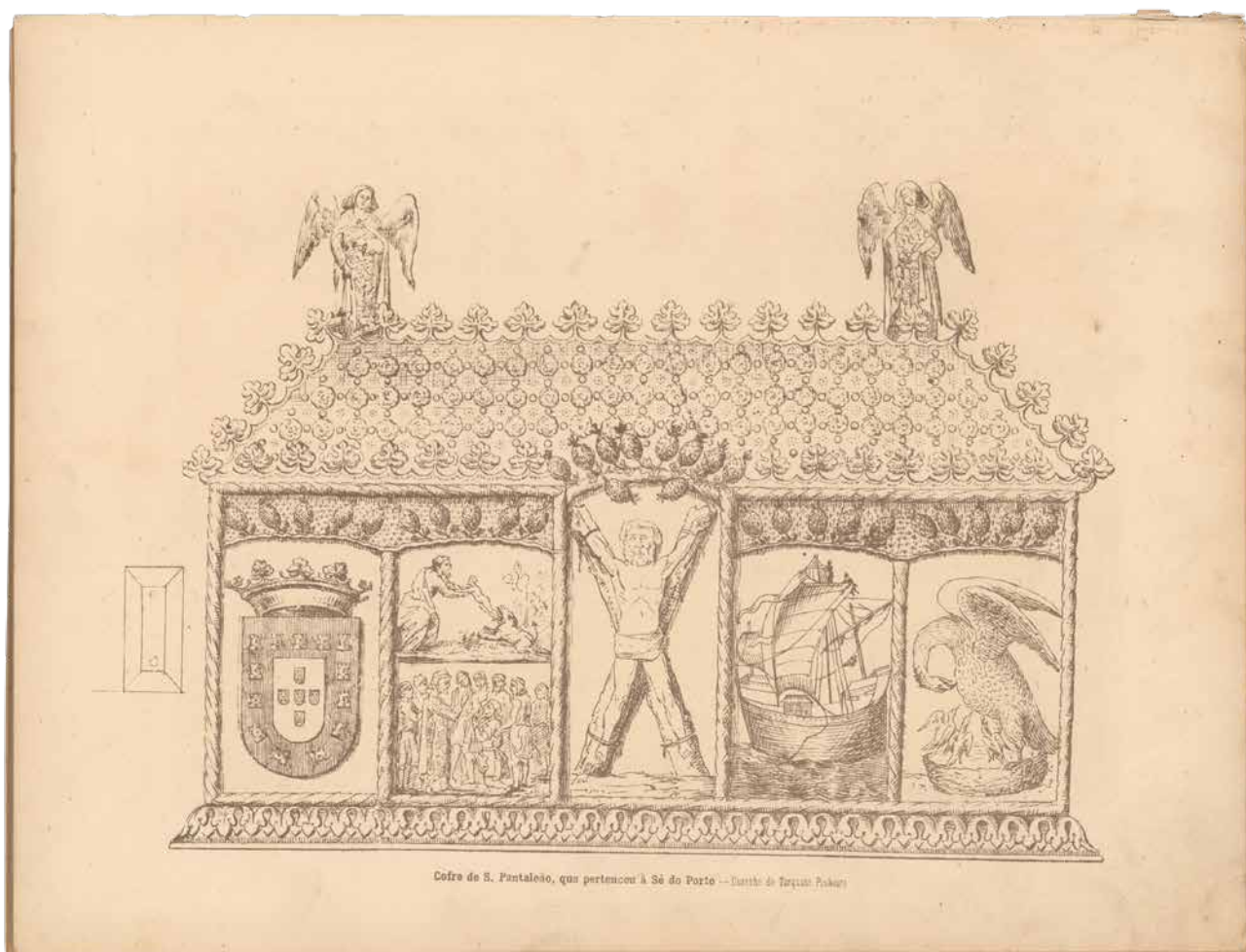
Relicário de São Pantaleão de Nicomedia, da igreja de São Pedro de Miragaia, datado de século XVI (2024, fotografia de Pedro Augusto Almeida©).

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

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

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

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



Cofre de S. Pantaleão, que pertenceu à Sé do Porto -- Desenho de Torquato Pinheiro

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

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



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



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

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

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



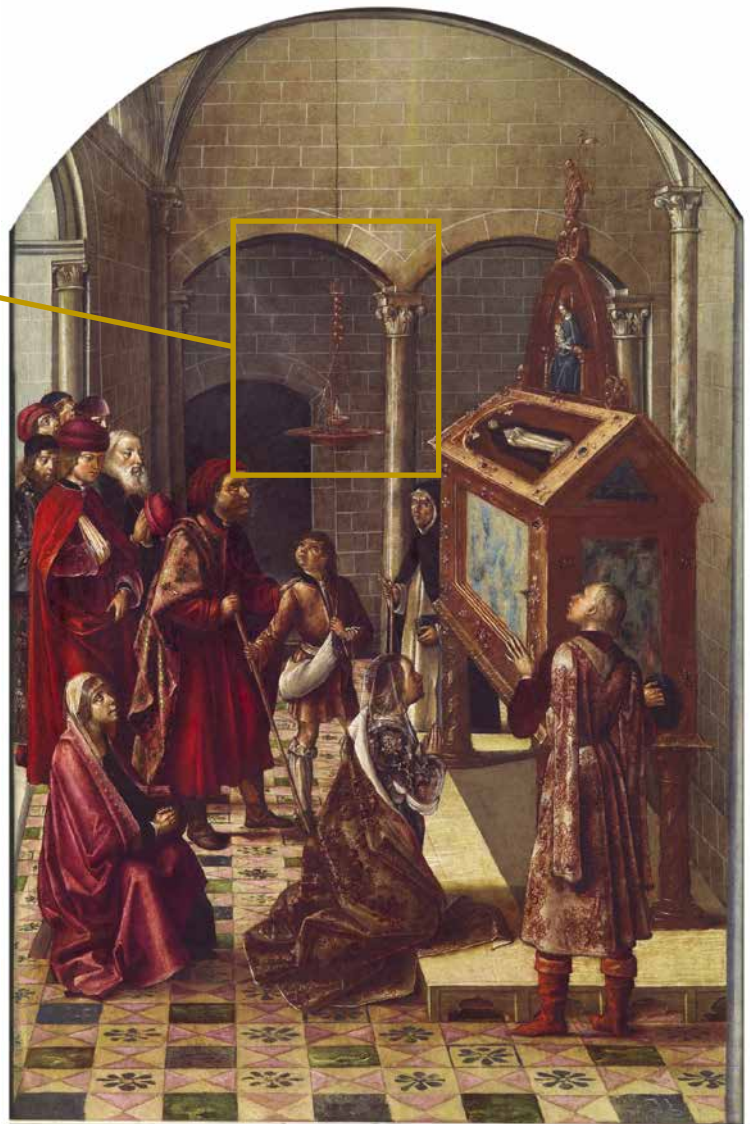
Busto relicário de São Pantaleão, da Sé do Porto, datado de 1509 (2003, Museu Nacional Soares dos Reis - Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. - Arquivo de Documentação Fotográfica©, fotografia de José Pessoa⁶²).

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

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

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

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



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

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

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

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

COROS E ÓRGÃOS

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

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

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

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

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

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

TRANSEPTO E CRUZEIRO

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

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

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

A CÚPULA OU CORUCHÉU DE MADEIRA (1546-1547)

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

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

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

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

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

O coruchéu foi coberto por colmo, matéria aparentemente inesperada tendo em conta o contexto. Magalhães Basto sugeriu tratar-se de um recurso para evitar a entrada da chuva antes da chegada do chumbo que tardou a chegar, como se viu¹¹⁶. Este dado permite aferir, contudo, sobre a importância desta matéria-prima muito usada à época, bem como as respetivas técnicas de aplicação. A descrição detalhada dos registos documentais permite-nos imaginar a azáfama desses dias de agosto de 1547, com o transporte da palha. Os lavradores de Cedofeita, rendeiros da Sé, transportaram em 13 carros de bois 15 dúzias de fardos de colmo. João Anes, 3 carros de Santiago de Custóias, mais 5 dúzias em carros oriundos do mesmo lugar. Em setembro comprou-se 7 feixes de arcos destinados a prender a palha. A aplicação do colmo ocorreu no mês de outubro e início de novembro. O lavrador Pedro Anes, da Póvoa, trabalhou durante nove dias e meio presumivelmente nessa tarefa, uma vez que era “lavrador que sabia do mister”, mas a obra continuou pelos dias seguintes sempre acompanhada por Mestre André e seu feitor. Para apoiar esta tarefa, o mestre executou um cocho, ou seja, um recipiente ou tabuleiro, grande e forte, que levou “muyta pregadura”, destinado a alar ou içar a matéria-prima à cobertura do coruchéu. O carpinteiro Gonçalo Fernandes andou meio-dia a atar os colmeiros para serem içados. Gaspar Gonçalves, lavrador-mor em Campanhã, serviu na terceira semana de outubro quando começaram a colmar o coruchéu e, durante dezassete dias, Gonçalo Antão e Paulo Soares, aplicaram o colmo. A operação exigiu alguma urgência, porque chovia dentro da igreja. No dia 9 de outubro, um sábado, Paulo Soares, teve de reparar os cantos do coruchéu, voltar a cobrir de colmo e colmar mesmo uma das janelas, porque a água da chuva passava em grande quantidade. O artesão cobrou 1 tostão e “non quis menos” pelo mau tempo e muita chuva que fez nesse dia, mas o provedor acatou por necessidade, uma vez que no domingo havia pregação na Sé e era fundamental que não chovesse no seu interior¹¹⁷. O problema persistiu porque em dezembro, vésperas de Natal, andou Gonçalo Pires a tapar os buracos e gretas em redor do coruchéu para que não chovesse, tendo repostado telhas também em alguns lugares. O colmo levantava outros problemas, nomeadamente os relacionados com ratos. Para os matar aplicava-se na base do coruchéu uma pasta feita de azeite, unto e rosálgar¹¹⁸, um óxido de arsénico utilizado para esse fim.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

CAPELAS E ALTARES DO TRANSEPTO

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

CAPELA DE NOSSA SENHORA DO PRESÉPIO

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

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

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

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

CAPELA DE SÃO PEDRO

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

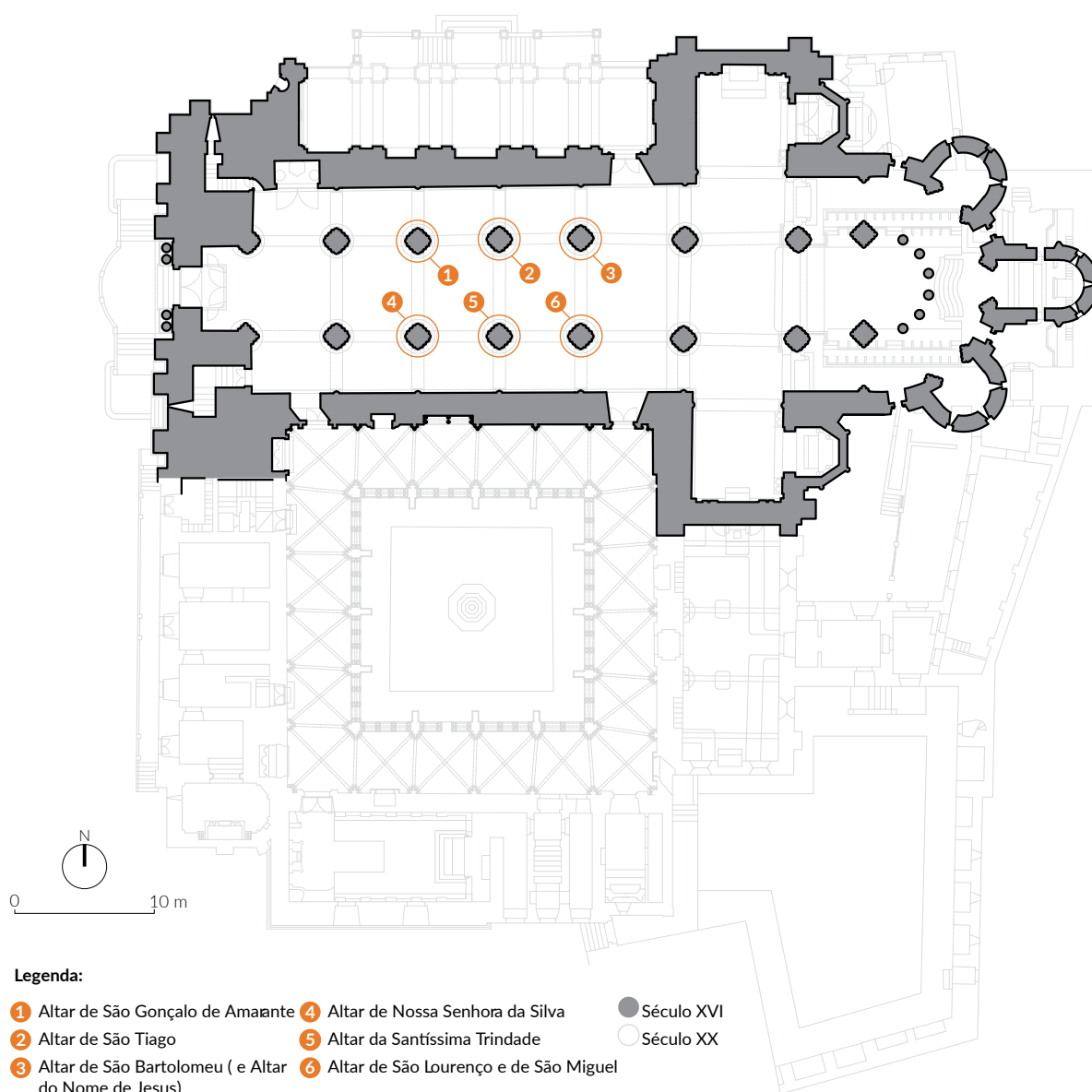
A capela foi alvo de renovação artística em 1542. Em outubro desse ano, o pedreiro Fernão Gonçalves andou “a fazer ho altar de São Pedro”, tendo nela despendido dois dias com um dos seus serviçais. No mesmo mês o retábulo foi dourado, prateado em partes e envernizado¹⁶¹. É possível que o frontal fosse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



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

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

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



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

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

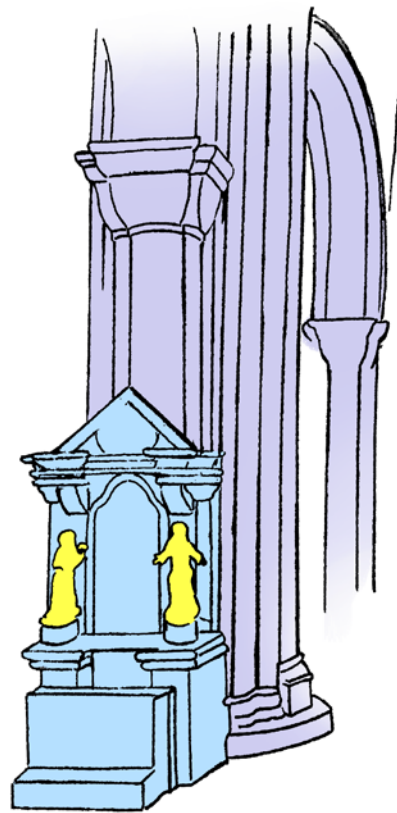
No Sínodo de Braga de D. Frei Telo (cerca de 1285), ordena-se que a “pille autem sint elevate in tribus vel in duobus gradibus circa habentes coopertorium tablarum”¹⁶⁵, ou seja, que a pia estivesse elevada sobre dois ou três degraus e sempre coberta por um tabuleiro ou tampa. A individualização e monumentalização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



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

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

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



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

ALTAR DE NOSSA SENHORA DA SILVA

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

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



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



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

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

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

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

ALTAR DE SÃO GONÇALO DE AMARANTE

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

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

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



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

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

ALTAR DE SÃO TIAGO

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

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

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



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

ALTAR DA SANTÍSSIMA TRINDADE

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

ALTAR DE SÃO LOURENÇO E DE SÃO MIGUEL ARCANJO

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

ALTAR DE SÃO BARTOLOMEU

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

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

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

PÚLPITO

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

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

NOTAS

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

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

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



4

SÉCULO XVII



Ana Cristina Sousa

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

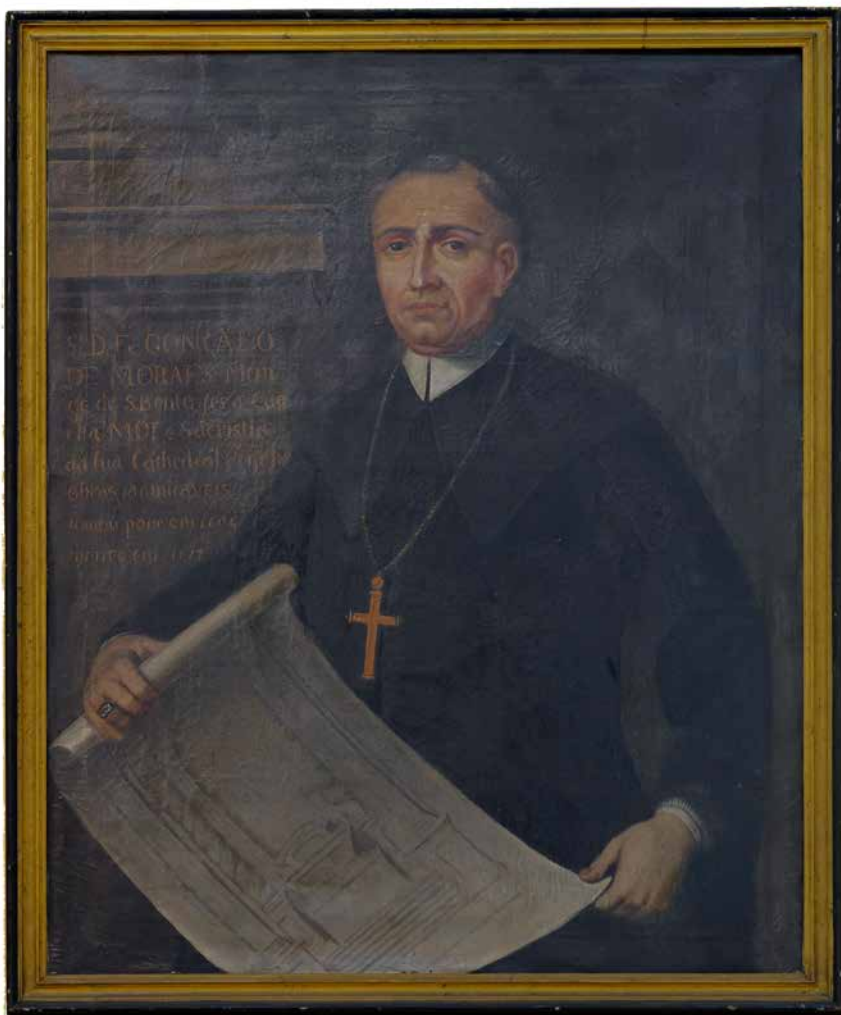
Ana Cristina Sousa é Professora Associada com Agregação na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Património, da área científica de História da Arte. Licenciada em História - Variante Arte (1992), Mestre em História da Arte (1997) e Doutora em História da 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 Moraes (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 cónegos 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 tinhão”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 Moraes 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 taypa, 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 ecclesiae*”, 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, conseqüentemente, não apenas no espaço da capela-mor em si, mas, também, nos elementos a ele afetos, como o altar-mor e respetivo retábulo, alfaias litúrgicas 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 decoreto, com labores 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 encarnadão 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 ENTRROU NESTA CIDADE

A 30 DE OCTVBRO DO MESMO ANNO».¹⁴

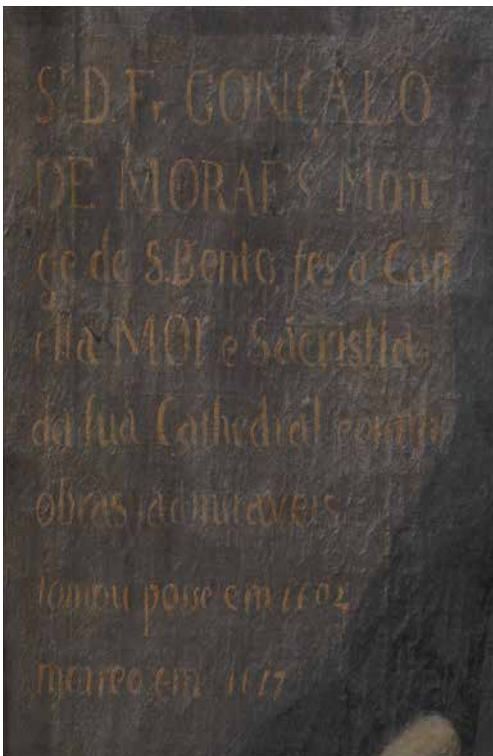
A “magnífica obra”, para recordar as palavras de D. Rodrigo da Cunha, foi erguida entre 1606 e 1610, como se pode ler numa outra inscrição sobrevivente, que se encontra integrada no muro do lado oposto¹⁵:

«ESTA CAPELLA RETABOLO E CORO

FEZ O S. B. D. F. GÕCALO DE MORAES

COMECOV SE NO ANNO DE 1606

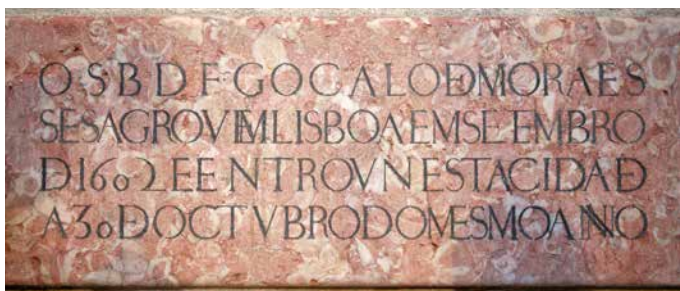
ACABOV SE PELLA PASCHOA DE 1610».



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 vãos 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 architectónico 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 caixotões, 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, encarnadão, 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 Gloriozo S. Bento, o qual fez esta Capella. Requiescat in pace = falleceo na era de 1617 a 26 d’Outubro.»²⁶

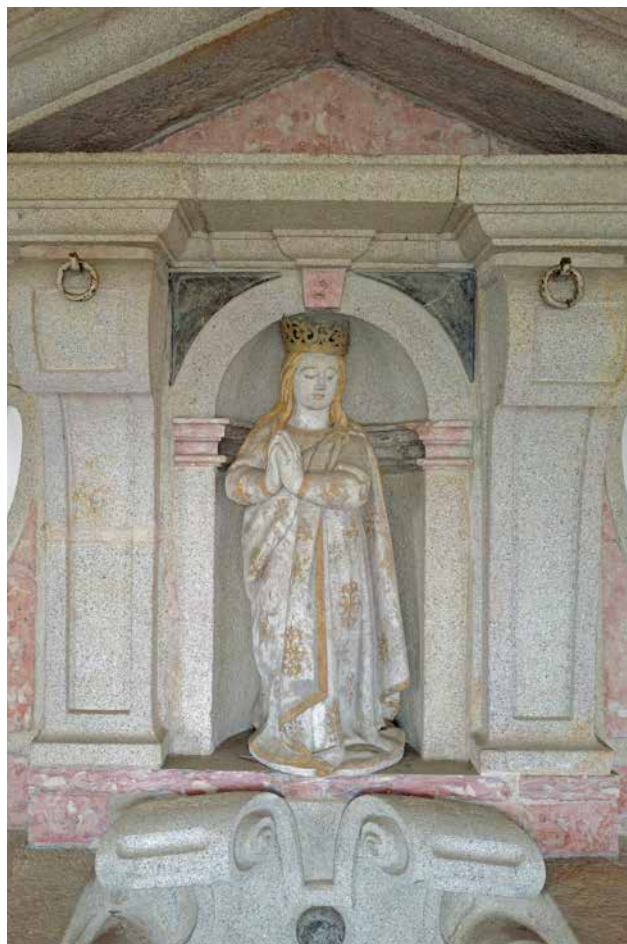
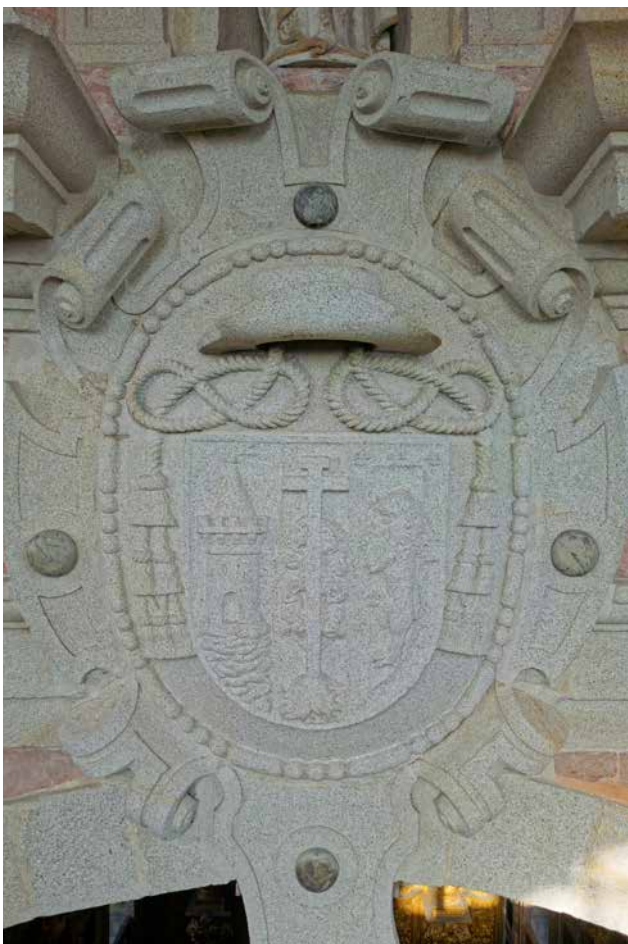
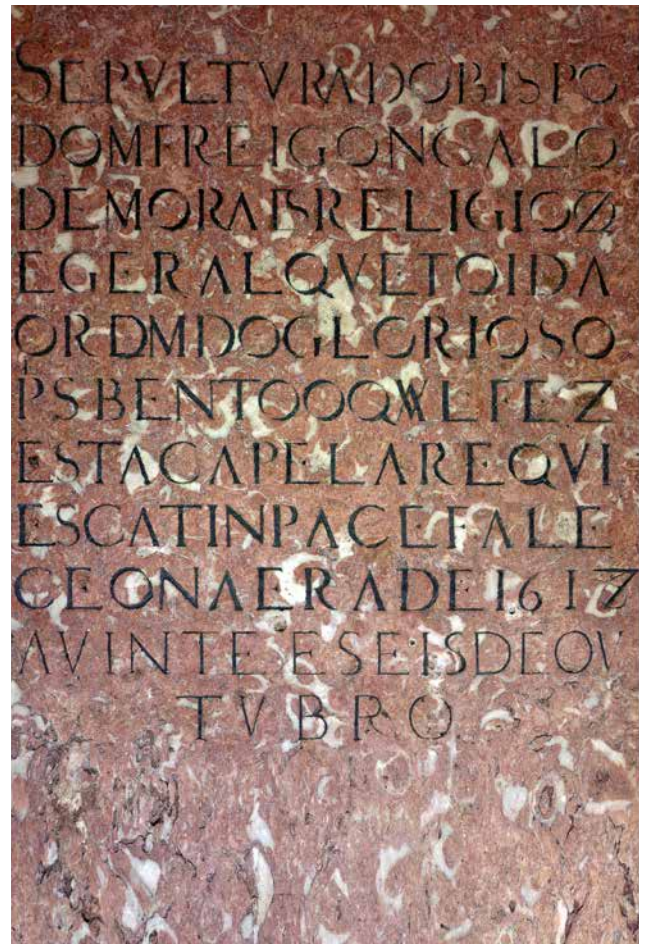
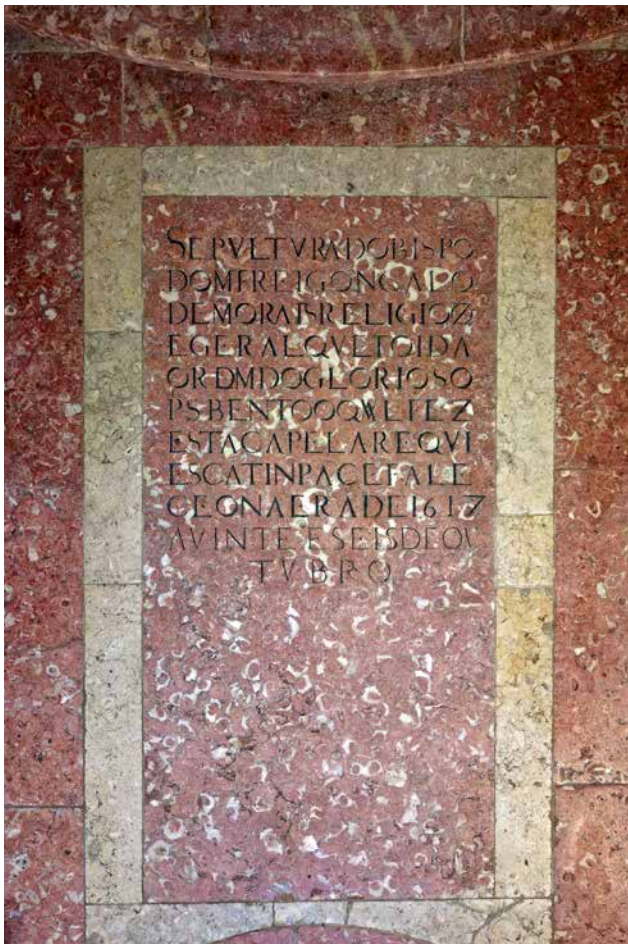


Imagem de Nossa Senhora e pedra de armas do bispo D. Gonçalo de Morais, localizadas no arco cruzeiro da igreja da Sé do Porto (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

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 Morais 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 tresladaçam de seu corpo pera outro tempo em que elle venha com maes honra pera a Sua Capella, & ella goze em sy o deposito dos ossos de tão virtuoso, & ilustre Prelado”²⁹.



Pedra tumular e respetiva inscrição epigráfica do bispo D. Frei Gonçalo de Morais, 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 “colunas 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 podemdo 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 cónegos 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 respetivos 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 “depozito dos juros 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 achado, 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 Sillera”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 descurar 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 testificão 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 excepcionalidade 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 Morais. 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 Morais, 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 Morais: 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 Morais (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 Morais. 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 màs 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.



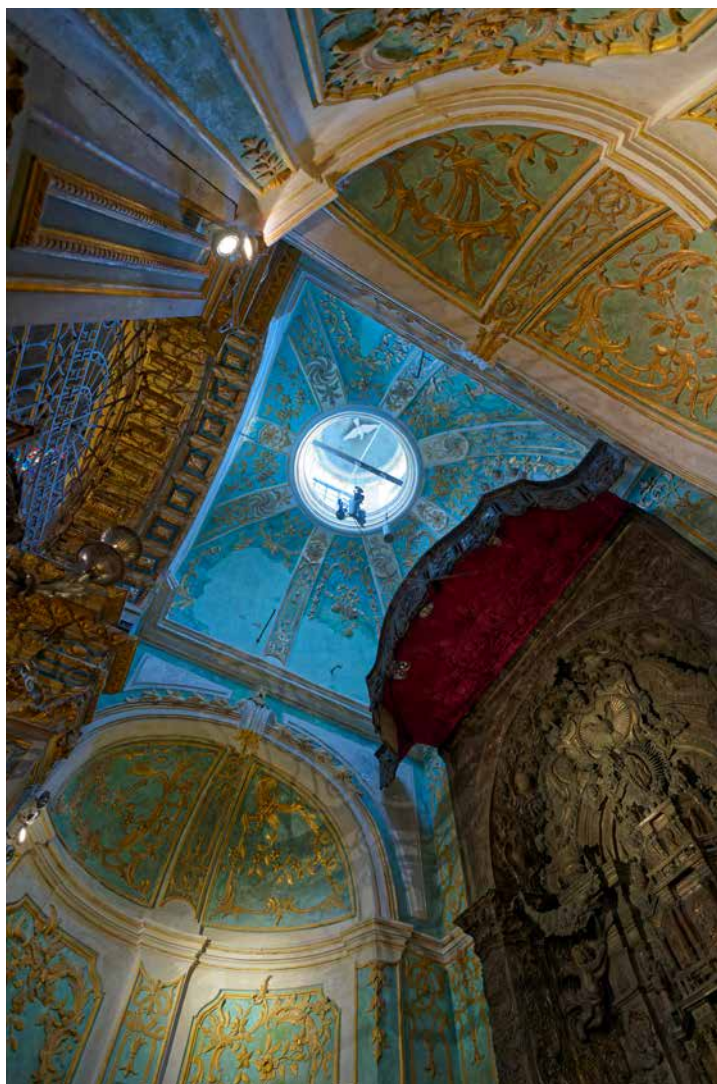
Altar de prata da Capela do Santíssimo Sacramento (2024, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

O corpo piramidal do sacrário exhibe um programa iconográfico coeso, de leitura ascendente e de temática eucarística e alegórica. Estreita o diálogo entre temas Veteiro e Neotestamentários, 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 banquetta 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 óleo” 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 cenográfica, 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 “artesoadado, 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 bispo¹⁸. 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. Flórido 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. 52.
- 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.

5

1725 - 1731



Giovanni Tedesco

Professor Auxiliar Convidado da Universidade do Minho / Departamento de Estudos Românicos

giobat79@hotmail.com

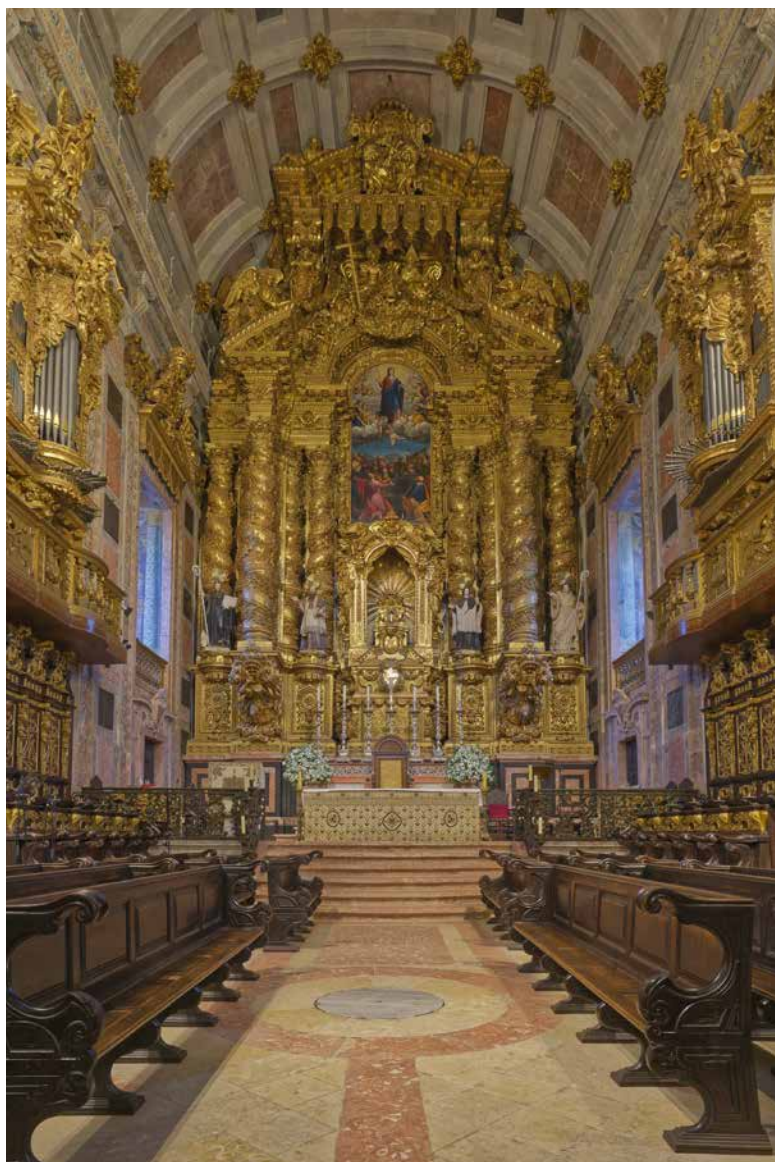
Giovanni Battista Tedesco (Pompeia, Itália, 01/06/1979) licenciou-se em Conservação dos Bens Culturais e Ambientais, na Faculdade de Letras da Universidade Suor Orsola Benincasa de Nápoles, com uma tese em Glotologia, relativa à variante moçambicana da língua portuguesa (103/110 valores). Em 2012, doutorou-se em História da Arte Portuguesa, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese "Nicolau Nasoni: formação de um pintor e de um artista da arte efémera em Itália (1691-1723)", aprovada por unanimidade, com distinção. Em 2013, é premiado pela Irmandade dos Clérigos, pelo contributo investigativo e pelas novas descobertas sobre a figura artística de Nicolau Nasoni. É Professor Auxiliar Convidado da Universidade do Minho, Departamento de Estudos Românicos, desde 2015, onde leciona várias cadeiras, entre licenciatura e mestrado, de língua italiana e de História da Arte. De 2019 a 2023, foi membro do conselho diretivo da ASCIPDA (Associação Socio Cultural Italianos de Portugal Dante Alighieri), responsável, examinador e avaliador para Certificação da Língua Italiana (PLIDA). Desde 2014 é membro do grupo que coordena o projeto de investigação relativo ao estudo genealógico e antropológico sobre a figura de Nicolau Nasoni. É investigador integrado do CITCEM, no grupo de investigação "Património Material e Imaterial", desde 2020.

Estudo sobre a decoração a fresco da capela-mor da Sé do Porto (1725-1731)

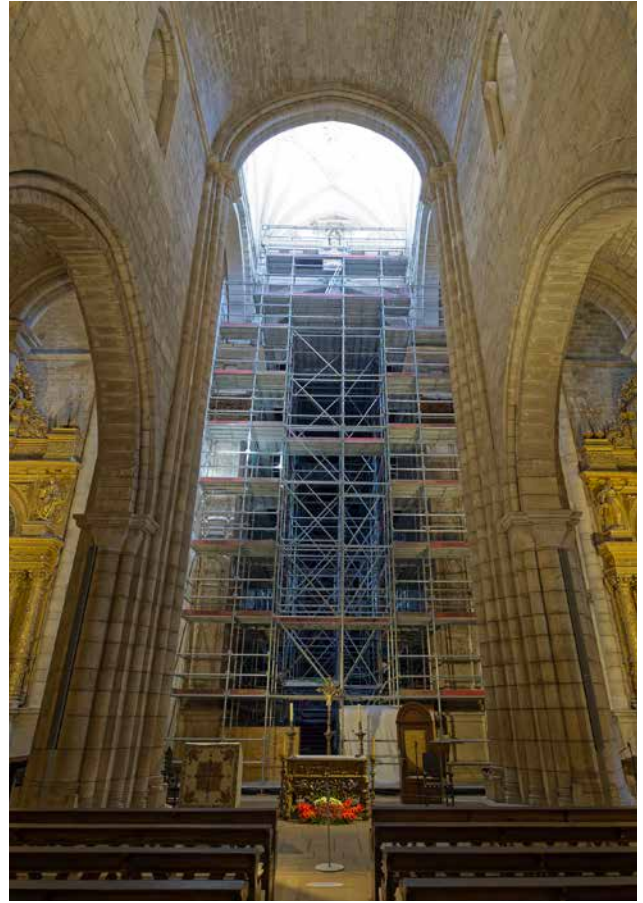
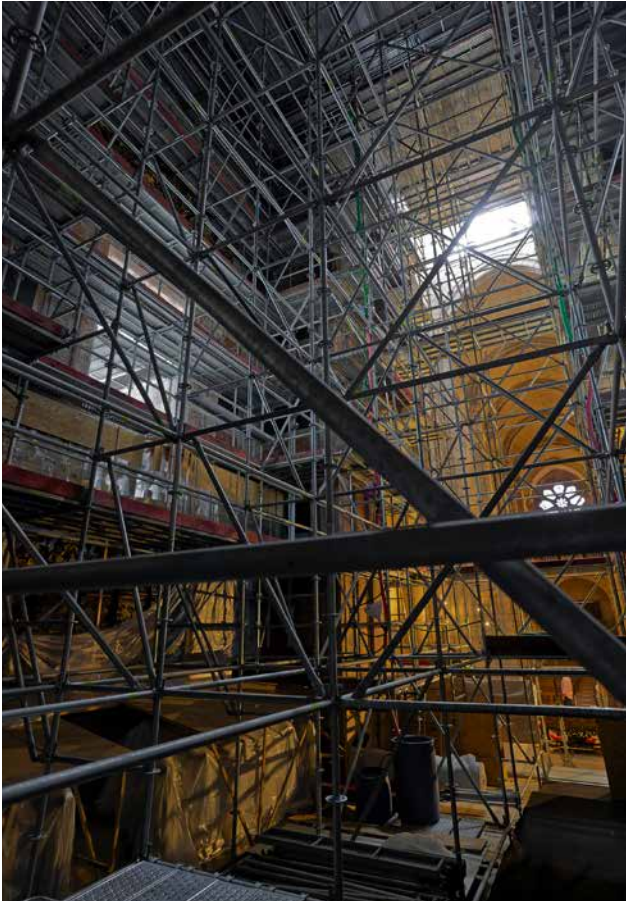
INTRODUÇÃO

Entre março de 2021 e março de 2023, sob a supervisão técnica da agora extinta Direção Regional Cultura do Norte (DRCN), o Cabido Portucalense empreendeu uma série de intervenções no interior e exterior da capela-mor da Sé do Porto, com o intuito de reabilitar, preservar e conservar o espaço, relembrando a sua importância a nível histórico, artístico e cultural.

Nomeadamente, os trabalhos de requalificação incluíram a substituição do telhado, a reabilitação da abóbada, das paredes mestras e dos pilares, passando pelo restauro da talha dourada, esculturas, pintura de cavalete e parte da pintura mural, terminando com a renovação do pavimento e do cadeiral.



Panorâmica da capela-mor da Sé do Porto após intervenção de conservação e restauro (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Aspetto da intervenção de conservação e restauro da pintura mural da capela-mor da Sé do Porto, da autoria de Nicolau Nasoni (2021, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Estas intervenções foram as mais profundas desde 1964, quando o cabido da Sé, por meio do Deão Florentino de Andrade e Silva, mandou executar trabalhos de restauro, incluindo o levantamento do reboco que cobria a maior parte da decoração a fresco, devolvendo ao património artístico da cidade elementos estéticos da maior importância, criados pela genialidade e fantasia de Nicolau Nasoni que, durante o século XVIII e por mais de 40 anos marcou o rosto da cidade, da arquitetura à pintura, da escultura à talha, dominando ainda hoje o cenário artístico português¹. Além disso, a descoberta da primeira inscrição dedicada a D. Jerónimo de Távora e Noronha, Deão da Sé e que favoreceu a vinda do artista italiano para Portugal, (como ele próprio afirma), foi ponto de partida indispensável para um estudo mais profundo sobre a vida do arquiteto toscano a nível cronológico, psicológico, humano e profissional. Estudo este que, mais tarde, deu os seus frutos, tendo sido descobertas mais duas inscrições dedicadas, respetivamente a Domingos Barbosa, Cónego da Sé durante os anos em que Nasoni aí trabalhou, e a Clemente XII (Lorenzo Corsini), Papa da Igreja Católica de 1730 a 1740. Este conjunto de informações foi indispensável para poder reconstruir o percurso do artista durante os primeiros anos após a sua chegada a Portugal, tendo possibilidade de os analisar a partir de vários pontos de vista.



Dada a riqueza do património da capela-mor e a sua própria “estratificação”, fruto das intervenções ocorridas ao longo dos séculos, era plausível esperar que uma reestruturação abrangente e que tocasse os seus pontos fulcrais oferecesse uma nova leitura do espaço. De facto, foram encontrados novos elementos, até então ocultos por intervenções posteriormente executadas. Pequenos detalhes ou verdadeiras obras-primas, dando em determinados casos não poucas respostas às questões criadas pela falta de fontes bibliográficas.

Falamos, por exemplo, da presença de um furo com cerca de meio metro de diâmetro na abóbada de caixotões, próximo à viga principal. Embora posteriormente tapado com argamassa e tijolos, este constituiu certamente, desde a sua existência, um ponto de considerável fragilização da cobertura da capela-mor. Pela sua dimensão e tipologia, este furo, muito provavelmente, foi a “lembrança” deixada por uma bala de canhão num dos muitos bombardeamentos que a cidade sofreu durante o cerco do Porto de 1832-1833.

Pormenor da abóbada da capela-mor, sendo visível os danos atribuídos a um projétil de artilharia no âmbito das Guerras Liberais (2021, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

Ou ainda, durante o restauro do cadeiral, de um vão encontrado atrás do espaldar, situado na parede mestra direita da capela-mor, logo a seguir à pilastra do arco cruzeiro, completamente fechada com entulho e silhares de granito. De linguagem tipicamente românica, sóbrio e geométrico, o acesso é formado por três blocos monolíticos de granito, com mais dois blocos sobrepostos à arquitrave posicionados a duas águas a criar o tímpano, com uma altura de cerca 180 centímetros e uma largura de 60 centímetros. Depois de uma primeira tentativa de desemparedamento e a exploração do interior com recurso a uma câmara baroscópica, decidiu-se deixá-la no estado em que se encontrou, voltando a ser “tapada” com o espaldar do cadeiral. Todavia, a existência de uma porta naquele sítio merece ser questionada e analisada. Sem nenhum documento bibliográfico que ateste a sua existência, as hipóteses são várias e deixam, de qualquer forma, muitas dúvidas. Podia ser um acesso ao antigo deambulatório românico? Ou podemos acreditar que fosse apenas uma das entradas que existiram ao longo dos séculos para dar acesso direto aos cónegos e aos membros do cabido sem ter de passar no meio dos fiéis? Ou, em última instância, uma passagem para outros ambientes da cripta? Infelizmente, o tempo e “outros fatores” levaram à decisão de não continuar com as análises, deixando ainda por descobrir qual a utilidade e o uso deste acesso direto da e para a capela-mor.



Vão emparedado localizado na parede sul da capela-mor, exposto durante a intervenção de conservação e restauro (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

No que nos diz respeito, a atenção focalizou-se nos trabalhos de restauro do intradorso da abóbada. Durante a limpeza dos mármore e do granito que revestem os caixotões, notou-se que, deliberadamente coberta, ora com tinta preta, ora com reboco, a superfície apresentava-se quase por completo embelezada com motivos típicos do estilo “nasoniano”, com nítida referência às decorações dos pilares aos quais faziam seguimento, mas bastante mais ricas e de maior impacto visual. Graças ao levantamento fotográfico e ao auxílio de “scanners” e infravermelhos, conseguiu-se entender a inteira composição do intradorso da abóbada, integrando a decoração existente no resto dos ambientes da capela que, antes disso, parecia demasiado isolada, comparada com a riqueza de conteúdos que oferecia.

Sendo de dimensões diferentes, o pintor senense opta por uma decoração mais “teatral”, no que diz respeito aos caixotões mais pequenos, servindo-se de pequenas peças de decoração para preencher o espaço, como vasos com flores, nichos ou candelabros, delicadamente trabalhados, que sustentam anjos sentados. Nos caixotões retangulares, de forma mais alongada, são visíveis os grandes festões formados por elementos naturais: plantas trepadeiras, folhas de acanto, flores e frutas pendurados a embelezar a composição. Os caixotões maiores são por sua vez mais ricos, adornados com a típica moldura finamente trabalhada que envolve a cena principal, elemento fundamental para quem se serviu da linguagem quadraturista e que seguiu as linhas matrizes das decorações a “sfondato”.



Panorâmica da abóbada de caixotões da capela-mor da Sé do Porto após intervenção de conservação e restauro (2023, Património Cultural, I.P. ©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Pormenor da análise da decoração do intradorso da abóbada da capela-mor da Sé do Porto com recurso a luz ultravioleta, realizada durante a intervenção de conservação e restauro (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

As análises dos vestígios apontam para o uso da cor roxa como tinta predominante na realização deste elemento, que se irá repetir constantemente em todos os caixotões, a par das molduras utilizadas nos tetos dos janelões. Nos cantos, grandes florões a invocar os da talha dourada presentes nas intersecções dos caixotões. Nas cenas principais, tudo se desenvolve em torno das figuras dos anjos: ora a sobressair de uma rica vegetação, ora imortalizados num voo frenético, ou ainda representados em cenas de jogo.

A descoberta destas decorações dá ainda mais importância ao primeiro ciclo pictórico realizado pelo artista italiano depois da sua chegada a Portugal. Devem ter sido estas as primeiras marcas que Nasoni deixou na cidade do Porto, em 1725, quando começou como mestre pintor da Sé. Sobretudo, se pensarmos que, por composição lógica, o processo de decoração de um ambiente como o da capela-mor impõe o começo do trabalho de cima para baixo, a fim de não comprometer a decoração já executada. Além disso, a riqueza dos frescos, os motivos, os elementos decorativos usados, a visão perspectivada, a posição cronológica que as coloca entre as pinturas do Palácio Magistral em La Valeta e as da Sé de Lamego, tudo leva a crer que a decoração não se limitasse apenas à capela-mor, mas sim que se estendesse também às naves da catedral. Infelizmente, até à data, não foram encontradas fontes suficientes nem vestígios que pudessem confirmar esta teoria, embora tudo leve a crer que tenha sido esse o caso.

CONTEXTO HISTÓRICO

As decorações a fresco da capela-mor na Sé do Porto, realizadas por Nicolau Nasoni entre 1725 e 1731, possuem elementos com um alto valor histórico e cultural, colocando-as ainda hoje entre as obras pictóricas mais emblemáticas no panorama artístico da cidade. As representações são reflexo e fruto da linguagem tardo-barroca da cultura toscana do período compreendido entre os séculos XVII e XVIII, que usa as linhas arquitetónicas como fundamento da própria produção artística, tornando-a protagonista da obra pictórica na escolha das cores e dos materiais e nos motivos que mostram todo o repertório adquirido pelo artista ao longo dos anos nas várias etapas da sua própria vida profissional, fruto daquele estilo de representar que Nasoni abraça em pleno.

Artista poliédrico - pintor, incisor, entalhador, decorador, cenógrafo, arquiteto -, Nasoni saberá manter-se, ao longo da sua carreira, a par dos tempos, "mudando de pele" conforme o contexto e as exigências: nos anos em Siena, com a realização de aparatos efémeros, arcos triunfais, carros alegóricos, cenografias para os vários teatros da cidade; ou na estadia em Malta, como responsável das decorações a fresco do palácio do Grão Mestre em La Valeta, sendo chamado para outras obras de igual importância e criando um próprio estilo, com seguidores que continuaram a trabalhar

com as técnicas e a linguagem que ele trouxe da ilha mesmo depois da sua saída (como o caso de António Pippi), até chegar a Portugal, onde ganhará a alcunha de “Arquitecto do Porto”, graças ao projeto e realização dos edifícios mais emblemáticos da cidade invicta.

Para dar um sentido mais profundo e uma explicação que vai além da mera representação pictórica, é preciso recuar atrás no tempo, percorrendo alguns acontecimentos fundamentais prévios à sua chegada a Portugal, servindo como meio de confronto para percebermos melhor quais foram as razões que influenciaram e determinaram a criação destes frescos por parte de Nasoni, com decorações de grande peso e impacto visual que, ainda hoje, são espelho e reflexo de uma época de modernização e riqueza para quem contratou, e, expressão de genialidade artística para quem executou.

Como confirmado pelas fontes, pelos historiadores e mesmo pelo artista na dedicatória ao Deão da Sé, Nicolau Nasoni chega à cidade do Porto em setembro de 1725, vindo de Malta, para participar na qualidade de pintor/decorador nos trabalhos de requalificação da Sé do Porto, naquele tempo, em estado de sede vacante, devido à nomeação de Tomás de Almeida como patriarca de Lisboa, até então, bispo do Porto.

A vinda de Nasoni para Portugal é o término de uma experiência que, numa primeira instância, deveria ser de grande impacto e importância para o artista, mas que se revelou extremamente complicada devido às suas relações com os comitentes e com os outros artistas que trabalhavam no estaleiro do Palácio Magistral em La Valeta.

Como documentado pelos escritos autobiográficos de Giovanni Zanardi, “pittore felsineo” que frequentava a escola do mestre da quadratura Stefano Orlandi em Bologna no mesmo período em que o Nasoni também colaborava com o mestre quadraturista, em 1718, um emissário da Ordem dos Cavaleiros de Malta² foi enviado para a cidade bolonhesa com o papel de recrutar artistas que trabalhassem no Palácio do Grão-mestre da Ordem, encontrando-se naquela altura em fase de requalificação. Na realidade, a escolha de Nasoni não foi complicada nem demorada, dado que o Grão-mestre da Ordem, naquele período, era Marc’Antonio Zondadari, membro de uma das famílias mais influentes da cidade de Siena, irmão do Alessandro, para o qual Nasoni, em 1715, realizara um arco triunfal para a nomeação a Arcebispo. Depois do contrato estipulado entre o artista e o delegado da Ordem, passaram alguns anos antes que Nasoni chegasse à ilha de Malta. A sua primeira obra documentada é de 1724, data que se encontra junto à sua assinatura num canto das “Galerias do Palácio Magistral”³. Todavia, a sua chegada à ilha deve ter ocorrido entre 1722 e 1723, período no qual o artista desaparece de vez do cenário artístico senense. No entanto, em 1722, morre Marc’Antonio Zondadari e quem lhe sucede como Grão-Mestre é António Manoel de Vilhena, filho de Ana de Noronha e Sancho Manoel de Vilhena, conde de Vila Flor. Nasoni parece não ter sofrido com a mudança, ligando-se com profunda amizade ao novo chefe da Ordem. Sentimento recíproco, se avaliarmos a quantidade de prestigiosos

trabalhos que o artista efetuou para a Ordem nessa fase. De certeza, a boa predisposição por parte do Grão-Mestre é devida às ótimas relações com os Zondadari, documentada pela conspícua correspondência que Vilhena manteve com a família mesmo depois do desaparecimento do seu antecessor. Sobretudo, alimentava uma profunda estima pelo Cardeal Alessandro, para o qual Nasoni desenhou o arco triunfal em honra da sua nomeação cardinalícia:

“A renewed invitation was probably sent by the new Grand Master, Fra Don Antonio Manoel de Vilhena (1722-1736), who saw in Cardinal Alessandro a role model for an enlightened”⁴.

As obras documentadas de grande prestígio são a decoração a “grisaille” da cripta dos Grãos Mestres, dentro da “Catedral de San Giovanni Battista”, e os frescos das galerias do andar nobre do Palácio Magistral.

Todavia, existem frescos no salão nobre da “Cancellaria do Sobrano Ordem de Malta”, hoje sede do Instituto Italiano da Cultura em Malta, e na abóbada da entrada do “Museu Arqueológico Nacional em La Valletta”, antigo albergue da Ordem dos Cavaleiros, atribuídos ao “talento senense”. Entre a multidão de artistas presentes naquele tempo na ilha maltesa, Nasoni conseguiu exaltar a própria linguagem. Nos poucos anos de estadia, o pintor conseguiu imprimir a sua marca. Depois da sua saída, outros artistas continuaram o caminho que ele traçou, como demonstram as obras de Antonio Pippi⁵.

O artista senense, além de ter amigos e colaboradores, criou também numerosos inimigos, confirmado pelas várias mensagens subliminares que deixa entre as decorações elaboradas na residência da Ordem. Os restauros dos painéis que embelezam os corredores do palácio trouxeram à luz algumas inscrições deixadas pelo pintor. Nicolau Nasoni, manifesta os seus sentimentos tornando-os parte da sua obra, por vezes bem visíveis, outras vezes dissimuladas entre as linhas dos seus desenhos.

A primeira prova desta prática encontra-se numa luneta decorada a fresco nas galerias do Palácio Magistral, onde se encontra representado um homem de avental, com pincel e balde na mão, concentrado no seu próprio trabalho, enquanto uma outra pessoa, com peruca e “marsina”, talvez a representação do inquisidor Ruffo, espia através do buraco da fechadura de uma porta. A inscrição refere o seguinte:

«Io Niccolò Nasoni pittore e...qdm (?) Monsignore inquisi(to)re e lo vidi nella Cappella con un asino di un F(rate) Dom(inicano) e quel senza fede di Don Luigi che disse tante bugie al Gr(a)n Ma(estro) e il sordo doratore (?) et io poi riscaldandomi con M.I. per voler co...ingiustizia diss...in VI die Iulii ann. 1725⁶»⁷.

Mais abaixo encontramos uma outra inscrição: «*Il sordo che lavora*»⁹.

O ambiente que se respirava no estaleiro do palácio magistral tinha de ser verdadeiramente pesado para que o artista manifestasse o seu descontentamento deste modo. Esta ideia é reforçada pelo seu precipitado afastamento das obras e sequente fuga da ilha maltesa, no final de 1725, dirigindo-se para Portugal. Em setembro daquele mesmo ano, Nasoni encontra-se ativo nos trabalhos de reestruturação e requalificação da Sé do Porto, como confirmado pela legenda presente num dos quatro janelões da capela-mor¹⁰.

No livro redigido por Stefania Andreini, em colaboração com o Professor Joaquim Jaime Barros Ferreira-Alves, em memória do terceiro centenário do nascimento de Nicolau Nasoni, fala-se da possível causa que levou o pintor a fugir de Malta. O motivo tem de ser procurado nas rivalidades que se criaram entre o artista e outras personagens que frequentavam o mesmo meio. Além disso, é importante mencionar as relações profissionais estabelecidas com a Inquisição. O texto fala de algumas desavenças, causadas por trabalhos que o artista efetuou para o tribunal eclesiástico, mas que nunca foram pagos. A teoria aponta, ainda, um provável aprisionamento na cadeia da “Vittoriosa”, devido aos contínuos protestos na tentativa de obter o dinheiro que lhe era devido¹¹.

Assim se explicaria que num outro painel do palácio magistral esteja representado um homem preso atrás de uma grade, lendo-se na legenda que contorna a figura:

«*Qui vinto dalla collera perché non voleva pagarmi mi venne detto Cazo, e a tal dolce nome si sollevò tutta una canaglia di Casa del medesimo M.I. che parevano neri cani arrabbiati e fui messo carcerato*»¹².

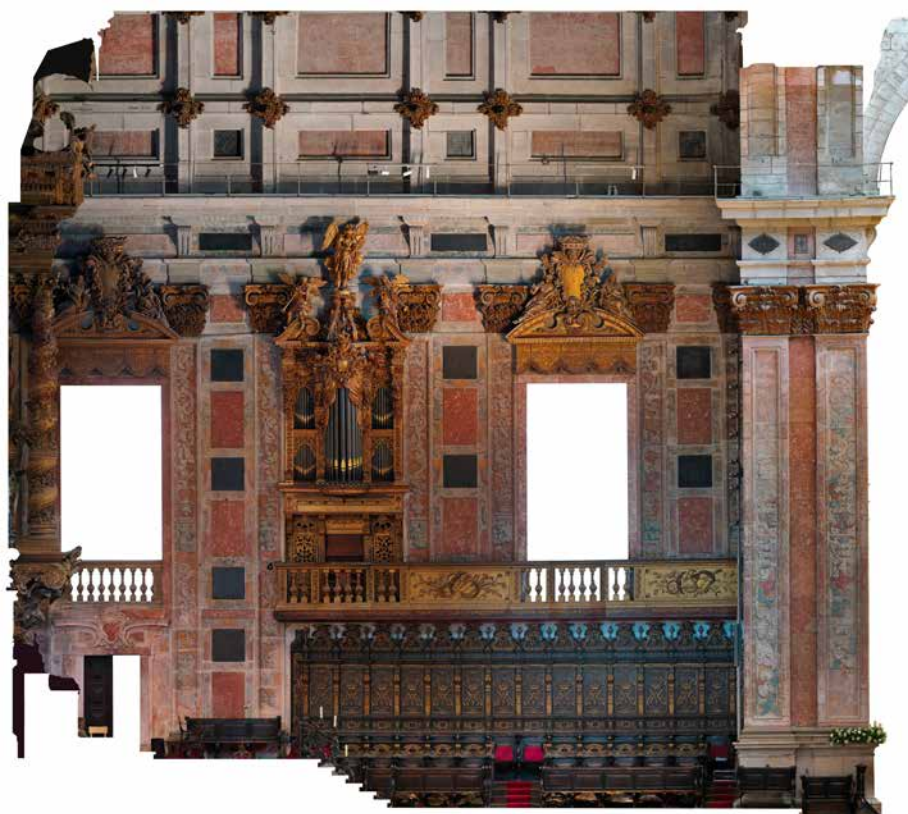
Pensamos, portanto, que a partida para Portugal tenha sido mais uma fuga por motivos pessoais do que uma viagem por razões profissionais. De qualquer forma, Nasoni soube-se destacar naquilo que sabia fazer melhor, tornando-se uma das personagens mais conhecidas da cidade do Porto.

Podemos confirmar, sem sombra de dúvida, que as obras na Sé do Porto foram o ponto de partida da relação entre o artista e a cidade invicta, que perdurará até à sua morte em 30 de agosto de 1773. A partir de 1725 e ao longo de 48 anos, Nasoni continuará a acrescentar património artístico e monumental à cidade, da pintura à talha, da escultura à projeção de edifícios. O “cunho nasoniano” ainda hoje embeleza o Porto e os seus arredores como num grande palco cénico, fruto daquela linguagem teatral e ilusória que lhe deu fama e prestígio.

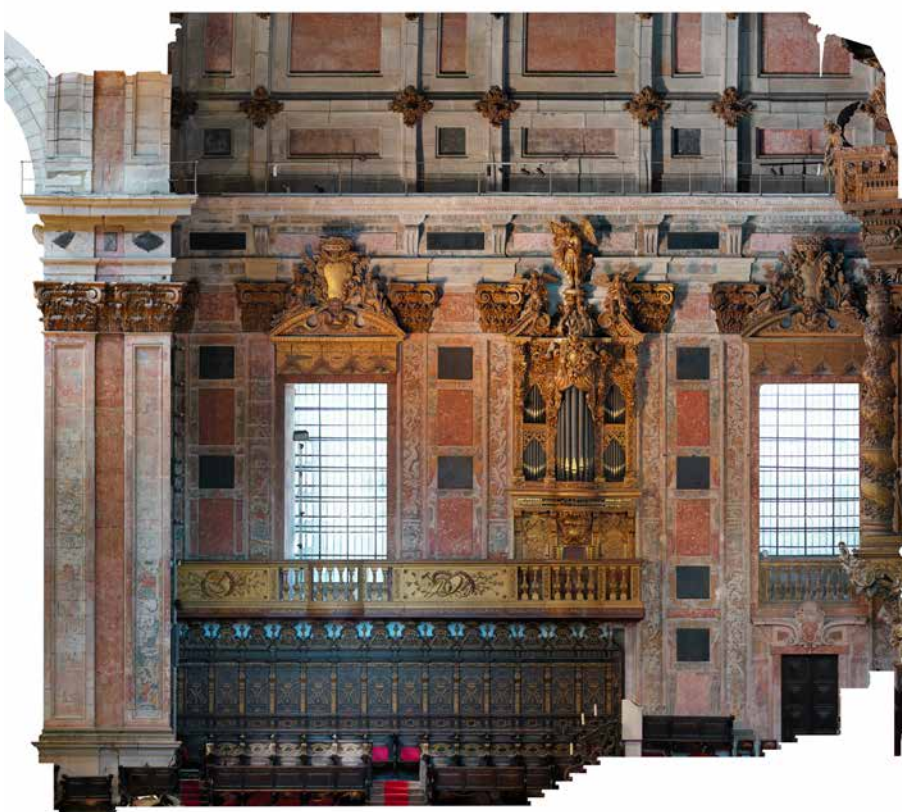
Graças aos estudos mais recentes, podemos também confirmar que Nasoni chegou na categoria de pintor, inserido naquele programa de renovação da catedral que o cabido da Sé iniciou logo a seguir ao começo do estado de “sede vacante”, em 1717, após a saída do bispo do Porto, D. Tomas de Almeida, então nomeado Cardeal-Patriarca de Lisboa, renovação que durou pelo menos duas décadas, tendo tido como fulcro a mesma capela-mor, estendendo-se sucessivamente aos outros espaços da catedral. Um relatório preparado por ordem do cabido documenta as várias mudanças e melhorias que foram realizadas nesta parte do edifício, nos anos de sede vacante:

«Na abobada, onde por causa dos painéis de mármore importados de Sintra, Estremoz e Valencia não convinha pinturas a fresco, introduziram-se 42 grandes florões de talha dourada, muito ao gosto do primeiro quartel do século XVIII. Nas paredes laterais o cabido mandou construir pilastras de granito em substituição do azulejo tão antigo como a mesma capella mor, com capitéis de talha dourada»¹³.

Como vimos anteriormente, o restauro realizado entre 2021 e 2023 veio desmentir estas afirmações. Todos os painéis de mármore estavam decorados e pintados a fresco. Na nova leitura dada por estas descobertas, entende-se que a tarefa do artista não era apenas embelezar as paredes da capela-mor, mas sim realizar um trabalho integral que se estendesse inclusivamente ao teto das naves. A tal propósito, recorda-se que o pintor vinha de Malta, onde estava a executar os trabalhos para o palácio da Ordem dos Cavaleiros Jerosolimitanos, com o grande ciclo pictórico dos tetos das galerias e dos corredores. Por sua vez, o estaleiro da Sé deve ter servido como “cartão-de-visita” para as decorações da Sé de Lamego, onde se evidencia o mesmo projeto de decoração.



Registo ortofotográfico do alçado sul da capela-mor da Sé do Porto (2021, Património Cultural, I.P.©, ortofotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



Registo ortofotográfico do alçado norte da capela-mor da Sé do Porto (2021, Património Cultural, I.P.©, ortofotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

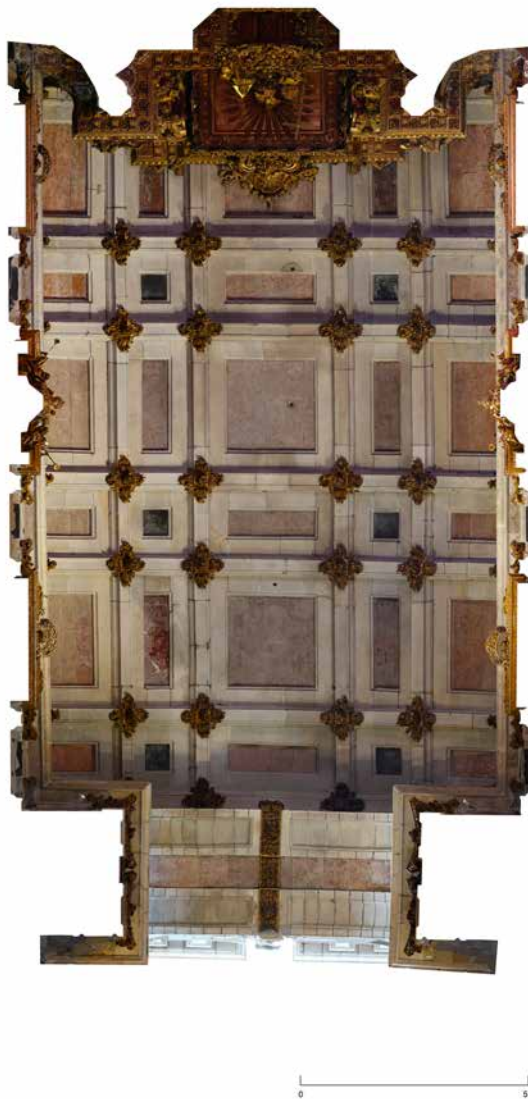




Registo ortofotográfico da face exterior do arco cruzeiro da capela-mor da Sé do Porto (2021, Património Cultural, I.P.©, ortofotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



Registo ortofotográfico da face interior do arco cruzeiro da capela-mor da Sé do Porto (2021, Património Cultural, I.P.©, ortofotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



Registo ortofotográfico da abóbada de caixotões da capela-mor da Sé do Porto (2021, Património Cultural, I.P.©, ortofotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

A DECORAÇÃO A FRESCO DOS JANELES

Estas pinturas, a par dos vestígios da decoração da sacristia da Sé do Porto, representam ainda hoje a parte mais relevante de toda a produção *nasoniana* nos anos em que viveu e trabalhou em Portugal. Rica de elementos estilísticos e conteúdos humanos que as tornam únicas no seu género, estas criações são a prova tangível que atesta o domínio no uso da quadratura e da perspetiva, servindo-se delas como meio comunicativo para transmitir o seu estado de espírito e recordar, como já feito anteriormente, aqueles que o ajudaram e lhe deram trabalho e amizade. São a expressão do génio que, numa visão paisagista, entrelaça formas arquitetónicas com estudos anatómicos, elementos florais e simples objetos de decoração, usados como meio para criar profundidade, para preencher o espaço e originar a ilusão de ambientes imaginários. Expressão que envolve o próprio saber proveniente do estudo profundo dos tratados de arquitetura e perspetiva, incluindo “L’architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive”, de Francesco Galli da Bibbiena, de 1711, onde se

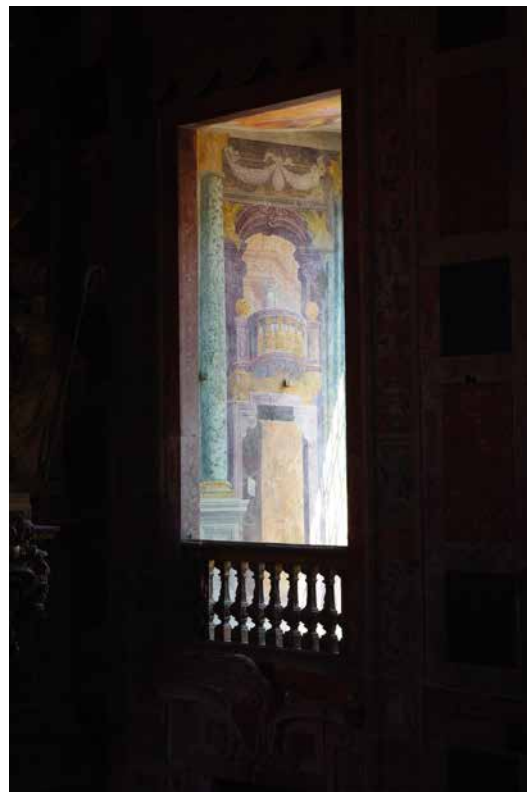
teoriza o uso das “quinte in scala ridotta o quinte prospettiche” (cenografia perspéctica) e a famosa “veduta per angolo” (visão de canto), utilizada pela primeira vez em Bolonha por Marcantonio Chiarini em 1694 e adotada por Nasoni de forma constante em todas as suas obras. O ponto de viragem representado por esta técnica foi fundamentalmente permitir uma visão da cena teatral diferente daquela da época barroca, em que a cena de fundo era construída segundo um ponto de fuga sobre um eixo central. Embora permitisse a continuidade espacial entre a cena falsa e a sala real, tornava a visão insatisfatória para os cânones estéticos da primeira metade do século XVIII. O novo sistema permitiu criar um cenário teatral, construído através de uma série de diretrizes de perspetiva, independentes das da sala e inclinadas em relação a esta, segundo um ângulo variável definido por linhas diagonais, com visão de canto de um edifício posicionado centralmente, a partir do qual partem os eixos de perspetiva em direção a dois focos laterais e externos à cena. Desta forma, torna-se possível ter uma melhor visibilidade de todos os pontos da sala e uma maior possibilidade de elaboração fantástica dada pela criação de um espaço infinito, além do proscénio, que se tornou simples premissa e não mais parte integrante da cena teatral.

Partindo destes conceitos base, Nasoni reproduz a mesma entrada oito vezes, com a particularidade que cada entrada abre-se sobre ambientes distintos, seguindo um padrão de simetria no qual o sujeito do janelão direito reflete o do esquerdo, elaborados a partir de pontos de fugas em comum, onde os pormenores jogam o papel fundamental em recriar a heterogeneidade cenográfica e estilística própria do quadraturismo, pioneira em Portugal e efeito do estudo e da prática aprendida e mostrada anteriormente. Já em Siena, no começo da sua carreira, encontramos provas desta propensão para elaborar aparatos onde fossem necessárias e fundamentais as noções da quadratura e da perspetiva, desde logo na produção dos aparatos efémeros, como os arcos triunfais criados nos eventos mais emblemáticos da cidade, embelezando as ruas e integrando-se na arquitetura existente, ou nos monumentos fúnebres (catafalco), erguidos nas igrejas em honra das personagens mais influentes, onde a arquitetura das balaustradas, das escadarias, dos pilares e dos capitéis se mistura com a personificação das virtudes, dos anjos da morte e da vida que se disputam o quadro do defunto, envolvidos em velas e árvores de ciprestes, a transmitir moralidades e emoções, tudo na solenidade da morte.

Ainda em Siena, as colaborações documentadas com artistas do calibre de Vincenzo Ferrati, seu conterrâneo, “pittore mediocre”¹⁴, mas um dos mais prolíficos criadores de aparatos efémeros, têm o mérito de o inserir no contexto artístico e cultural da “cidade duca”¹⁵, trabalhando para a “Contra della Chiocciola” e a “Accademia dei Rozzi”, ou Giuseppe Nicola Nasini, um dos mais prolíficos pintores e decoradores do barroco toscano, membro de uma família de artistas renomados em Roma e Florença, com o qual colaborou entre 1713 e 1722 em várias obras dentro e fora da cidade de Siena. Durante este período, a vontade de aperfeiçoar uma técnica em contínua evolução e constante procura, levou-o a Bolonha, a fim de frequentar a escola do mestre do quadraturismo, Stefano Orlandi, entre 1715 e 1718¹⁶.



Estudo para decoração em “quinta prospettiva”, da autoria de Nicolau Nasoni (s.d., Biblioteca Comunale degli Intronati - Siena©¹⁷).



Panorâmica do segundo janelão do lado direito da capela-mor da Sé do Porto (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



Estudo de monumento fúnebre de Francesco Maria De' Medici, da autoria de Nicolau Nasoni e Vincenzo Ferrati (1711, Biblioteca Comunale degli Intronati - Siena©¹⁸).



Projeto para arco triunfal em honra da nomeação como arcebispo de Alessandro Zondadari, da autoria de Nicolau Nasoni (1715, Biblioteca Comunale degli Intronati - Siena©¹⁹).

Esta bagagem cultural que o acompanhou sempre no seu caminho profissional, reflete-se na sua verdadeira primeira obra realizada: a decoração a fresco das galerias do Palácio Magistral da Ordem dos Cavaleiros Hospitalários de La Valeta, durante o mandato de Grão Mestre Marc'Antonio Zondadari, irmão do arcebispo Alessandro, para o qual, Nasoni realizou em Siena o arco triunfal para os festejos da sua nomeação cardinalícia em 1715, que será, a nível cronológico e estilístico, ponto de referência e de confronto, junto com as decorações desenvolvidas para a catedral de Lamego. São múltiplas, como já dissemos, as analogias que reencaminham para estas duas obras, posicionando-se respetivamente antes e depois da execução da decoração da capela-mor da Sé do Porto.

Nasoni preenche os espaços estreitos com mestria, dando-lhe a profundidade típica da "visione per angolo" introduzida pelos Bibbiena, abrindo o imaginário a novos espaços. O artista não só mostra toda a sua "veia cenográfica" nas representações como também o domínio absoluto do desenho em perspetiva. E, finalmente, usa a pintura como meio comunicativo: cada composição reserva um pequeno espaço para que o artista possa deixar para a posteridade aquelas mensagens subliminares ou de agradecimento que tanto caracterizam as suas produções.

O PRIMEIRO JANELÃO DIREITO

Este janelão é o mais conhecido e documentado, e onde se encontra a dedicatória a D. Jerónimo de Távora e Noronha, responsável pela vinda de Nasoni para Portugal:

«NICCOLÓ NASONI

FIORENTINO NATURALE

DELLA TERRA DI SAN GIOVANNI

VALDARNO DI SOPRA A DIPINGERE

QUESTA SÉ IL 9 DEL 1725 E ORA 1731

E VENE PER MEZZO DEL S. DECANO

GIROLAMO TAVORA E NORONHA»²⁰



Pormenor da legenda com dedicatória a D. Jerónimo de Távora e Noronha, no primeiro janelão do lado direito da capela-mor da Sé do Porto, datado de 1725-1731 (2010 Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



Panorâmica da decoração do primeiro janelão do lado esquerdo da capela-mor da Sé do Porto, datado de 1725-1731 (2010 Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

A decoração cobre por inteiro a superfície das paredes laterais e do teto do janelão, seguindo o esquema preestabelecido da perspetiva relativa aos pontos de fuga. O estilo e a linguagem refletem a arte festival barroca, largamente produzida nos anos da sua formação em Itália, entre Siena, Roma, Florença e Bolonha, onde provou o seu talento tanto na reprodução de ambientes cenográficos e imaginários como na projeção de aparatos efémeros, acomodados pela exasperada procura da teatralidade e da ilusão, graças à riqueza e variedade dos elementos usados.

Na composição em primeiro plano (fachada), que se irá repetir esquematicamente por todos os janelões, predominam as tonalidades do ouro, do roxo, do verde e do rosa, entre outras. A fachada, dividida na composição típica das duas secções, com o portão de entrada na parte inferior e a varanda na parte superior, está delimitada por duas imponentes colunas de cada lado, apoiadas sobre plintos quadrangulares e decoradas com plantas trepadeiras que cobrem por completo a superfície. O portão possui arquitrave tripartida, finamente decorada com volutas a delimitar os cantos e mísulas com cabeça de anjo, usados como elemento para ressaltar o ponto de fuga. Por sua vez, as mísulas servem como baseamento para a varanda, sustentando pés direitos de planta quadrada divididos em duas secções: a inferior, que se junta estruturalmente com a rica balaustrada

oval, onde apoia uma imponente esfera dourada, símbolo e elemento da elevação espiritual; e a superior, decorada em baixo-relevo com motivos florais, delimitada por capitéis onde apoia o arco de volta perfeita, decorado com volutas. Por cima dos capitéis, a preencher os cantos, anjos sentados numa torção, quase inatural, mas excelentemente sucedida. Em conclusão da fachada, pendurados na arquitrave, também decorada em baixo-relevo, grandes festões brancos a embelezar, que se juntam num moto contínuo com a decoração do teto. Esta última parte, repetida esquematicamente para todos os janelões, mostra sempre o mesmo espírito de vontade na procura da profundidade, usando todos os elementos ao dispor. Nos “vestígios”, em primeiro plano, ressaltam as mísulas e os anjos alados a preencher os cantos, centralmente, uma concha estilizada, emblema de purificação e símbolo da renascença espiritual. Em segundo plano, o Nasoni representa uma decoração de estuques em baixo-relevo cobrindo toda a superfície do teto, com ornamentos naturais, rosões, florões e folhas de acanto.

Voltando às paredes, no que diz respeito à parte em segundo plano (sempre diferente em todas as representações), as tonalidades predominantes são o cinzento, o castanho e o bege. O lado direito do janelão, mais rico de elementos decorativos, apresenta um portão semiaberto onde é parcialmente visível um nicho votivo, com a legenda dedicatória posta no centro e uma figura feminina deitada por cima do tímpano como elemento decorativo. A própria legenda torna-se um “diamante” no meio da riqueza artística dos frescos: a inscrição surge atrás de um cortinado elegantemente enrolado a fim de mostrar a mensagem que guarda. No século XVIII era bastante usual encontrar reproduções deste género fora dos teatros e como aparato cenográfico, onde era habitual pendurar os manifestos dos espetáculos encenados. Na vista mostrada pela abertura da varanda, o artista usa a técnica da “veduta per angolo”, largamente estudada e usada nas suas criações pictóricas. A cena, onde predomina a cor bege, reproduz a parte superior de um pilar de intersecção onde colidem com duas paredes mestras, usando as linhas do contraforte como bissetrizes divergentes, criando assim um elemento de profundidade.

No lado esquerdo, “mais espartano”, consta na parte inferior da arquitetura, apenas perceptível, o exterior duma parede mestra, visível pela abertura de um portão semiaberto. A parte superior mostra o mesmo sujeito da parede em frente, embora mais rico e pormenorizado. As bissetrizes do contraforte são o ponto de partida da visão perspetiva, coadjuvado pelo uso de painéis decorativos, com o ângulo de intersecção superior de forma côncava, oferecendo ainda mais espacialidade.

Notável é o uso de todos os elementos decorativos e arquitetónicos onde é nítida a procura incessante da perspetiva e do sentido de profundidade: na posição das colunas, no meio portão fechado, na representação em parte do nicho com a dedicatória, nas cabeças de anjos das mísulas, na torção do corpo de um dos anjos sentado por cima do capitel, enquanto o outro fica escondido por trás das colunas, além das arquiteturas que espreitam por trás das varandas e dos portões criados a partir de um ponto de fuga oblíquo, a fim de desfrutar ao máximo o sentido de profundidade.

Deão da Sé do Porto e presidente da Irmandade dos Clérigos, D. Jerónimo era irmão de Frei Roque de Távora e Noronha, membro ilustre da comunidade portuguesa que integrava a Ordem dos Cavaleiros em Malta e, além disso, primo direto de António Manuel de Vilhena, 66.º grão-mestre do Soberano Ordem dos Cavaleiros Hospitalários, filho de D. Sancho Manuel de Vilhena (1.º Conde de Vila Flor) e Ana de Noronha. Foi mesmo a proximidade entre estas personagens que teve um papel fundamental na saída de Nasoni da ilha de Malta, onde se encontrava desde 1723 para realizar as decorações no Palácio Magistral, e passar em setembro de 1725 à cidade do Porto como “Mestre pintor da capela-mor desta Catedral²¹”. A apoiar esta teoria está a numerosa documentação que atesta episódios de artistas vindos de Malta e requeridos pelo Deão, a fim de preencher as lacunas que as várias áreas apresentavam, aproveitando o panorama de renovação que a cidade do Porto estava então a viver.

A relação com D. Jerónimo não se limitará apenas à vida profissional. Sendo a diferença de idade entre os dois verdadeiramente mínima (D. Jerónimo tinha apenas mais dois anos que Nasoni), o Deão tornar-se-á figura de referência na sua vida.

Foi testemunha do primeiro casamento de Nasoni com a napolitana Isabella Castriotto Ricciardi, em 31 de julho de 1729. De origens nobres, esta fazia parte de uma companhia teatral que atuava no Porto no final dos anos vinte do século XVIII²². De salientar que a outra testemunha foi o escultor Miguel Francisco da Silva, que tinha chegado ao Porto vindo de Lisboa para trabalhar na Sé e que, futuramente, irá colaborar com Nasoni em várias obras no Porto. Circunstância que aponta as boas relações com os restantes artistas que trabalhavam na Sé do Porto no mesmo período de sede vacante, em contraposição com o estaleiro do Palácio Magistral, em La Valeta, onde as colaborações eram péssimas e determinaram a sua saída da ilha, e diametralmente oposto ao que viveu nas obras da Sé, onde ganhou fama, amizades influentes e colaboradores renomados, determinando a sua permanência em Portugal até ao fim da vida.

Deste seu primeiro casamento nasceu a 8 de junho de 1730 o seu primeiro filho, de nome José, do qual o Deão será padrinho²³. Infelizmente, por complicações ocorridas após o parto, Isabella Castriotto Ricciardi falece a 25 de junho de 1730. Neste momento funesto, a figura de D. Jerónimo surge mais uma vez como âncora de salvação na vida do amigo pintor. Pouco mais de dois meses depois, Nasoni casa em segundas núpcias com Ana Mascarenhas Malafaias, dama de companhia que vivia e cuidava da mãe de D. Jerónimo. Do segundo casamento o mestre italiano terá mais 5 filhos: Margarida, António, Jerónimo (como sinal de gratidão para o amigo Deão), Francisco e Ana, sendo D. Jerónimo padrinho de mais do que um dos filhos do artista. À luz de tudo isto, é quase supérfluo dizer que a figura de D. Jerónimo se reveste de enorme importância, o que explica a razão pela qual Nasoni comunica as datas da chegada a Portugal e o ano em que realiza as súbditas decorações (1725-1731).

O SEGUNDO JANELÃO DIREITO



Pormenores da decoração do segundo janelão do lado direito da capela-mor da Sé do Porto, datado de 1725-1731 (2010, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

A composição reflete o esquema estilístico da cenografia perspetiva que encontramos nos outros janelões. O uso da tonalidade e das cores é o mesmo. Todavia, a mesma apresenta-se como a mais carente de elementos decorativos, sobretudo nas partes inferiores das representações, e a única à qual o artista não reserva nenhuma dedicatória.

A parede direita mostra em primeiro plano um portão de madeira completamente fechado, tendo como único pormenor as suas pegas douradas. A parte superior é, por sua vez, mais elaborada, onde o artista reproduz uma secção de fachada de um templo romano, com os capitéis das colunas que sustentam o tímpano, elemento central da representação. De ordem compósita (também conhecida como ordem triunfal), os capitéis brancos são delicadamente trabalhados e finos. A embelezar o tímpano, uma estátua equestre, onde são visíveis apenas as pernas anteriores do cavalo.

O lado esquerdo aborda o mesmo assunto central no que diz respeito à parte superior, desta vez, mais rica e pormenorizada. A imagem mostra uma colunata a segurar uma série de arquitraves, independentes entre si, com as estruturas que se protraem por cima dos contrafortes e além da visão ótica, tudo como sempre decorado com painéis caracterizados pelos típicos festões, brasões e volutas. Na parte inferior não existe arquitetura além da fachada. O único dado relevante é um portão semiaberto onde o artista pendura um pequeno papel sarrabiscado, insignificante se o compararmos com a outra carta idealizada para Clemente XII.

Mesmo sendo a única a não ter nenhum “valor comunicativo”, possui a própria importância para perceber alguns pormenores da maneira como o artista pensava e elaborava a sua obra. Na realidade, o papel existe, seja como mero ponto de referência e “reflexo” com o outro janelão em frente e, talvez, como elemento previsto no plano de trabalho, podendo servir mesmo depois do fim da decoração, caso surgisse a exigência e o “dever” de comunicar algo que para ele fosse importante. Pela decoração em si, presume-se que esta deveria ser uma das últimas pinturas executadas. O artista parece não ter tempo para realizar algo mais sofisticado, devido de certeza às outras obras que o traziam ocupado por aquela altura, *in primis*, a construção do complexo dos Clérigos.



Pormenores da decoração do primeiro janelão do lado esquerdo da capela-mor da Sé do Porto, datado de 1725-1731 (2010, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

«E TUTTO QUESTO É STATO DIPINTO

SU MANDATO DEL S. CANONICO MAGISTRO

DOMENICO BARBOSA ECONOMO DEI

.....ED IO A DIPINGERE DA....ANNI

NICCOLÓ NASONI 1731»²⁴

Apresentando em primeiro plano os mesmos motivos decorativos e estilísticos relativos à fachada da Sé do Porto, a atenção centra-se, contudo, no segundo plano, desta feita, num estilo mais “classicista” e menos austero, comparativamente aos restantes janelões, onde é perceptível o uso de todos os elementos que preenchem o espaço de forma quase nevrótica.

Do lado direito do janelão, onde se encontra a dedicatória, o artista repete o mesmo esquema representativo da composição onde se encontra a legenda dedicada ao Deão, mudando apenas as tonalidades de alguns

dos elementos. Na parte inferior, atrás de uma porta semiaberta, repara-se num nicho votivo de veia classicista, com uma figura feminina que o embeleza, com a legenda dedicatória posta ao centro. A parte superior, de tonalidade predominante cinza, mostra a execução de uma galeria formada por uma série de arcos, independentes entre si e sustentados por grandes pilares quadrangulares, intercalados com janelões que amplificam o sentido de profundidade e decorados com brasões.

Na face esquerda, a representação é ainda mais rica e teatral. Na parte inferior, a fechar a porta, já não temos o portão de madeira, mas sim uma cortina vermelha com franja dourada ligeiramente levantada num canto. A espreitar por trás, uma estátua de natureza incerta e posicionada em cima de um baldaquim de madeira, típico daqueles que se usam como apoio para transportar as estátuas dos santos em procissão. A fazer de fundo, o muro de um prédio setecentista ornado em baixo-relevo. Na parte superior, predomina a cor-de-rosa. O sujeito é dado pela linha angulada de intersecção de paredes-mestras, bem delineado nas várias secções, também ornados com figuras em baixo-relevo.

Nasoni usa “o espaço dedicatório” para agradecer à figura de Domingos Barbosa, cónego-magistral da Sé no período de sede vacante e principal administrador das obras de requalificação.

“O Doutor Domingos Barbosa, natural de Milheirós da Maia, ordenado em 1709, sacerdote do Hábito de S. Pedro, foi provido pela Universidade, em 16 de Março de 1723, colado em 28 de Abril e tomou posse a 4 de Maio do referido ano. Apresentou bula de confirmação em 2 de Maio de 1724 e faleceu a 8 de Agosto de 1746, ficando sepultado na Sé”²⁵. Membro dos Barbosas de Albuquerque e pessoa influente no estaleiro da Sé, dirigiu a parte financeira do imenso programa de modernização em que Nasoni se distinguiu não só com a decoração da capela-mor, mas igualmente com as pinturas murais da Sacristia, dos desenhos para o claustro novo, das plantas para a galilé, entre outros. Pensamos, portanto, que foi o enorme respeito que o cónego tinha pelo trabalho do artista que o levou a servir-se do seu génio igualmente fora dos limites das paredes da catedral. De facto, foi nesta mesma altura que Domingos Barbosa mandou construir a sua casa na rua D. Hugo, naquela altura chamada “rua de trás da Sé”, no terreno que faz fronteira com as paredes traseiras do edifício religioso. Tudo sob as diretivas do arquiteto italiano: “A antiga residência do Dr. Domingos Barbosa é uma das casas joaninas mais belas de Portugal e um dos edifícios setecentistas mais originais de toda a Europa. Deve estas qualidades notáveis ao génio de Nicolau Nasoni, o ilustre arquitecto e pintor toscano que, trabalhando por mais de trinta anos, fê-lo uma grande cidade”²⁶.

A casa tem elementos típicos que reencontramos nos outros edifícios de feitura “nasoniana” presentes no tecido urbano da cidade. A fachada de corpo central e torres angulares encontra-se aplicada também no Palácio do Freixo e nas duas casas incompletas da Bonjóia e da Prelada. Os remates e as molduras das janelas e das portadas seguem o mesmo estilo decorativo que encontramos no palácio de São João Novo e no Solar de

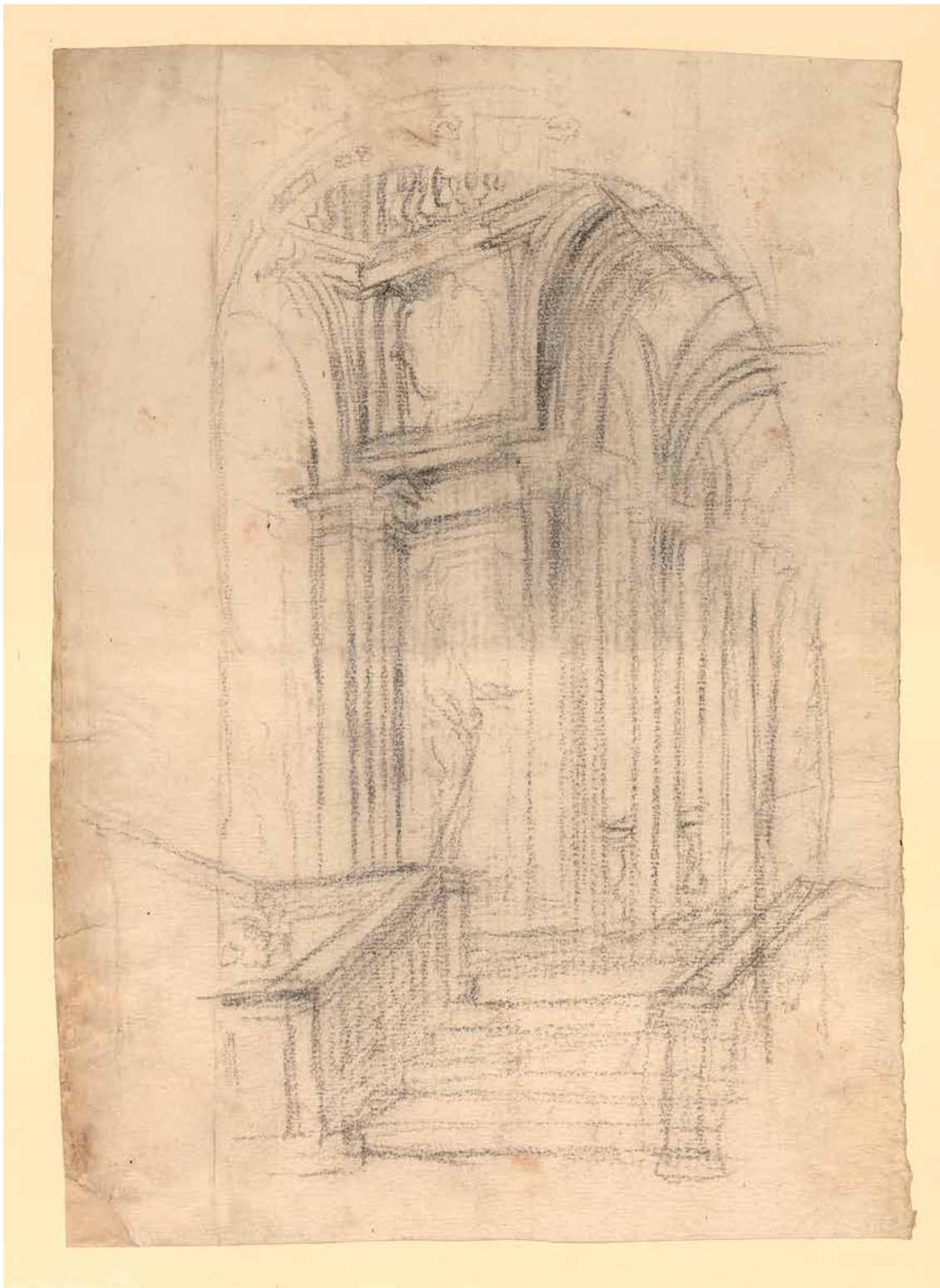
Mateus em Vila Real, tal como o próprio interior, com a escadaria nobre de corpo central para acesso aos andares superiores, muito presente em quase todos os edifícios projetados por Nasoni. Inerente a este trabalho, Nasoni idealizou a passagem e a escada que da casa do cónego dava acesso ao claustro velho da Sé e, de seguida, à sacristia velha.

O arquiteto italiano desenhou igualmente a “Quinta do Chantre”, para Fernando Barbosa de Albuquerque, sobrinho do cónego e mais tarde herdeiro dos seus bens, incluindo a casa na rua D. Hugo. Embora não exista documentação que ateste a autoria de Nasoni, o conjunto mostra o imenso repertório que trouxe de Itália e que torna a obra um marco do seu cunho. Introduzindo o conceito de “Villa Italiana”, cria uma casa nobre num contexto rural, com a casa a dominar o eixo central do enorme jardim, onde a maior preocupação é dada à escultura paisagista que embeleza cada recanto do edifício e do terreno.

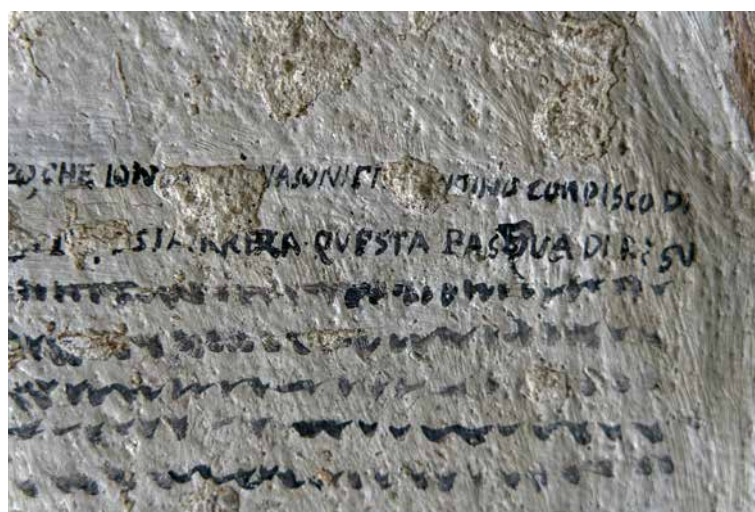
Neste seguimento, compreende-se bem que Nasoni quisesse documentar nesta sua dedicatória ao Deão da Sé, as reais relações entre o cónego e o pintor, onde transpiram os sentimentos de amizade, respeito e gratidão, além da grande estima profissional revelando-nos por sua vez a importância que este teve na profunda reformulação setecentista da Sé, “roubando” mesmo algum do protagonismo à figura do Dom Jerónimo.



Pormenor da decoração do primeiro janelão do lado esquerdo da capela-mor da Sé do Porto, datado de 1725-1731 (2010, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



Estudo de "Quinta Prospettica", da autoria de Nicolau Nasoni
(1715, Biblioteca Comunale degli Intronati - Siena²⁷).



Pormenor da legenda com dedicatória ao Papa Clemente XII, Lorenzo Corsini, localizada no segundo janelão do lado esquerdo da capela-mor da Sé do Porto, datado de 1731 (2021, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt.)

«CLEMENTE XII CORSINI FIORENTINO E IN TEMPO CHE IO NICCOLÓ NASONI FIORENTINO COMPISCO DIPINGERE QUESTA CAPPELLA E SIAMO XVII...E SI ARRECA QUESTA PASQUA DI RESUREZIONE»²⁸

É o mais emblemático de todos, o mais rico em termos de elementos decorativos e o que melhor se conservou, com as tonalidades, as linhas e as cores ainda bem definidas. Desta vez, Nasoni reserva o espaço da dedicatória ao Papa Clemente XII Corsini, nomeado Papa em julho de 1730 e, juntamente com a dedicatória, declara o fim do longo processo de decoração da capela-mor da Sé. Do lado direito do janelão, atrás de um portão completamente aberto, o artista reproduz um nicho votivo em ouro, embelezado com elementos florais, colunas decoradas em baixo-relevo, um tímpano partido e uma figura feminina delicadamente deitada por cima. No centro, um nicho oval com a imagem da Nossa Senhora e o Menino Jesus. Meias colunas a delimitar a fachada de um templo romano completam a composição. Na parte superior, a visão de canto mostra uma secção do intradorso de uma abóbada de berço no ponto de intersecção com paredes-mestras. A decoração é formada por painéis que dão lugar a brasões e festões ornamentais. As bisettrizes convergem para um vão finamente emoldurado com volutas, fechado por uma janela com vidro reticulado. A linha curva do contraforte da abóbada e a própria concavidade do intradorso conferem à pintura uma profundidade aberta ao imaginário, típica da cenografia perspéctica teatral, talvez o mais bem-sucedido de todos os outros exemplos presentes na decoração da capela-mor da Sé.

A face esquerda do janelão é a menos rica das duas. A representação da parte superior refere-se à típica visão interna de estruturas de cobertura, desta vez dada pelo interior de uma galeria. Embora inteiramente de tonalidade cinza, é nítida a decoração com volutas, brasões, elementos florais e festões. A parte inferior mostra apenas uma porta semiaberta onde está colado o papel com a dedicatória, sem nenhuma outra decoração de fundo, sendo talvez mesmo esta a intenção do pintor: concentrar todas as atenções naquilo que pretendia de facto comunicar.

Nasoni reproduz aqui uma folha de pergaminho colada à parte fechada do portão, com o emblema da Igreja Romana, no meio dos Santos Pedro e Paulo, a representar os Padres da Igreja. Logo a seguir, o texto da dedicatória, redigido como um verdadeiro documento pontifício. Até o cuidado colocado na laceração provocada pelo sigilo papal, no fim da folha, deixa entender a importância de que a mensagem se revestia para o artista.

Clemente XII, (Lorenzo Corsini), eleito em 12 de julho de 1730, manteve o pontificado até ao dia da sua morte, a 6 de fevereiro de 1740. Filho de uma família aristocrata florentina e licenciado em Direito pela Universidade de Pisa, torna-se advogado e gestor das finanças do Estado Pontifício, exercendo a sua profissão por mais de 30 anos. Com a idade de 78 anos e quase totalmente cego, o Cardeal Corsini torna-se Papa depois de 4 meses de deliberações por parte do Colégio dos Cardeais.

Uma das motivações principais que obrigou a cúria a nomeá-lo foi a má política financeira adotada sob o pontificado de Benedito XIII, conduzida pelo Cardeal Coscia e por outros membros da Igreja, que a tinham deixado em péssimas condições. Corsini revela-se a pessoa mais indicada para o cargo, tendo já desempenhado as mais importantes funções do Estado Pontífice e sendo representante de uma das famílias aristocratas mais influentes do estado florentino²⁹.

Além de ser o protagonista do melhoramento financeiro da Igreja, Clemente XII é também um grande mecenas, financiador de construções de obras grandiosas, como a fachada da Igreja San Giovanni Laterano e a edificação do Palazzo della Consulta, na zona do Quirinale. Além disso, foi promotor da restauração do Arco de Constantino, iniciou os trabalhos para a construção da Fontana di Trevi, e encarregou Luigi Vanvitelli de projetar os trabalhos de recuperação do porto de Ancona, com o prolongamento do cais, construído pelo Imperador Trajano, e a realização de uma ilha artificial sobre a qual foi construída uma estrutura com funções militares em defesa do porto³⁰.

É igualmente bem conhecida a sua posição perante as novas correntes que estavam a nascer e que minavam a integridade espiritual da comunidade católica, com destaque para a maçonaria, que de um movimento com ideais espirituais se estava a tornar uma seita com fins lucrativos e especulativos. Esta ameaça levou à emanação em 1738 do primeiro decreto pontifício contra esta organização, a famosa Bula “In Eminenti apostolatus”, obrigando os católicos a rejeitar os ideais maçons, sob pena de serem acusados de heresia.

Representando um documento eclesiástico fixado numa parede de entrada de um imaginário palácio setecentista, o pintor decide comunicar o fim da sua obra na capela-mor de uma maneira muito original. Ele junta o seu nome ao do Papa, num documento oficial, a fim de realçar o acontecimento. Todavia, o método que usa deixa-nos supor que, para além de uma “comunicação de serviço”, tenha usado, mais uma vez e de forma intrínseca, a pintura para manifestar a sua opinião e o seu estado de espírito perante o sujeito da dedicatória.



Pormenor da decoração do primeiro janelão do lado esquerdo da capela-mor da Sé do Porto, datado de 1725-1731 (2021, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt.)

CONCLUSÕES

Desde que se começou a tratar de forma aprofundada a figura artística de Nicolau Nasoni (em tempos relativamente recentes), deparamo-nos com um crescendo de novas informações, novos documentos, novas obras que se descobriram ter saído das suas mãos e que voltaram assim a fazer parte do nosso património cultural, tudo isto num muito curto espaço de tempo.

Certamente esta situação deve-se à pouca visibilidade que Nasoni teve em Itália até há bem pouco tempo, dada pelo elevado número de grandes artistas italianos que trabalharam na mesma época e pelo início tardio do estudo do seu trabalho em Portugal, tendo já então como consequência a perda de parte da sua obra e, sobretudo, da documentação relacionada, de vital importância para a investigação, conservação da memória e preservação da nossa herança cultural. Hoje, o seu nome ocupa um lugar bem firme no mundo da arte, ligado de forma indissolúvel à sua obra-prima no campo da arquitetura: a torre dos Clérigos, o ex-libris da cidade do Porto.

Infelizmente, tudo isso ainda não deu o justo impulso para que obras, como a decoração da capela-mor da Sé do Porto, tivessem o devido cuidado. No conjunto dos últimos trabalhos de requalificação, o património da pintura mural teve uma atenção marginal, deixando sobretudo os frescos dos janelões praticamente no estado em que foram encontrados em 1964, quando foi tirado o reboco que os cobria. Grande parte está totalmente degradada, em alguns casos de forma irreversível. Acreditamos que toda a informação recolhida e mostrada será um impulso que sensibilizará quem pode e deve, antes que seja demasiado tarde.

NOTAS

- 1 SMITH, R. C., 1966, p. 41.
- 2 **A Ordem de Malta** ou Cavaleiros Hospitalários ou Cavaleiros Jerosolimitanos (**oficialmente Ordem Soberana e Militar Hospitalária de São João de Jerusalém, de Rodes e de Malta é uma organização católica que começou como uma ordem beneditina fundada no século XI na Palestina** durante as Cruzadas, mas que rapidamente se tornaria numa ordem militar cristã numa congregação de regra própria, encarregada de assistir e proteger os peregrinos àquela terra e de exercer a caridade.
- 3 SMITH, R., C., *op. cit.*
- 4 BUHAGIAR, M., 2009.
- 5 Para aprofundar o assunto: M. Buhagiar, "Antonio Pippi – A forgotten Qadrista", Treasures of Malta, Easter, 2003.
- 6 Eu Nicolau Nasoni pintor e o Senhor Inquisidor e o vi na capela com um burro de um Frade Dominicano e aquele sem Fé de D. Luís, que contou tantas mentiras ao Grão-mestre e o surdo Dourador. E eu ficando chateado com o Senhor Inquisidor (M.I.) por querer combater a injustiça, disse....
- 7 AA. VV., Niccolò Nasoni (1691-1773), "Un Artista Italiano a Oporto, III Centenario della Nascita", Firenze, Ponte alle Grazie Editori, 1991, p. 32.
- 8 O surdo que trabalha.
- 9 *Idem.*
- 10 SMITH, R. C., *op. cit.*, p. 41.
- 11 AA. VV., Niccolò Nasoni (1691-1773), "Un Artista Italiano a Oporto, III Centenario della Nascita", Firenze, Ponte alle Grazie Editori, 1991, pp. 31-32.
- 12 *Ibidem.*
- 13 BASTO, 1940, pp. 216-220, vol. III.
- 14 Definição dada por Ettore Romagnoli no seu livro "Biografia cronologica dei Belli Artisti Senesi", século XVII, relativo à figura artística de Vincenzo Ferrati.
- 15 A partir dos documentos do "Processo Accarigi", deu-se a conhecer as fortes relações com Nasoni, que viveu em casa de Ferrati até 1715, ano em que se deslocou para Bolonha para frequentar a escola de Stefano Orlandi.
- 16 A estadia de Nicolau Nasoni em Siena está documentada pelos documentos autobiográficos de Giovanni Zanardi, pintor bolonhês que frequentava a escola do Stefano Orlandi, no mesmo período em que Nasoni aí se encontrava para aperfeiçoar a técnica sobre a linguagem quadraturista e cenográfica.
- 17 Referência: S.III.6_0005v.
- 18 Referência: E.I.15.c.12v.
- 19 Referência: S.III.6_0007ra.
- 20 "Nicolau Nasoni, florentino, natural da terra de San Giovanni Valdarno di Sopra a pintar esta Sé em 9 de 1725 e agora 1731 e vejo por meio do Senhor Deão Jerónimo de Távora e Noronha".
- 21 Assento de batismo do primeiro filho de Nicolau Nasoni, José Nasoni, publicado por Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas em "Nicolau Nasoni", Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto, Vol. V, 1942, pp. 454-455.
- 22 BASTO, 1963, pp. 115-116, vol. II.
- 23 Assento de batismo do primeiro filho de Nicolau Nasoni, José Nasoni, publicado por Eugénio de Andrea da Cunha e Freitas em "Nicolau Nasoni", Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto, Vol. V, 1942, pp. 454-455.
- 24 "E tudo isto foi pintado por vontade do Senhor Cónego Mestre Domingos Barbosa, tesoureiro dos... e eu a pintar à ... anos. Nicolau Nasoni 1731".
- 25 PINTO, 1940.
- 26 FERREIRA, 1965, p. 13.
- 27 Referência: S.III.6_0010v.
- 28 "Clemente XII Corsini florentino e em tempo que eu Nicolau Nasoni acabo de pintar esta Capela e estamos a XVIII....e se aproxima esta Pascoa de Ressurreição".
- 29 ROMEO, 1977.
- 30 *Ibidem.*

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 contendas 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 continuamente 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 “Instruções”, 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 descobriam “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'oleo". 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 II 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 cor 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[ndo] 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 Morais. 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 couçoeiras 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 guiar-se-ia 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 Morais 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).

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.

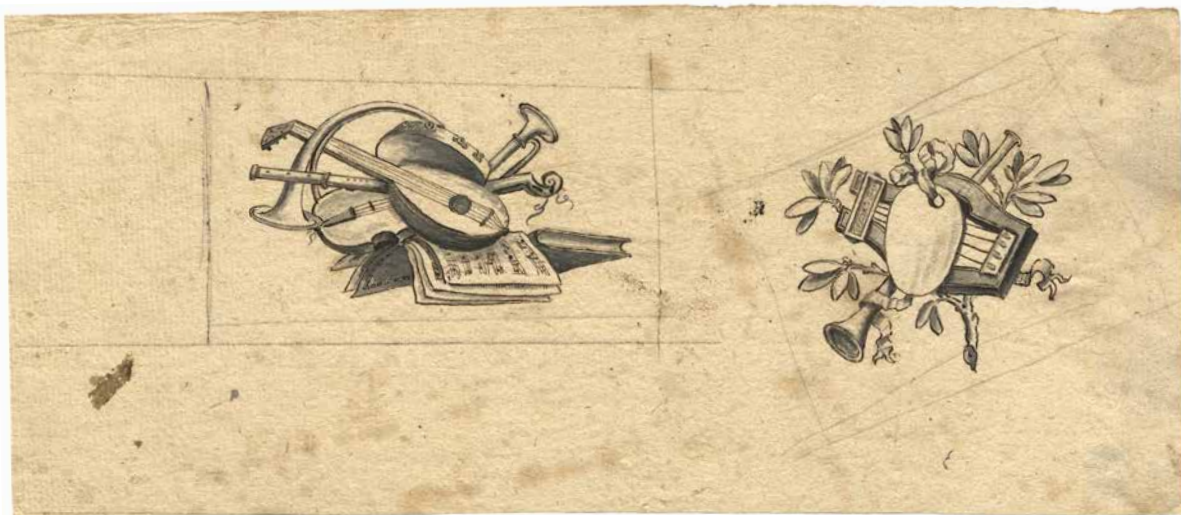
Elementos igualmente intrusivos e que hoje impedem esta leitura integral, são as cantorias. Os restauros identificaram a base do varandim original do órgão, em pedra lioz, circunscrito à largura da caixa do mesmo⁶⁵. Esta informação confirma que os atuais varandins são posteriores às obras da grande Sede 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,

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, arquivadas, frisos, cimbalhas 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:

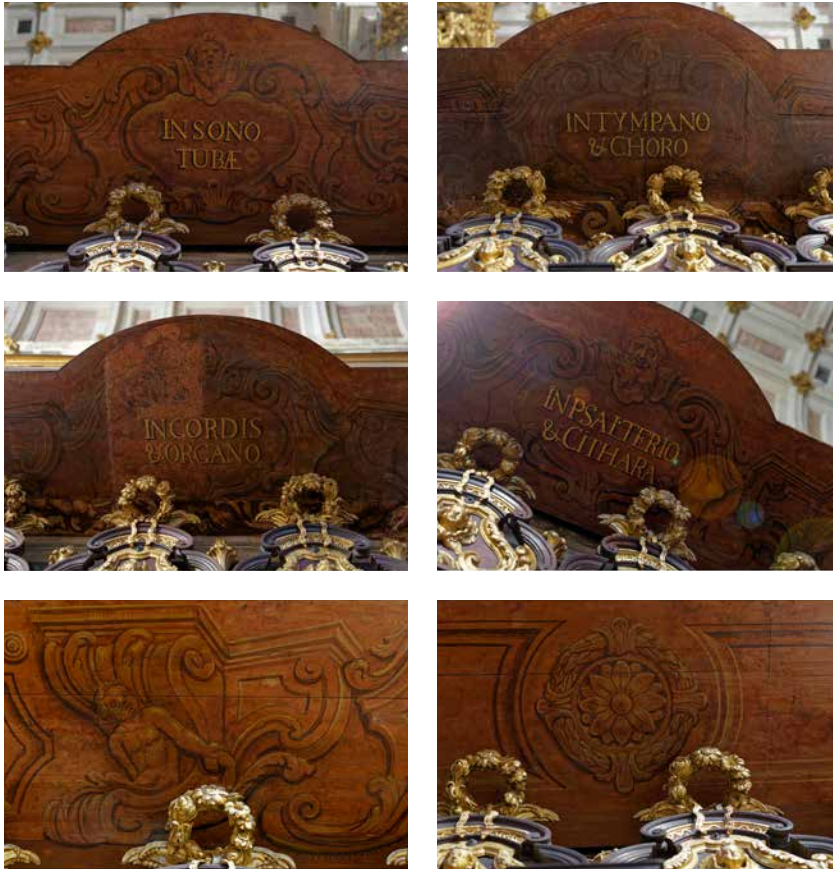
«*IN SONO TUBAE*

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 cónego 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 sorvido 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 apresentão 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.

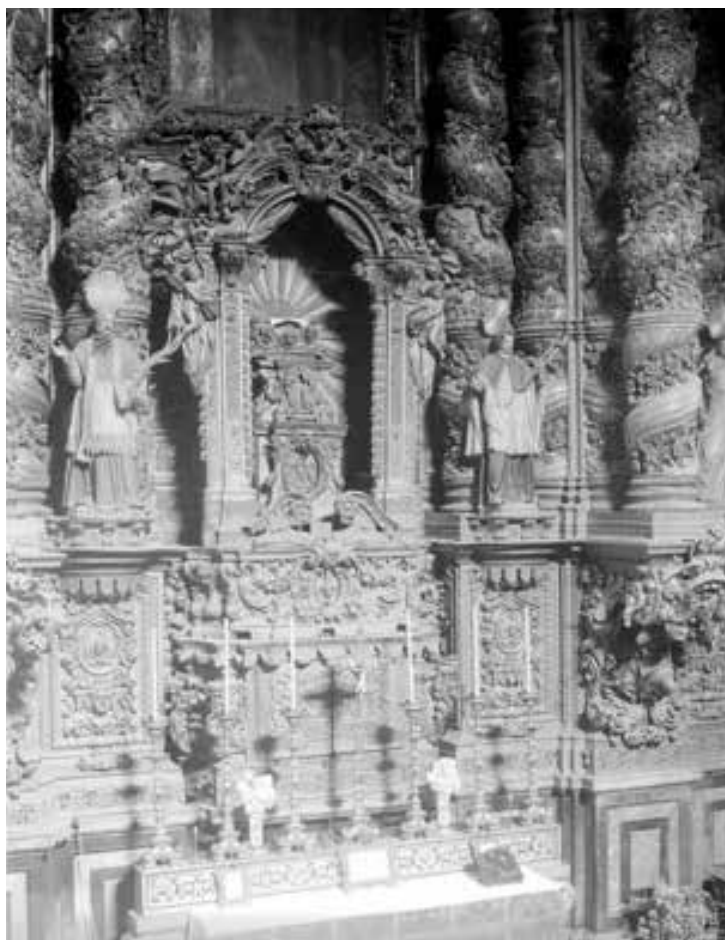
O altar que vemos hoje data, no entanto, dos anos sessenta do século XX. Esta constatação é confirmada pela ata do Cabido de 30 de março de 1968, na qual se faz referência ao novo altar-mor da catedral, «*talhado em grande bloco de mármore*» que o bispo havia sagrado no dia anterior⁹³. O frontal obedece 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 Morais”, 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).

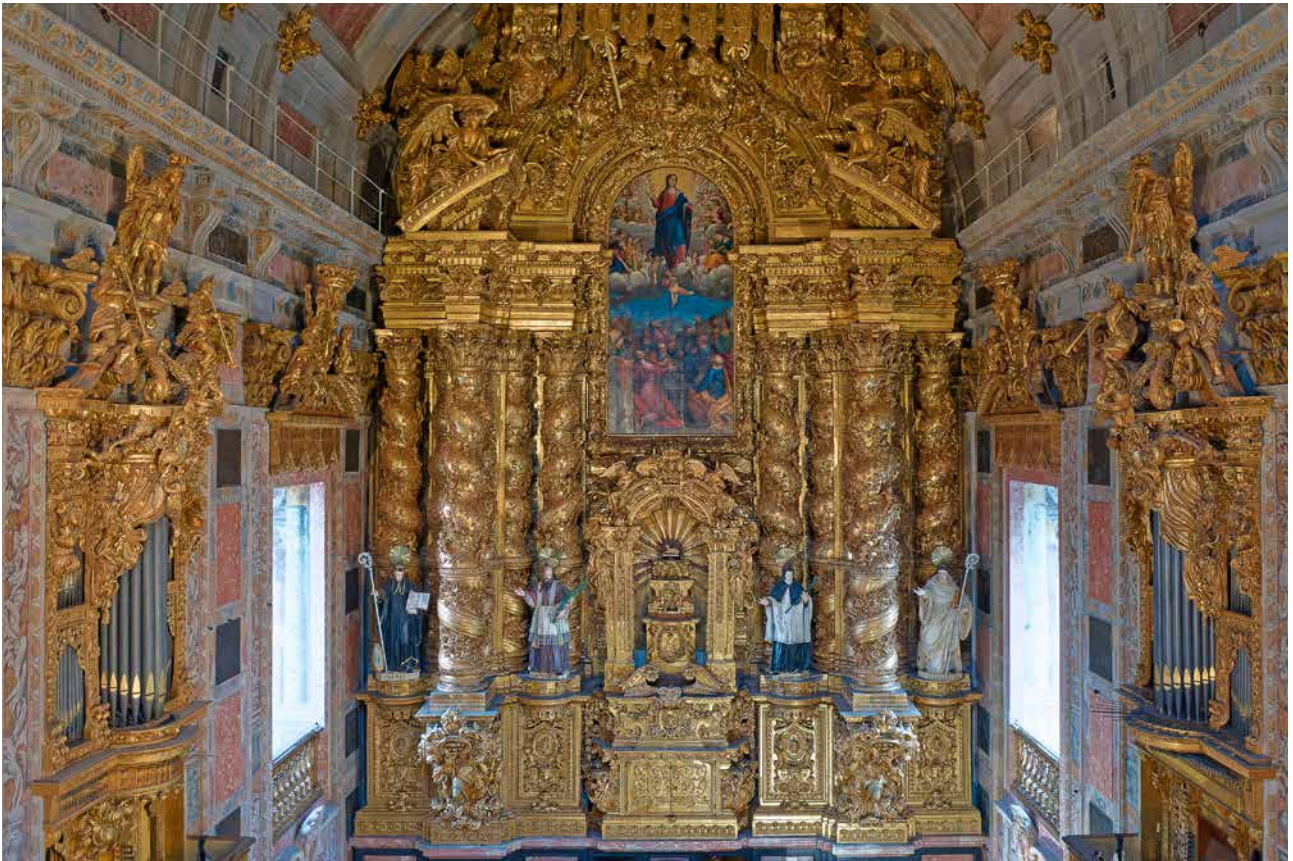


Pormenor do retábulo-mor (1962-1964, Fundação Calouste Gulbenkian - Biblioteca de Arte e Arquivos©, fotografia de Robert C. Smith⁹⁶).

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 cónegos 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 conseqüente 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 cónegos 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).

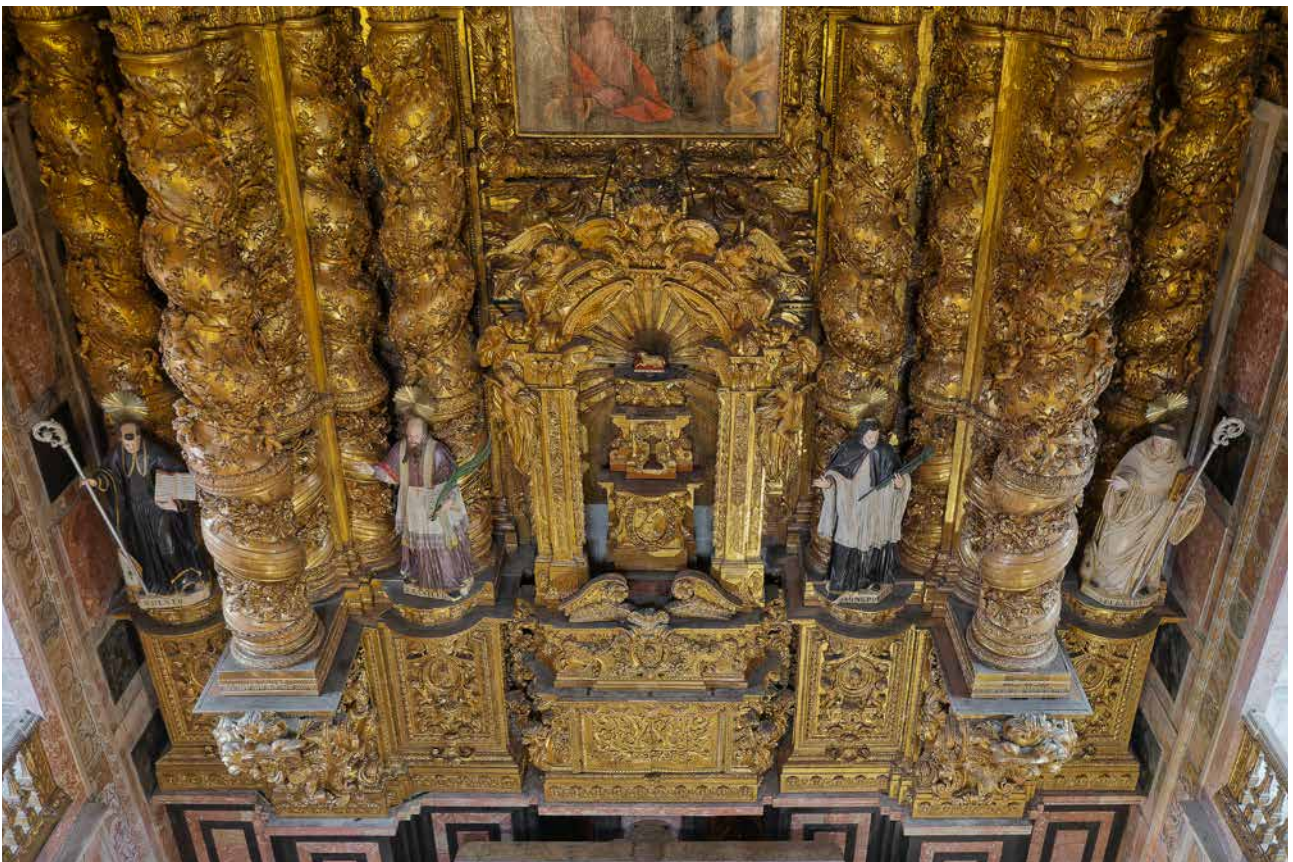
Assim que o Cabido teve conhecimento deste facto e se certificou que não tinha havido qualquer extravio (garantindo a autenticidade primitiva destas relíquias), «*mandou soldar a mesma capsula*»¹¹⁸. É esta urna de madeira a que se referem Augusto Ferreira (1928)¹¹⁹, Carlos de Passos (1929)¹²⁰ e o Boletim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



Urnas 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 pouca 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 experiência 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 confesores, 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 deste 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 Vrne, 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 li 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 terminais 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 ahí 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 terminais 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 precizissima”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 destrinçar 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).

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 Moraes, o que gerou uma uniformização policroma no interior da igreja.



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

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, arquitraves, 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 pouca 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 gêmeas das da sacristia”, mas este prelado “achou-as de mau gosto e mandou-as borrar de cal”¹⁸⁴.

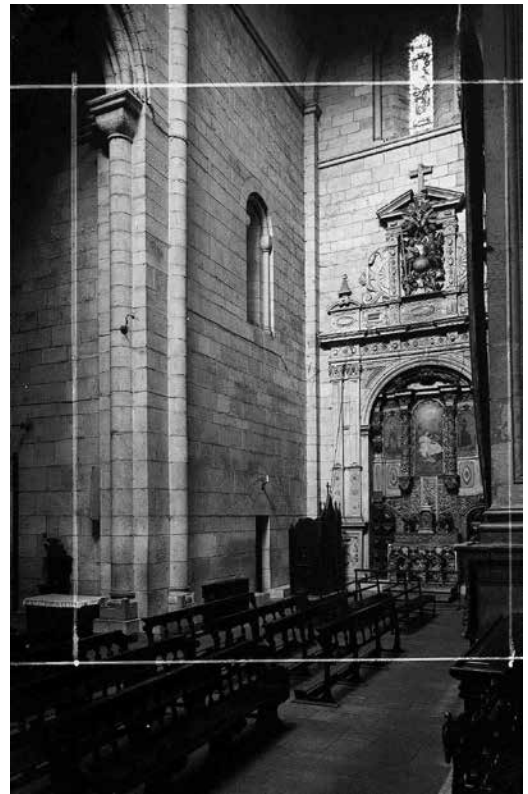
Robert Smith levantou a hipótese da pintura de Nicolau Nasoni se ter estendido às abóbadas das naves, ideia partilhada por Natália Ferreira-Alves¹⁸⁶ e Jaime Ferreira-Alves que o considera o “grande pintor” da Sé, responsável pela extensa obra de pintura “que preencheria todo o espaço interior e os tramos 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 Niccolau Nasoni. Na verdade, este é referido, em 1731, como o pintor “que anda pintando esta See Chatedral” 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 Morais 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 Ministério”. 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 “xadrez 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 pétreia 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 trasladação 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 português 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 cimalthas”; 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, cimaltha 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 Egípto.



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

As mesas e as banquetas, de “pedras mármores”, foram executadas entre 1719 e 1723²⁵¹. Esta articulação entre os trabalhos de embutidos de pedraria policroma, 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, “seguindo 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 pétreo 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, arquitraves 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 ocultadas 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 “tarjinhas 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 policromos 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”.

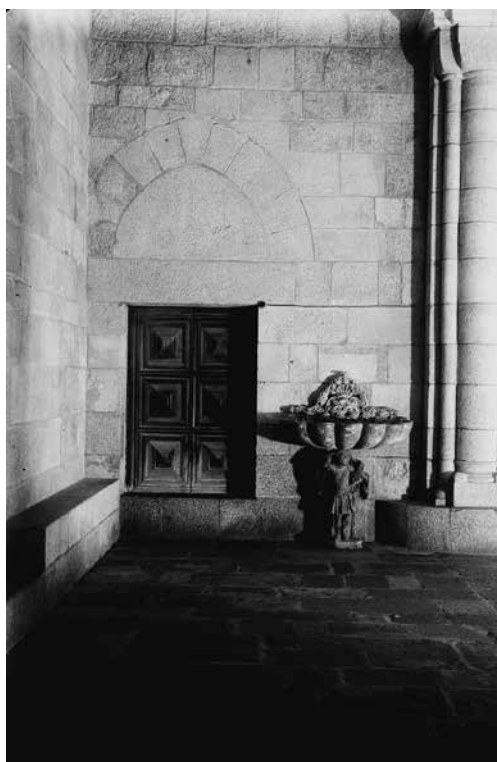
Os púlpitos, enquadrados nos primeiros pilares do transepto, substituíram os seiscentistas. Foram executados em mármore vermelho e preto, em harmonia com as cores da capela-mor e restante corpo da igreja, bem polidos e recortados com “diversos feitios”²⁸⁴. As “boãs taças” estavam apoiadas em pilares 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 repostado 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, desfeiendo 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 “frontispício 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 botaréis 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 voteiros, 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 PRONOBIS 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, coroado 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 cizelladas 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 segillii 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 excellento 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/arquivold/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.

7

1927-1982



Maria Leonor Botelho

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

Maria Leonor Botelho (Porto, 1979) é Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) – Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) na área científica de História da Arte e investigadora integrada do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”) / FLUP e coordenadora do grupo de investigação “Património Material e Imaterial”. É Diretora da Licenciatura em História da Arte da FLUP. Licenciada em História – Variante História da Arte (FLUP, 2001), Mestre em Arte, Património e Restauro (FLUL, 2004) e Doutorada em História da Arte Portuguesa (2011) pela FLUP, com uma tese subordinada ao estudo da historiografia da arquitetura da época românica em Portugal (1870-2010) (publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2013). Desenvolve investigação nas áreas da arquitetura e historiografia da época românica, das intervenções de requalificação da arquitetura românica realizadas ao longo dos séculos XX e XXI, com especial enfoque nas da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.). O seu campo de atuação e de investigação tem crescido no âmbito da gestão do património, do “digital heritage”, dos discursos do património e do património mundial. Leciona unidades curriculares no âmbito das temáticas da Gestão do Património, da Arquitetura Medieval e da História Urbana nos 1.º e 2.º ciclos, orientando projetos de investigação nas mesmas áreas de conhecimento ao nível de mestrado e de doutoramento. Desde 2015 que é responsável pela coordenação (em colaboração com outros docentes), pela curadoria e produção de exposições virtuais na página da FLUP na plataforma “Google Arts and Culture”. É uma das coordenadoras da Enciclopédia do Românico em Portugal (2023), publicada pela Fundación Santa María la Real.

Sé do Porto: 1927-1982 – D.G.E.M.N., restauro e conservação¹

A SÉ DO PORTO, MONUMENTO NACIONAL

Acedemos hoje à igreja catedralícia pela porta que permite a comunicação entre o primeiro tramo da nave da Epístola e o claustro gótico. A questão da acessibilidade configura uma problemática constante e marca a transformação dos edifícios no tempo longo. Durante a Idade Média, o espaço dianteiro à fachada ocidental desta igreja começou a mostrar-se apertado, tanto mais que confinava com um dos espaços públicos mais movimentados da cidade muralhada.


Tal facto justifica que no século XVI fosse edificado, em pedraria, o Alpendre de São João (1495-1505) na fachada norte da Sé. Esta estrutura, voltada à então denominada Praça do Pelourinho, passou a cumprir uma importante função ao nível da ligação da igreja catedralícia com a cidade do Porto, quer se entenda a mesma em termos estéticos pela atualização de gosto, quer em termos funcionais pela criação e afirmação de uma nova acessibilidade ao interior da igreja. É por esta razão que se constrói no mesmo local, e cumprindo a mesma função, a galilé setecentista, cuja traça tem vindo a ser atribuída ao italiano Nicolau Nasoni. Este arranjo do alçado norte da catedral acrescentou, assim, uma segunda fachada monumental a um edifício que se encontrava afogado entre o casario medieval.


A questão da acessibilidade ao interior da igreja volta a ser alterada na sequência do projeto de 1939 de Arménio Losa (1908-1988) para o Largo da Sé e que previa a melhoria das condições de trânsito, libertando-o de certos prédios inestéticos, o que permitiria “desafrontar as fachadas da Sé e dos Paços do Concelho, criando novas perspectivas e pontos de vista”². Devemos a esta intervenção urbanística o aparente carácter isolado do conjunto episcopal relativamente à malha urbana da cidade, fruto das demolições do edificado fronteiro à catedral.




Legenda:

B Bilheteira

 Rampa de acesso

 Passagem interdita

 Passagem reservada a cerimónias religiosas

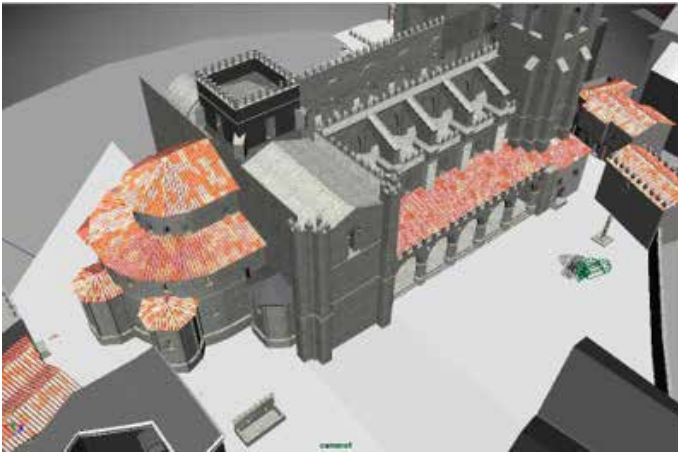
 Área aberta ao público

 Área interna (interior)

 Área visível ao público

 Área interna (exterior)

Planta interpretativa das diferentes acessibilidades da Sé do Porto no século XX (2023, Património Cultural, I.P. ©, ilustração de Luís Sebastian - PC, IP & Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).



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



Aspeto geral do Morro da Sé antes das demolições de 1940 (s.d., Centro Português de Fotografia©, fotografia de Domingos Alvão³).

Assim desafogada, além de ganhar uma outra leitura a partir de vários pontos da cidade do Porto, a igreja catedralícia afirma-se também pela reativação da importância da sua fachada ocidental que, transformada por ocasião das obras de restauro realizadas na década de 1930 sob a alçada da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.), se viu dotada de um novo sentido. Durante quase um século acedeu-se ao interior da igreja pelo portal ocidental, protegido no interior por guarda-vento. Recentemente, esta circunstância alterou-se novamente.

A expensas do Cabido Portucalense, o projeto do arquiteto Carlos Castanheira, desenvolvido entre 2012 e 2014⁴, procurou reestruturar o circuito de visita da Sé do Porto. A partir da requalificação de duas salas do piso térreo da Casa do Cabido, alterou-se a lógica de todo o circuito de visita ao complexo edificado, procurando dar resposta a uma vontade de diferenciar “quem pretende aceder à Sé-Catedral por motivos religiosos ou simplesmente por motivos turísticos ou de conhecimento”⁵. Se até então a igreja era o primeiro espaço visitado, agora é ela que encerra um circuito que passa primeiramente pelas várias dependências do complexo catedralício. Da análise da “Memória Descritiva e Justificativa” relativa a esta intervenção, fica claro o entendimento que se tem já no século XXI do espaço catedralício no seu todo. Para o compreender temos de recuar ao começo da década de 1910, ocasião em que a Sé do Porto e as suas dependências foram classificadas como Monumento Nacional. Doravante, e tal como um conjunto significativo de edifícios religiosos, a Catedral deixa de ser, apenas, a *sedes* episcopal, passando a ser, também, um suporte de memória reconhecido e protegido por decreto⁶ à escala nacional.

Efetivamente, ao longo do século XX, identificamos na abordagem à Sé do Porto (e restante complexo catedralício) a existência de novos valores, além dos devocionais e históricos, que se consubstanciam na transformação e fixação da imagem de um edifício de origem medieval, profundamente alterado ao longo dos séculos, sob a lente de uma particular leitura do mesmo. Além disso, devemos acrescentar que se constata também uma evolução na abordagem ao conjunto catedralício, como um todo, nomeadamente ao nível da sua gestão enquanto espaço religioso, que o leva, ao mesmo tempo a assumir-se como equipamento cultural e patrimonial.

Como se sabe, com a publicação da Lei da Separação do Estado das Igrejas (20 de abril de 1911), a administração republicana consagra o controle laico sobre o património da Igreja, seja ele móvel ou imóvel. Como determinado no seu artigo 62º, são vários os edifícios religiosos que passam a ser propriedade do Estado, nomeadamente “Todas as cathedraes, igrejas e capellas, bens immobiliarios e mobiliarios, que teem sido ou se destinavam a ser applicados ao culto publico da religião catholica e á sustentação dos ministros d’essa religião (...)”.

Em 1911 alterou-se, portanto, o regime de propriedade da Sé do Porto, já classificada como Monumento Nacional. O artigo 89º do mesmo decreto de 1911 salvaguarda o “exercício publico do culto catholico”, não obstante determinar que “os objetos mobiliários que as guarnecem [às catedrais, igrejas e capelas] serão na medida do strictamente (sic) necessário, cedidos gratuitamente e a titulo precario pelo Estado ou pelo corpo administrativo local que d’elles for proprietário, à corporação que (...) for encarregada do respectivo culto”.

É neste momento que podemos compreender o quadro normativo e o regime de propriedade, no que respeita ao seu património imóvel e integrado, que contextualizam o destino e as transformações que a Sé do Porto sofreu no segundo quartel do século XX. Conforme notou Jorge

Custódio, em 1911 tem lugar o início da “intervenção das entidades e instituições públicas na protecção e salvaguarda do património” religioso afirmando-se, como veremos materializar-se na Sé do Porto, “a sobreposição dos interesses públicos sobre os interesses particulares”⁷. A análise do *corpus* documental da tutela, particularmente nas décadas subsequentes à Lei da Separação do Estado das Igrejas, é disso testemunho, pelo facto deste edifício ser institucional e constantemente referido como “Sé Catedral do Porto, Monumento Nacional”.

Sabemos hoje que a cisão criada entre a Igreja e o Estado após 1911 foi, de facto, avassaladora para o património da primeira aos mais diversos níveis. Não cabendo aqui discutir as suas consequências ao nível do esvaziamento do poder económico e patrimonial da Igreja, não podemos deixar de refletir sobre os ecos que, não tanto a dessacralização dos espaços religiosos, mas o fim do sustento ou do subsídio ao culto, tiveram na própria Sé do Porto. Referindo-se em maio de 1914 à supressão de “todos os rendimentos pela apropriação que o Estado se fez”, solicitou o Bispo do Porto à Santa Sé (em ofício datado de 17 de agosto de 1913) o alívio de várias obrigações do Cabido, entre as quais destacamos “1º Dispensa de todas as missas, de festa e de vigília, quando d’ellas se não reza; 2º Dispensa das missas, ofícios e procissões ou relações de defuntos; 3º Dispensa de todos os legados pios e missas a que o Cabido estava obrigado por qualquer título, inclusivamente a missa e ofício solemne de qualquer capitular ou beneficiado”⁸. Após essa data, apuramos que continuou o Cabido a manter “o côro na catedral à custa dos maiores sacrifícios, como se ainda gozasse das rendas destinadas a sustentá-lo”⁹. Só a 10 de junho de 1918 é que a Congregação Capitular assume, em Ata, não poder “satisfazer o compromisso de celebrar novecentas e tantas missas pelos seus fundadores e benfeitores”¹⁰. O microcosmos devocional da Sé do Porto perdeu, assim e gradualmente, a sua função primaz. Por outras palavras, os retábulos, as imagens devocionais e as tumulações deixaram de ter “vida” e viram-se esvaziados do seu papel de intermediação com o divino.

Volvidos mais de 100 anos, entramos hoje na Sé do Porto, mesmo que seguindo o referido circuito turístico, e não vemos sinais que atestem estas largas centenas de obrigações capitulares e o espaço devocional destinado à evocação, litúrgica ou processional, *in memoriam* dos seus fundadores e benfeitores. Efetivamente, as três naves da catedral portuense destacam-se pela sua estrutura em granito aparente, numa clara afirmação da materialidade arquitetónica do edifício de origem medieval, criando a impressão anímica de um espaço isento de estratigrafia devocional. Eduardo Carrero, na sua obra seminal, glosa a “Catedral Habitada” enquanto espaço vivo que ao longo dos séculos foi testemunho de alteridades ao nível de costumes religiosos e sociais¹¹. Tal como as suas congéneres espanholas e demais catedrais portuguesas, também a Sé do Porto foi marcada pela “vida” do seu espaço interior, pela substituição dos retábulos e das capelas, pela dança das imagens e pela acumulação de sepulturas que, ao longo dos séculos, deram sucessivas respostas ao uso devocional e litúrgico do seu espaço interno, através da manifestação de novas formas e gostos artísticos.



Perspetiva geral das naves laterais da Sé do Porto, sendo notória a ausência de elementos devocionais e litúrgicos (2023, Património Cultural, I.P. ©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Vista geral do interior do corpo da Sé do Porto (2023, Património Cultural, I.P. ©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Como vimos ao longo dos capítulos anteriores, temos documentada a existência de retábulos adossados aos pilares das naves no século XVII. Já no século XVIII, conforme se documenta a propósito das obras ocorridas entre 1717-1741 e que as “Memórias Paroquiais” de 1758 confirmam, estes retábulos não só foram substituídos por outros, encaixados em vãos rasgados nos muros das naves laterais, como também foi a igreja atualizada plástica e esteticamente com rebocos nos paramentos e nas abóbadas, além de ter sido dotada de sanefas e capitéis em talha dourada, de púlpito e de varandins nos janelões que, entretanto, se rasgaram nos alçados norte e sul da igreja.

Nas naves da Sé do Porto não temos hoje sinais dessa vida e desse valor artístico e documental, porque aquilo que se quis mostrar, num momento muito concreto da história desta catedral, foi precisamente o que se entendia serem os seus valores artístico e estético¹² primitivos. Se durante séculos as naves da Sé do Porto apresentavam um conjunto significativo de equipamentos devocionais e litúrgicos, as mesmas surgem agora despidas, isentas dessa “vida”. E quando entramos na Sé pela porta da nave sul, é precisamente esta igreja, marcada pela forte presença do granito, que apreciamos de imediato. Aliás, o contraste entre as naves e o transepto, com as suas capelas e retábulos, e a capela-mor, barroca com todo o seu aparato, é por demais evidente. Foi com as intervenções realizadas entre 1927 e 1940 que esta dialética foi criada, como que nos apresentando dois edifícios distintos, cujo diálogo entre as partes, corpo da igreja e cabeceira, chega a ser dissonante, quer estrutural, quer artisticamente falando. Começemos por compreender cada um deles à luz das intervenções do século XX.

RESTAURO: DO CORPO DA IGREJA OU DA CATEDRAL “DESABITADA” (1927-1946)

Atendendo ao estatuto de Monumento Nacional, e em consequência da já referida Lei da Separação do Estado das Igrejas, de 1911, coube ao Estado, por haver confiscado as suas propriedades, a tarefa de execução de obras necessárias em numerosos edifícios religiosos, colocando-as assim na sua dependência financeira. A par de uma ativa reforma legislativa, o Estado republicano e laico foi responsável pela implementação de uma reforma orgânica dos serviços responsáveis pela salvaguarda daquilo que vem mais tarde a ser reconhecido como o “Património da Nação”.

Em 1920, foi criada a Administração Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (AGEMN), na dependência do Ministério das Obras Públicas (Decreto n.º 7038, de 17 de outubro), em substituição das Direções Regionais do mesmo Ministério (criado em 1852 e no qual se instalara, desde 1882, o primeiro serviço oficial dos Monumentos Nacionais). A AGEMN vai absorver e centralizar as responsabilidades do Estado na intervenção do património arquitetónico classificado e os serviços, divididos em internos e externos, foram confiados a duas direções, uma no Porto a outra em Lisboa¹³. Muitos dos restauros realizados pela AGEMN no Norte do país tiveram como objetivos a consolidação geral e a reparação dos telhados.

A 5 de julho de 1921, o Bispo D. António Barbosa Leão (1919-1929)¹⁴, chama a atenção destes mesmos serviços para o facto de que a que a Sé do Porto estava necessitada de “algumas reparações urgentes, sobretudo nos telhados, no pavimento do claustro e nas portas que dão para o exterior”, necessitando, também, nessa ocasião de outras intervenções de maior vulto. Na sequência desta participação direta, e interessada, do Prelado D. António Barbosa Leão, instaura-se um processo de levantamento e orçamentação das necessárias obras no telhado da Sé, agora a cargo e sob a responsabilidade do Estado. Ao que pudemos apurar¹⁵, as obras foram iniciadas em 1922-1923, sob a alçada da AGEMN¹⁶, tendo prosseguido até 1925, quando foram interrompidas por falta de verbas¹⁷. Nesta primeira fase do século XX, se não foram realizadas, pelo menos houve a intenção de se fazer todo um conjunto de obras de “reparação” e de “conservação” na Sé do Porto. A par da efetiva reparação dos telhados, discute-se à época a demolição da empena e da Casa do Sineiro que se erguiam no corpo central da igreja, entre as duas torres, na fachada ocidental, ação que só vai ocorrer anos mais tarde, como veremos.

Foi só em dezembro de 1927 que se retomou a intervenção na Catedral portuense, iniciando-se então a sua grande “restauração”, conforme referia a documentação da época, apenas concluída em meados da década de 1940. Uma Memória Justificativa e resumida das obras de “restauração” e conservação, datada de agosto de 1927, dá-nos a conhecer que a “Sé Cathedral do Porto (Monumento Nacional)” apresentava uma “necessidade absoluta” de intervenção por estar “votada ao abandono, apesar de ser,

uma das melhores joias arquitectónicas dos nossos monumentos”¹⁸. Assumiu-se logo neste documento que os trabalhos previstos nessa data, “constituem parte da restauração geral, para que a Sé Cathedral do Porto, se apresente com o seu carácter primitivo”¹⁹.

Encetou-se, a partir de então, uma profunda intervenção de “restauro” que veio a assumir-se como seminal para a leitura que hoje temos do corpo do edifício, quer ao nível interior, quer exterior. A documentação textual, as peças desenhadas e as peças fotografadas da extinta Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.), hoje acessíveis digitalmente através da plataforma do Sistema Integrado do Património Arquitectónico (SIPA)²⁰, constituem a base para o atual conhecimento e leitura histórico-artística deste Monumento Nacional. As fotografias publicadas antes dos restauros da D.G.E.M.N., quer para a Sé do Porto, quer para outras catedrais nacionais, são fontes fundamentais para a compreensão daquilo que eram estes edifícios antes das intervenções do século XX, nomeadamente ao nível dos seus arranjos espacial e artístico, mas também do estado de conservação que então apresentavam²¹. Para a Sé do Porto devemos nomear, a este nível, o contributo fundamental de fotógrafos como Emílio Biel (1838-1915), José Antunes Marques Abreu (1879-1958), Domingos Alvão (1872-1946) ou Guilherme Bonfim Barreiros (1894-1973). As imagens que registaram permitem-nos conhecer uma igreja que é muito diferente daquela que hoje conhecemos.

Como se afirmou em 1927, é clara a intenção de que a Sé do Porto voltasse a apresentar aquilo que se entendia ser o seu “carácter primitivo”. A intervenção realizada entre 1927 e 1946 visou a reintegração estilística da igreja e do claustro gótico e, não obstante a mesma ter incidido primeiramente no exterior da igreja – mais especificamente ao nível da renovação dos sistemas de cobertura e do tratamento das fachadas principal e setentrional – em 1932, passa a centrar-se no interior da mesma. Os anos de 1932-1940 constituem um dos mais intensos períodos de intervenção, mais centrada agora no interior da igreja e no claustro gótico. Na verdade, a contratação por parte da D.G.E.M.N. das tarefas sob “regime de ajuste particular”, então correntes, não especificam regularmente a localização dos trabalhos a realizar, o que nos dificulta uma perceção cartográfica das sucessivas obras. Por exemplo, é muito comum haver referências como “construção de lagedo de cantaria apicoada, refechamento de juntas incluindo lavagem de cantaria ou apeamento cuidadoso e reconstrução de paredes de silharia assente em argamassa de cimento e areia”, sem haver, no entanto, qualquer referência relativamente à área do monumento onde tais tarefas são realizadas. Diferente, é a possibilidade que esta documentação oferece de estabelecer uma cronologia da intervenção. É, portanto, pelo cruzamento de fontes visuais, fontes cartográficas e fontes documentais diversas, que conseguimos apreender as transformações realizadas, quer interior, quer exteriormente.

O restauro do interior da igreja parte do pressuposto que muito haveria “a eliminar e a refazer”, conforme nos demonstra a “Memoria” de 4 de agosto de 1932²². Efetivamente, é clara a percepção de que os restauradores do século XX se encontravam particularmente desagradados com o aspeto que apresentava o interior da Sé do Porto. Para estes, urgia intervir em “todos os elementos architéticos”, radicalmente adulterados durante o século XVIII, ou seja, durante a Sede Vacante de 1717-1741. Também a “Memoria” de 27 de julho de 1933²³ vem reforçar esta ideia de restituição da beleza e do aspeto primitivo do interior, num trabalho delicado e minucioso, porque “necessario se torna com estas obras fazer desaparecer tudo o que a este Monumento lhe não pertencer, para assim se obter interiormente a harmonia das suas linhas architéticas que é, como nos restantes, o fim desejado”. Urge refletir sobre este princípio de “harmonia” que a “Memoria” de 4 de agosto de 1932 esclarece e que tomamos a liberdade de transcrever aqui na totalidade devido à sua importância para este estudo:

“MEMORIA

São já em grande número, e importantes no ponto de vista técnico, as obras de restauração exterior, realizadas na Sé Catedral do Porto.

Pretende-se agora, se o orçamento que esta memoria acompanha merecer aprovação superior, iniciar as que interessam ao interior do Monumento. Trabalho relativamente exigente em dispendio, porem de resultados seguramente compensadôres, não obstante ter-se já constatado que muito há a eliminar e a refazêr.

Pode dizer-se que não há um só ponto do interior d'este Monumento, incólume das pretenciosas modificações da auctoria de varios reformadôres do Seculo XVIII, todos eles presumindo do que em absoluto lhes faltava: senso artistico.

Paredes, aboboda, colunas, emfim; todos os elementos architéticos, foram profundamente espointeados e cobertos a massa que depois de salpicada com côres convenientes ficou fingindo aquilo que encobriam.

Fizeram-se desaparecer totalmente as bases das colunas e em sua substituição outras bases sustentando formidaveis plintos de massa e cácos, se confessionaram e assentaram. Cortaram-se aos capiteis os motivos que por sua maior saliência dificultavam a justaposição da pesada e espaventosa obra de talha, já apeada.

Assentou-se por cima dos frisos das naves laterais uma descomunal cornija a que serve de esqueleto um complicado tecido de fasquio e ripas. Resultou de toda esta profusão de architectura de feira uma verdadeira incongruencia no ponto de vista artistico.

Não se está porem na presença do irremediavel. A obra que se projecta, se bem que não permita atingir o ideal, assegura todavia resultados que por sua excelencia a impoem.

Para lhe fazer face julgamos necessaria a quantia de 49.999\$00 importancia total do orçamento respectivo.

Porto, 4 de Agosto de 1932.

(ass.) José da Rocha Pinheiro

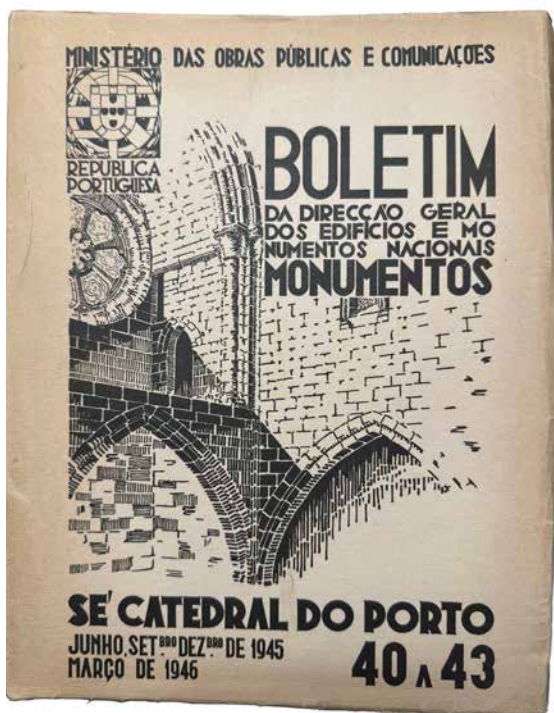
VISTO

O Architecto Director (ass.) Baltazar Castro”²⁴

O espírito crítico presente nesta “Memória” permite-nos confirmar quão negativo era o olhar em relação ao património litúrgico por parte dos arquitetos responsáveis pelos restauros dos monumentos portugueses da década de 1930. Visando a recuperação a um estado idealmente primitivo do edifício, a “restauração” desenvolvida pela D.G.E.M.N. suprimiu, portanto, um conjunto de elementos decorativos que, dada a sua natureza estilística, não permitiam a perceção e a legibilidade de um pretenso e ideal estilo primitivo do monumento. Como veremos, esta intervenção purista visou corrigir aquilo que se entendia ser uma profusa e “uma verdadeira incongruência no ponto de vista artístico” e anulou a leitura que, tão precoce e pertinentemente, Joaquim de Vasconcelos (1839-1936) fez deste edifício, comparando-o a “um mosaico pitoresco de diferentes estylos”²⁵.

As primeiras intervenções centraram-se na demolição, apeamento e substituição de todos aqueles elementos que eram tidos como não pertencentes ao monumento e que, dizemos hoje, à luz da época, não permitiam uma legibilidade daquilo que se entendia ser então a espacialidade e a estética medievais.

Efetivamente, tal como em muitos edificios daquela época, a montante desta intervenção, que o Boletim da D.G.E.M.N. n.º 40-43 de 1946, relativo ao restauro da “Sé Catedral do Porto”, cristaliza, vemos a presença de duas motivações: a histórica e a religiosa (mas não a devocional). Vejamos.



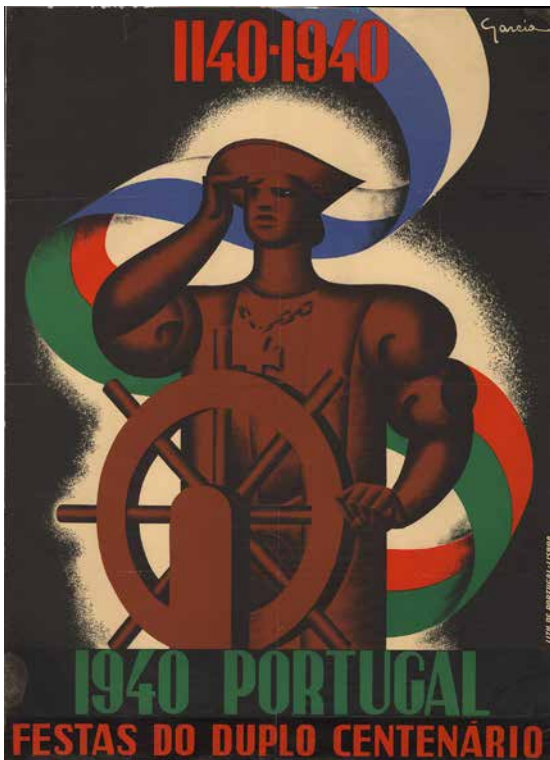
Capa do "Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais" n.º 40-43 de 1946, dedicado à "Sé Catedral do Porto" (2023, Biblioteca de Maria Leonor Botelho©).



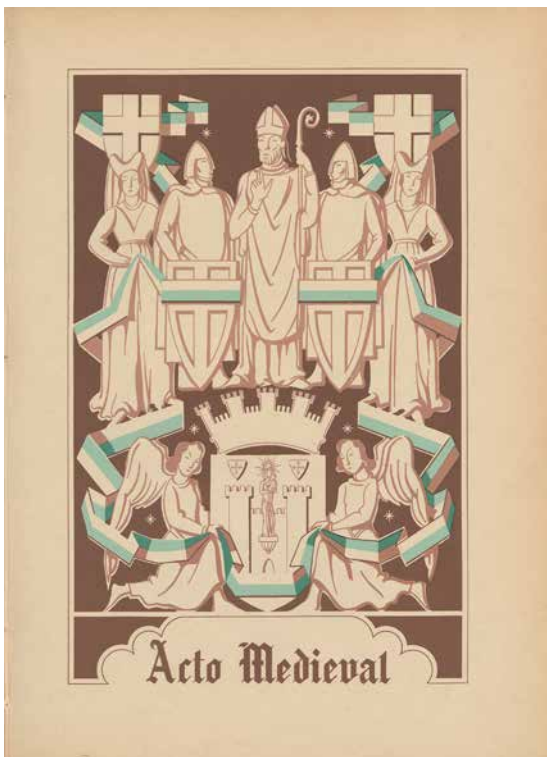
Postal "Salazar, Salvador da Pátria" (c. 1935, autor desconhecido).

Diversos argumentos comprovam que data da segunda metade, ou mesmo de finais do século XII, o início da construção da Sé do Porto e uma intensa atividade ao nível da sua fábrica. Em testamento, D. Afonso Henriques (1128-1185) contribuiu para o seguimento das obras da Catedral com 500 maravedis, assim como o terá feito seu filho D. Sancho I (1185-1211), contemplando a construção deste templo com um legado de 1.000 maravedis. Ora, sabemos hoje, que, e em especial na década de 1930, se identifica uma clara preferência pela intervenção de edifícios ligados a figuras e a acontecimentos fundamentais da história da Nação.

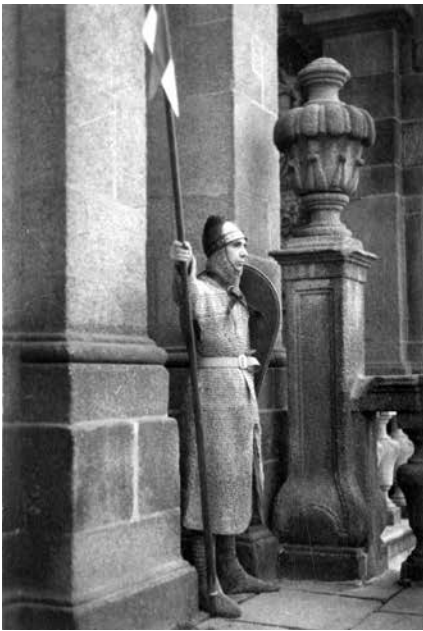
Aliás, é no contexto das Cerimónias dos Duplos Centenários da Formação e da Independência de Portugal, em 1940, que deve ser entendido o já referido arranjo urbanístico em torno do complexo catedralício e a abertura do Terreiro da Sé, celebrativo da Formação e da Independência pátrias, tendo sido o novo espaço e a Catedral os palcos escolhidos para a representação do "Ato Medieval", que aí teve lugar no dia 7 de julho de 1940²⁶. Na Sé, e no Terreiro de D. Afonso Henriques, reviveram-se, pois, momentos ligados à História da Nacionalidade, numa homenagem ao nosso primeiro monarca. No Terreiro ouviu-se o sermão que o Bispo D. Pedro Pitões (1146-1152) terá feito aos cruzados para irem auxiliar o Rei, D. Afonso Henriques, em 1147, na reconquista de Lisboa. Na Catedral foi entoado o *Te Deum* pelos monges beneditinos de Singeverga (Santo Tirso), recriando um ambiente que se tinha por medievo e dando a conhecer a Sé renascida após o "restauro". Compreendemos hoje, mas legitima-se à época e desta forma, a motivação histórica que assistiu ao "restauro" da Catedral do Porto e sua área envolvente. No entanto, não podemos deixar de recordar que a realização de cerimónias religiosas como as celebrações dos *Te Deum*, na Sé do Porto ou na de Lisboa, ou as missas campais junto ao Castelo de São Mamede de Guimarães ou no promontório de Sagres, a que se seguiu uma Bênção do Mar²⁷, são alguns dos eventos de natureza marcadamente religiosa que integraram o programa destes Duplos Centenários. Realizadas em monumentos tutelados pelo Estado laico, cirurgicamente escolhidos para acolherem os palcos das festividades, demonstram estes eventos uma manifestação pública de conciliação entre o Estado Português e a Santa Sé, materializada na Concordata e no Acordo Missionário celebrados a 7 de maio de 1940. Testemunho da capacidade diplomática do Cardeal-Patriarca de Lisboa, Dom Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977)²⁸, figura proeminente do regime, colocou-se fim à "questão religiosa" que a liberal extinção das ordens religiosas (1834) e a republicana Lei da Separação do Estado e da Igreja (1911) firmaram. Percebe-se, portanto, porque o Cabido Portuense se tenha feito representar nas comemorações realizadas na cidade do Porto²⁹.



Cartazes das Comemorações dos Duplos Centenários da Formação e da Independência de 1940 (1940, Biblioteca Nacional de Portugal©, Secretariado de Propaganda Nacional³⁰).



"Acto Medieval" realizado em 7 de julho de 1940 no terreiro da Sé do Porto, integrado nas Comemorações dos Duplos Centenários da Formação e da Independência - Cartazes (c. 1941), Câmara Municipal do Porto - Arquivo Histórico³¹).



“Acto Medieval” realizado em 7 de julho de 1940 no terreiro da Sé do Porto, integrado nas Comemorações dos Duplos Centenários da Formação e da Independência - pormenor de figurante (1940, Câmara Municipal do Porto - Arquivo Histórico³²).

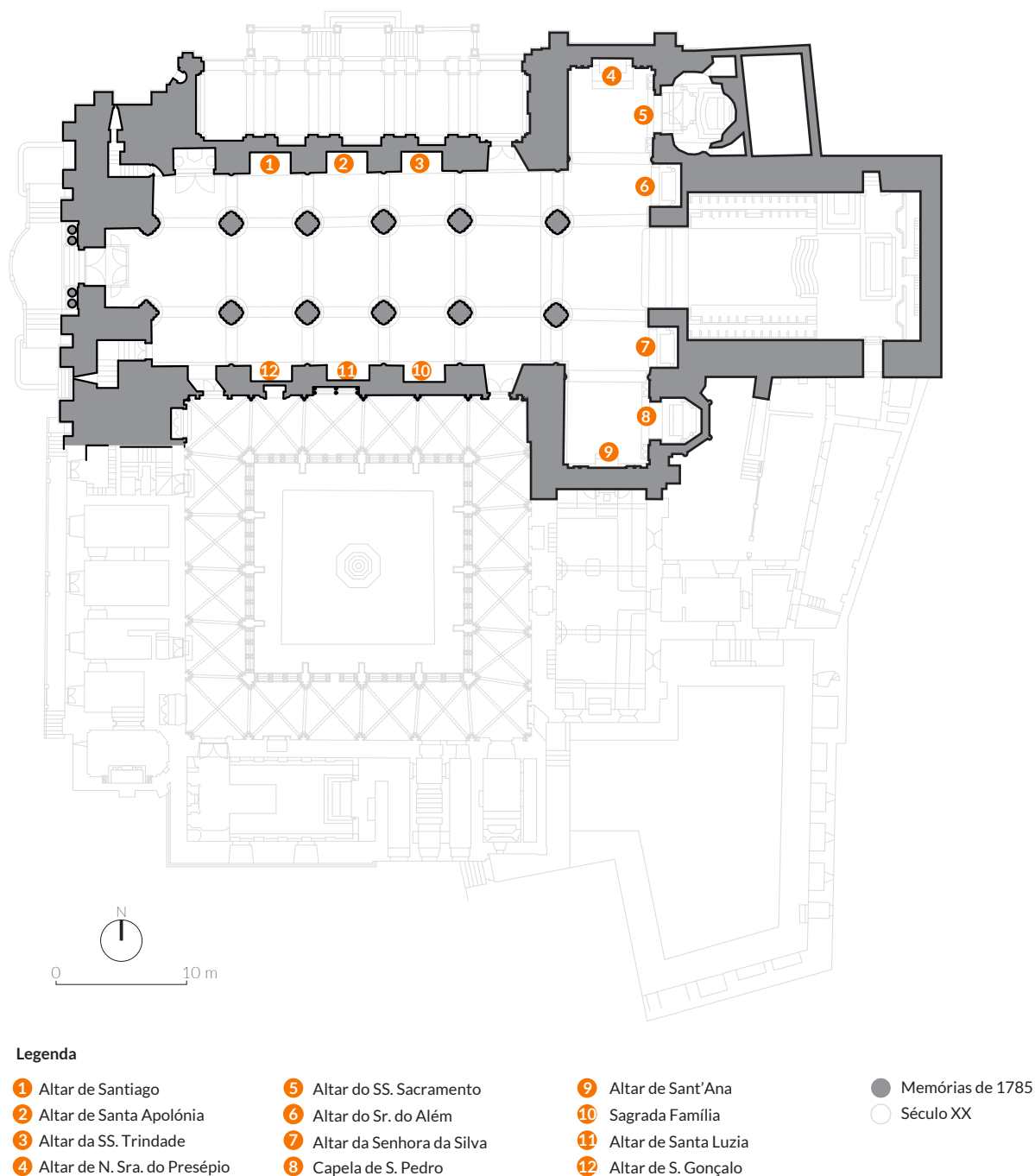
Atentemos agora à motivação religiosa do restauro, que não pode, contudo, ser desvinculada da motivação histórica. O relator do Boletim publicado em 1946 exalta bem a imagem de Nossa Senhora da Silva, que descreve como “escultura de pedra, antiquíssima, que se diz ter sido achada, entre silvedos, ali mesmo, nas ásperas terras da Penaventosa, quando (no tempo do Bispo D. Hugo) se abriam os caboucos para as grandes obras de reconstrução a que deve a sua existência o edifício atual. Muito venerada já no tempo de D. Afonso Henriques, foi essa imagem a herdeira de todas as joias e vestidos de maior preço que por sua morte deixou a rainha D. Mafalda”³³. Não obstante o autor do texto não hesitar em afirmar o carácter verídico da descoberta desta imagem, coloca a possibilidade desta ser de origem romana, pelo que conjetura que a mesma “foi aperfeiçoada anos ou séculos depois por um «bom escultor», que a terá “corrigido” na atitude, na expressão e na compostura da indumentária³⁴.

Não nos podemos esquecer da importância que o culto a Nossa Senhora da Silva ainda hoje mantém na Sé do Porto. Sabemos que em meados de 1918 se fazia a “procissão aos sábados ao altar da Nossa Senhora da Silva”³⁵. Pressupomos que esta prática tenha sido interrompida durante as obras de restauro iniciadas em 1927, pois poucos anos mais tarde considera o Cabido que devam ser reatadas as tradições do seu culto na Sé do Porto³⁶.



Imagem de Nossa Senhora da Silva (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Acreditamos que para os restauradores da década de 1930, e para o autor da “Notícia Histórica do Boletim da D.G.E.M.N.”, a imagem de Nossa Senhora da Silva é mais valorizada por uma questão histórica e religiosa do que por uma questão devocional. Efetivamente, na sequência da Lei de 1911, e como comprova o pedido de dispensa das obrigações apresentado à Santa Sé pelo Cabido portugalense, a verdade é que, nas vésperas do restauro, as imagens que se mostravam nos altares das naves da Sé do Porto não cumpriam já a sua função na vida litúrgica da catedral, mas mantinham a sua importância devocional.



Disposição dos altares e capelas da Sé do Porto segundo as Memórias Paroquiais de 1785, segundo Natália Marinho Ferreira Alves (2024, Património Cultural, I.P.©, ilustração de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

De facto, o apeamento dos seis altares que se encontravam nas naves laterais da Sé é uma das ações mais substantivas da intervenção de restauro realizada na década de 1930, qual ato de dessacralização do espaço religioso³⁷. Em 1933 era já certa a retirada de todos os altares de culto da igreja. Para memória futura, registou-se em ata capitular a sua distribuição no espaço, da seguinte forma: “eram a começar pela porta principal: lado do Evangelho 1º Sant’Iago, 2º S. Vicente e 3º S.S. Trindade; lado da Epístola 1º S. Gonçalo, 2º Coração de Jesus, 3º Sagrada Família”³⁸. A não consideração do caráter devocional dos altares fica também registada pelo Cabido nestes termos: “Nunca o Cabido foi ouvido sobre a retirada de todos estes altares, alguns dos quais tinham um culto antiquíssimo e muito concorrido de fiéis na ocasião das festas”. A presença destes altares, com suas imagens e demais objetos litúrgicos e devocionais, configuraria por certo uma leitura das naves da igreja muito diferente daquela que hoje temos.

Não obstante a apreciação realizada por D. Domingos de Pinho Brandão (1920-1988), que os considerou de “boa talha, muito belos e com grande interesse artístico”³⁹, certo é que os Monumentos Nacionais defenderam não terem estes altares “qualquer mérito, tradicional ou artístico, que recomendasse a sua conservação”⁴⁰. Não participou, portanto, o Cabido desta opção tomada pela D.G.E.M.N. neste restauro, a que se seguiu a “reconstrução, em cantaria, das paredes, portas e frestas (que a erecção desses altares havia danificado), em conformidade com os elementos encontrados e com o estilo do templo”⁴¹.



Proposta de reconstituição da nave lateral da Epístola com altares provenientes da Sé do Porto (2024, Património Cultural, I.P.©, fotomontagem de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Como se abordou já em capítulo anterior, a análise da documentação do arquivo da D.G.E.M.N. permitiu-nos identificar três dos seis altares⁴², dois na Igreja Paroquial de Santa Maria de Lamas e um na igreja do Monte de Nossa Senhora da Assunção (Monte Córdova, Santo Tirso), para as quais foram cedidos. Também através do fundo da comissão Jurisdicional dos Bens Culturais foi possível verificar que um outro altar foi cedido à Capela de Santa Eufémia de Vilar da Veiga (Terras de Bouro)⁴³. Não deixa de ser muito interessante perceber o valor dado pela sociedade civil e religiosa a estas peças de talha que a D.G.E.M.N. retirou da Sé do Porto. Neste contexto, importa ainda referir que houve um primeiro pedido de cedência apresentado por parte da Comissão Fabriqueira da Igreja do Santíssimo Sacramento do Porto⁴⁴, então em construção, segundo projeto (1931) de Ernesto Korrodi (1870-1944)⁴⁵. O projeto desta igreja caracteriza-se pela “adopção de formas arquitectónicas em consonância com a utilização de novos materiais, assumida em termos de estilização ‘moderna’⁴⁶. Contudo, para além de que as suas dimensões e estilo não estavam “em harmonia com o estilo desta Igreja”⁴⁷, uma das razões apontadas para a sua não utilização naquele novo edifício religioso da cidade, dever-se-ia ao seu “mau estado de conservação, apresentando muitas peças deterioradas e muitas outras partidas”⁴⁸.

Convém parar um pouco e refletir sobre o estaleiro de restauro dos anos de 1930. E porque falamos em talha, devemos não esquecer que outros elementos, como capitéis ou sanefas, foram apeados neste mesmo contexto. Os “ornatos em madeira justaposta às paredes abobadadas em cantaria”⁴⁹ foram vistos por Bernardo Xavier Coutinho (1909-1987) a “cair em pedaços, a golpes de picareta”, fazendo estrondo ao caírem “desfeitos em cavacos”, lamentando o autor que não se “salvou um único, para amostrear” para que se pudesse formar um “Museu” da Talha Barroca Portuguesa⁵⁰.



Nave do Evangelho, antes da intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.⁵¹).

Efetivamente, foram vários os autores que aludiram à “barafunda das obras”⁵², conforme as adjectivou Carlos de Passos (1890-1958). Artur de Magalhães Basto (1894-1960) descreve-nos assim esta intervenção: “Duzentos anos depois [das obras de 1717-1741] ergueu-se outra igual ‘mánica’ de andaimes, escoras, mastros, cabos e escadas, justamente para se desfazer o que *esses* desastrados senhores cónegos fizeram, certamente com a melhor das intenções, e se restituir, quanto possível, a Igreja ao seu primitivo Estado”⁵³.

Também o Cabido lamentou que as obras decorressem com irregularidades e que se estendiam em 1933 a quase toda a Sé⁵⁴, causando má impressão aos visitantes e sentindo-se de igual modo ao nível do culto⁵⁵. Em prol da manutenção do culto, dirigiram os cónegos um forte apelo ao arquiteto Baltazar de Castro (1891-1967) para que se “intensificasse o mais possível a obra de restauro das naves da igreja até à sua conclusão”⁵⁶. Em finais de 1934 ainda estavam por fazer as obras do transepto, pois o Cabido sugere a colocação de uma vedação de madeira nos últimos pilares da igreja para que nela se pudesse exercer “convenientemente o culto”⁵⁷.



Perspetivas do estaleiro de obra, durante a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.)⁵⁸.

A intensidade e o impacto da intervenção realizada nas naves da igreja, com claras consequências ao nível do seu arranjo espacial e estrutural, mas também da sua leitura plástica e artística (leia-se também, esvaziamento devocional), têm de ser problematizados. Atendendo ao seu alcance, podemos ainda estabelecer um paralelo entre esta intervenção do século XX e a que ocorreu na segunda metade do século XVIII pelas consequências que, num e noutro tempo, tiveram na alteridade da fisionomia e vivência da Sé do Porto, primeiro, procurando a sua barroquização e, depois, a sua “desbarroquização”.

Barral I Altet criticou os estaleiros de restauro por terem adulterado a imagem da arquitetura românica⁵⁹. Para este autor catalão, os arquitetos-restauradores do século XIX (mas também os da primeira metade do século XX) acabaram por ser os verdadeiros fazedores dos monumentos de origem medieval que hoje vemos⁶⁰. Devemos a estes arquitetos, e em particular a Baltazar de Castro, mas também aos tarefeiros contratados pela D.G.E.M.N. e ao relator do Boletim de 1946, D. João de Castro (1871-1975), a criação de uma “ideia” e de imagem particular da Sé do Porto.



Postal da Sé do Porto, antes da intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Biblioteca Pública Municipal do Porto©, s.a.⁶¹).



Perspetiva do claustro e da Sé do Porto, antes da intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.⁶²).



Reintegração dos antigos arcos abatidos do claustro gótico da Sé do Porto, durante a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.⁶⁴).

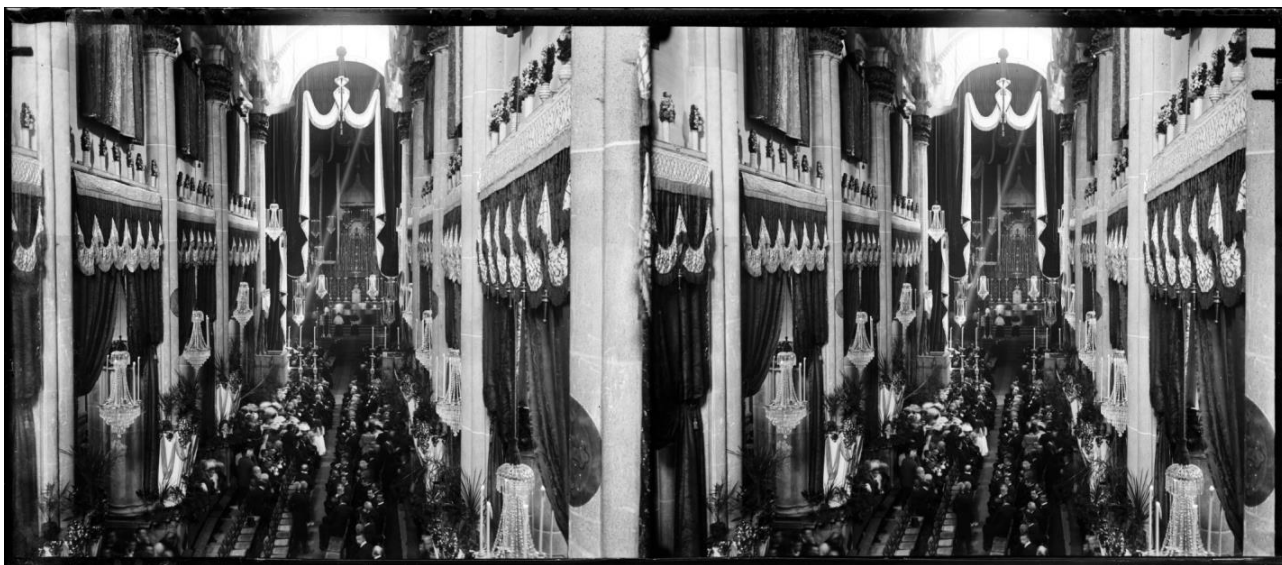
Questionámos já, quão medieval é a Sé do Porto⁶³. É certo que nas intervenções em estudo se procurou recuperar uma dada fácies medieval da Catedral Portuense, particularmente presente ao nível do interior e exterior das naves da igreja, mas também no claustro gótico. Só o estudo da história das intervenções realizadas a partir de 1927, o cruzamento de fontes diversas e até a realização de trabalhos *in loco*, nos permitem aferir o que é (ou pode ser) realmente medieval num edifício cronologicamente classificado como tal. Colocam-se aqui várias questões.

Sabemos bem que uma das linhas de atuação da D.G.E.M.N. nas décadas em estudo era a de procurar reintegrar os edifícios intervencionados, particularmente os da época medieval, naquilo que se entendia ser a sua “traça primitiva”. Para o efeito, procedia-se à reconstituição de diversos elementos estruturais e artísticos, baseando-se os técnicos em elementos e fragmentos encontrados, ocultos ou conhecidos noutros edifícios coevos e geograficamente próximos, sobre os quais intervinham também. Desta forma, acabaram os restauros por sublinhar uma semelhança entre edifícios distintos. Segundo Lúcia Rosas, à unidade estilística que se pretendeu recuperar num dado edifício, associa-se, assim, uma outra, e que aproxima estilisticamente edifícios diferentes, principalmente no que respeita às formas decorativas⁶⁵. Exemplifiquemos. Na Sé do Porto, destaca-se a substituição dos janelões barrocos por frestas, reconstituídas total ou parcialmente, que convocam o românico de origem limusina que se disseminou a partir deste edifício. Comprovam-no a presença de toros diédricos e de capitéis sem impostas que tanto identificamos neste edifício como na igreja de Cedofeita (Porto) ou de Cabeça Santa (Penafiel), ambas restauradas por esta época.

Devemos destacar também aqui a questão do pensamento historiográfico que se tinha por então em torno do românico e da sua alteridade⁶⁶, porque influiu de forma particular sobre o modo como se restaurou a arquitetura ao longo da primeira metade do século XX, conotada com a formação de Portugal e com o reinado de D. Afonso Henriques. A procura da imagem primitiva da arquitetura intervencionada, comprometida por uma dada cultura artística e imbuída de evidentes valores historicistas, acabou por se materializar numa uniformidade que se identifica num significativo conjunto de edifícios românicos. Esta uniformidade, pautada pelas intervenções de restauro, sedimentou uma “ideia” de arquitetura medieval e, em particular românica, que ainda hoje permanece nos edifícios que visitamos e que estudamos, nomeadamente na Sé do Porto.

Por outro lado, a unidade que os restauros atribuíram à arquitetura portuguesa, particularmente perceptível durante as primeiras décadas de atuação da D.G.E.M.N., não se encontra em sintonia com o modo de construir românico. Como vimos já, estudos recentes têm demonstrado como o espaço arquitetónico das catedrais era um espaço vivo e em constante mutação⁶⁷. De facto, a multiplicação e a constante substituição de altares é um fenómeno muito próprio desde a época medieval, justificado pelo incremento do número de missas particulares e quotidianas⁶⁸. Assim o era na Sé do Porto.

Até que ponto a leitura que os arquitetos da D.G.E.M.N. fizeram da Catedral do Porto considerou o conhecimento que à época se tinha sobre o que era este edifício na época medieval? É bem conhecida a preferência que vários autores demonstravam então pela época medieval e em detrimento da época moderna. O autor do Boletim da D.G.E.M.N. é claro quando critica a intervenção barroca, realizada entre 1717-1741, por estar em desarmonia com o espírito original do edifício, maculando-o “na sua nobreza arquitectónica (já mesclada, mas ainda venerável)”⁶⁹. As críticas ao arranjo artístico desta época são uma presença constante em publicações de outra natureza. Vejamos alguns exemplos.



BÔDAS D'OURO D' "O COMÉRCIO DO PORTO", 1904: MISSA SOLENE NA SÉ DO PORTO (1904, Centro Português de Fotografia©, s.a.⁷⁰).



Aspeto da nave central da Sé do Porto, antes, durante e após a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d. Património Cultural, I.P.©, s.a.⁷¹).

Descrevendo o interior da igreja antes de 1929, Carlos de Passos diz claramente registarem-se aí os mais “barbaros vandalismos” surgidos através de uma “desemxabida renascença” numa “suprema e estupenda afronta!”⁷². Também o Cónego Alves Mendes (1838-1904) lamenta o facto de ver na “Cathedral do Porto”, um monumento “rebocado, remendado, caiado, alindado, modernizado estragado, á guisa de outros muitos d’este paiz!...”⁷³, naquilo a que Pedro Vitorino (1882-1944) chamou de “travesti’ petulante”⁷⁴. Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), por sua vez, afirma que as obras “supérfluas” desenvolvidas pela Sede Vacante contribuíram para comprometer o futuro do monumento⁷⁵.

Não se inibem, portanto, os vários autores de fazer apelos à realização do restauro da Sé. Para Pedro Vitorino, “a restauração da Cathedral seria um empreendimento nobilitante, que as gerações vindouras mais do que as presentes saberiam reconhecer...”⁷⁶. Carlos de Passos, a propósito da condenação da “furia restauradora [dos cónegos da Sede Vacante], que tanto perverteu e damnificou a beleza da cathedral, a mais a sua pureza”, defendeu que “algum correctivo, mesmo assim, é possível applicar-lhe; de certo modo se poderiam aproximar as coisas do estado antigo – sem grandes despesas e sem largas labutas”⁷⁷.

Este espírito crítico que marca a historiografia das primeiras décadas do século XX acaba por legitimar, ou melhor, justificar, a receção que as obras realizadas a partir de 1927 na Catedral Portuense tiveram à época. Este aspeto é evidente ao longo do texto publicado no Boletim de 1946, que justifica que se procurou “aproximar o edifício actual, tanto quanto possível, do primitivo templo e do pensamento que presidiu à sua fundação”⁷⁸, numa “obra de recomposição e de correcção” que abrangeu a totalidade do complexo catedralício⁷⁹. Toda a intervenção da D.G.E.M.N. foi, e como se justifica, guiada por “seguros princípios estéticos e por duplo saber (o que a preparação técnica e a experiência paralelamente ensinam)”⁸⁰.

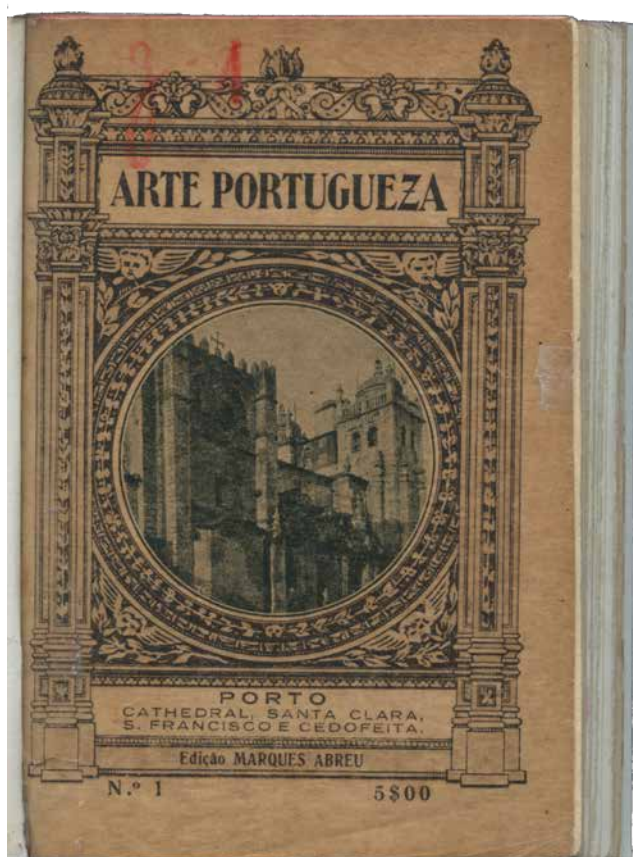


Diversas figuras reunidas no claustro gótico da Sé do Porto, antes da intervenção da D.G.E.M.N.. Identificam-se o Alfredo de Magalhães, Baltazar de Castro e José Marques de Abreu (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.⁸¹).

Ora, daqui concluímos que seguramente não foi realizado qualquer estudo, documental, intencional e prévio, ao restauro. Se assim o fosse, ter-se-ia seguido na intervenção uma linha mais próxima dos princípios do restauro histórico, preconizados por Luca Beltrami (1854-1933) e Alfredo d'Andrade (1839-1915). Precisamente porque são os princípios estéticos que guiam os restauradores da década de 1930, o restauro da Sé do Porto aproxima-se mais dos princípios do restauro estilístico preconizados por Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). A este propósito, convém recordar que o Engenheiro Henrique Gomes da Silva, Diretor-Geral da D.G.E.M.N. entre 1929 e 1960, afirmou que os trabalhos desenvolvidos pela D.G.E.M.N. foram sendo precedidos de um estudo metuculoso, sempre “baseado nos ensinamentos colhidos pela experiência dos seus técnicos e até nas opiniões daqueles cuja autoridade, na verdade, se impõe”⁸².

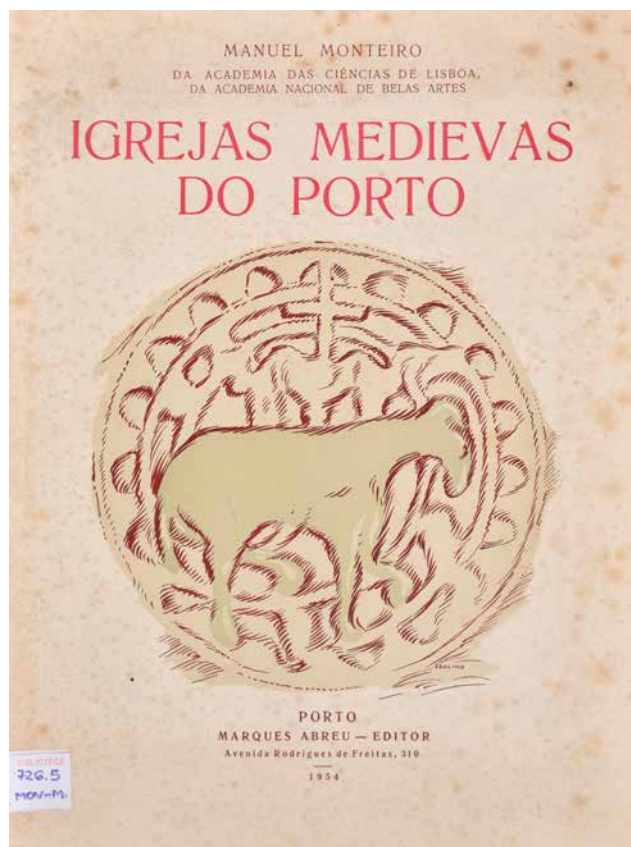
Entre 1929 e 1945, António Domingues Esteves foi quem teve a seu cargo a quase totalidade das obras contratadas por ajuste direto pela D.G.E.M.N., surgindo primeiro como “tarefeiro” (até 1932), depois como “mestre d’obras” (1933) e, por último, como “constructor civil” (a partir de 1935). Miguel Ferreira Tomé defende que existiram “equipas de trabalhadores ou empreiteiros que se especializaram neste tipo de intervenções” e que a sua longa permanência “contribui para assegurar a existência e a formação de um corpo de técnicos e justifica também a longevidade dos procedimentos técnicos e construtivos”⁸⁵, o que podemos verificar ter acontecido no caso do restauro da Sé do Porto, dado o longo período de atuação de António Domingues Esteves.

O impacto das obras e o resultado alcançado recebeu diversos elogios de autores de referência. Horácio Marçal (1906-1988) vangloria a atuação “benemérita” da D.G.E.M.N. por ter dado “à *Catedral do Porto* o aspecto se não exacto como conviria, mas, pelo menos, aproximado do seu primitivo e artístico traçado”⁸⁶. Já Manuel Monteiro (1879-1952), na sua obra póstuma dedicada às “Igrejas Medievais do Porto”⁸⁷, afirma ter sido “hercúleo” o restauro desenvolvido pela D.G.E.M.N., obra dotada de uma força extraordinária⁸⁸, após o qual pôde interpretar o “edifício medieval finalmente liberto das transformações dos séculos XVII e XVIII que designa como ‘malfeitorias setecentistas’”⁸⁹.



Reprodução da capa da publicação de 1926 “Porto: Notícia histórico-arqueologica e artística da Cathedral e das igrejas de Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita”, de Carlos de Passos, integrada como n.º 1 da coleção “Arte Portuguesa”⁸³ (1926, Biblioteca Pública Municipal do Porto©, Carlos de Passos⁸⁴).

Reprodução da capa da publicação de 1954 "Igrejas Medievais do Porto", de Manuel Monteiro (2013, Biblioteca do Museu de Alberto Sampaio, Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. © fotografia de Miguel Sousa⁹⁰).



Pelo que podemos depreender, não só da análise das transformações decorrentes do restauro, como também das críticas e dos elogios que foram sendo feitos ao mesmo, as obras de “restauração” desenvolvidas pela D.G.E.M.N. na Sé do Porto materializaram-se num estaleiro complexo e que teve uma longa vigência no tempo.

Se nas primeiras décadas do século XX identificamos uma receção pejorativa do legado dos séculos XVII e XVIII, considerados responsáveis pela perda irremediável de determinados elementos primitivos, deveras caracterizadores da origem ancestral do monumento, coetânea da formação da nacionalidade, também a ele devemos o desaparecimento para todo o sempre de um conjunto de elementos que, embora possuidores de uma nova linguagem – não menos significativa para a legibilidade artística do complexo catedralício – não foram entendidos no seu significado pleno e nas suas estratigrafias artística e documental.

Esclarece o então Diretor-Geral da D.G.E.M.N. que a obra a realizar neste Monumento Nacional parecia “simples à primeira vista: apear-se-iam os acrescentos, retirar-se-ia a talha, picar-se-ia o estuque e ressurgiria, por fim, intacta, a unidade arquitectural da primeira Igreja”⁹¹. É, pois, nas naves da igreja que melhor se materializa este gosto e retorno a um pretense estado primitivo. Todavia, esta vontade purista não foi levada à sua mais radical expressão, pois “se foi muito o que se enjeitou e se repudiou, muito foi também o que se aproveitou e dignificou”⁹².

ENTRE O RESTAURO E A CONSERVAÇÃO: DA CAPELA-MOR OU DA CATEDRAL VIVIDA (1927-1942)

Conforme nos esclareceu o Engenheiro Henrique Gomes da Silva, coube à D.G.E.M.N. “executar a necessária obra de defesa e de restauração”⁹³. Tal passava pelo “restauro de todo o nosso Património Artístico Monumental”, refazendo-o dos “atentados que contra *êle* foram cometidos nos séculos XVII e XVIII”⁹⁴ e que ocultavam o “estado primitivo” da maior parte dos Monumentos Pátrios, marcos da História da Nação, símbolos de episódios e de figuras que formaram e fortaleceram Portugal. De um modo geral, urgia reintegrar aquelas que se considerava serem as “glórias pátrias” na sua beleza primitiva libertando-as “das verdadeiras barbaridades” que esta “*época de insensibilidade, falta de cultura e de incompetência*” lhes tinha justaposto⁹⁵. Todavia, a política passou pela preservação de alguns elementos da época moderna, sempre e quando se considerasse que os mesmos, “nitidamente definidos dentro de um estilo qualquer”, se revelassem mais significativos e não destoassem tão fortemente com a traça primitiva do edifício intervencionado, considerado de “caracteres opostos”⁹⁶.

O restauro realizado na Sé do Porto foi propagandeado como exemplar⁹⁷ deste particular respeito da D.G.E.M.N. pelos elementos da época moderna. São vários os exemplos indicados que atestam esta procura de “seriedade que houve na obra de reintegração”⁹⁸: a capela-mor maneirista com a sua decoração barroca e a galilé foram respeitadas, apesar de apresentarem um estilo diferente do corpo da igreja; ainda que tenham sido encontrados diversos elementos do portal primitivo em contexto arqueológico, foi mantida, no seu aspeto geral, a fachada principal. Optou-se, pois, por “manter e reparar aquelas (construções) que estão nitidamente definidas dentro de um estilo qualquer”⁹⁹.



Aspeto dos achados arqueológicos expostos junto ao portal ocidental da Sé do Porto, durante a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁰⁰).

Henrique Gomes da Silva dá várias vezes o exemplo da Sé do Porto quando pretende responder às críticas contra “o desenfreado espírito de reintegração”, assim como contra essas “«limpezas» radicais nos monumentos”, feitas pelo crítico de arte, Adriano de Gusmão (1908-1993), no jornal “República”¹⁰¹. Refira-se que por esta altura (1949) estava a ser organizado um Congresso Internacional de História da Arte, com uma secção especialmente subordinada ao tema da Arte Barroca, pelo que Adriano de Gusmão questiona se “não será leviandade destruir ou deitar fora obras dos séculos XVII e XVIII, assim desvalorizadas num abrir e fechar de olhos, quando se está (agora), no campo da História da Arte, a começar a pôr em ordem a época barrôca”¹⁰².

Afirma o Diretor-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais que esta catedral, que considera “uma das obras mais importantes”, é um exemplo de que “houve cuidado de manter obras do século XVIII (...) tendo em atenção que o critério restaurador não é o de demolir a esmo as construções de valor artístico existentes”¹⁰³. Conclui que o critério “não é”, pois, “integrar o Monumento na sua beleza primitiva expurgando-o de tudo, mas sim expurgá-lo somente das excrescências posteriores”.

Devemos recordar aqui uma carta enviada pelo pintor portuense, Alberto Ayres de Gouvêa (1867-1941) ao Dr. José de Figueiredo (1872-1937) para que este interviesse no sentido de poder salvar o que fosse possível dessa “febre de pôr tudo na primitiva pureza tão iconoclasta”¹⁰⁴. Pretendia o artista do Porto que fossem poupados elementos de inegável valor artístico. Referia-se aos altares do transepto, à capela-mor, à sacristia, ao claustro gótico com seus azulejos e capelas posteriores, já que pelos altares das naves laterais nada havia a fazer, pois “tiraram-nos todos!”. Manifesta ainda o seu desalento perante o alcance que via no restauro em curso, pois segundo escreve, “dia virá em que as gerações futuras chorarão pelos lindos exemplares de arte religiosa século XVII e XVIII que nós deitamos a terra – e terão muita razão”. É possível que a manutenção dos elementos elencados por Alberto Ayres de Gouvêa se deva à intervenção de José de Figueiredo que, aliás, tinha uma posição não concordante com a reintegração estilística, entendida na sua globalidade¹⁰⁵.

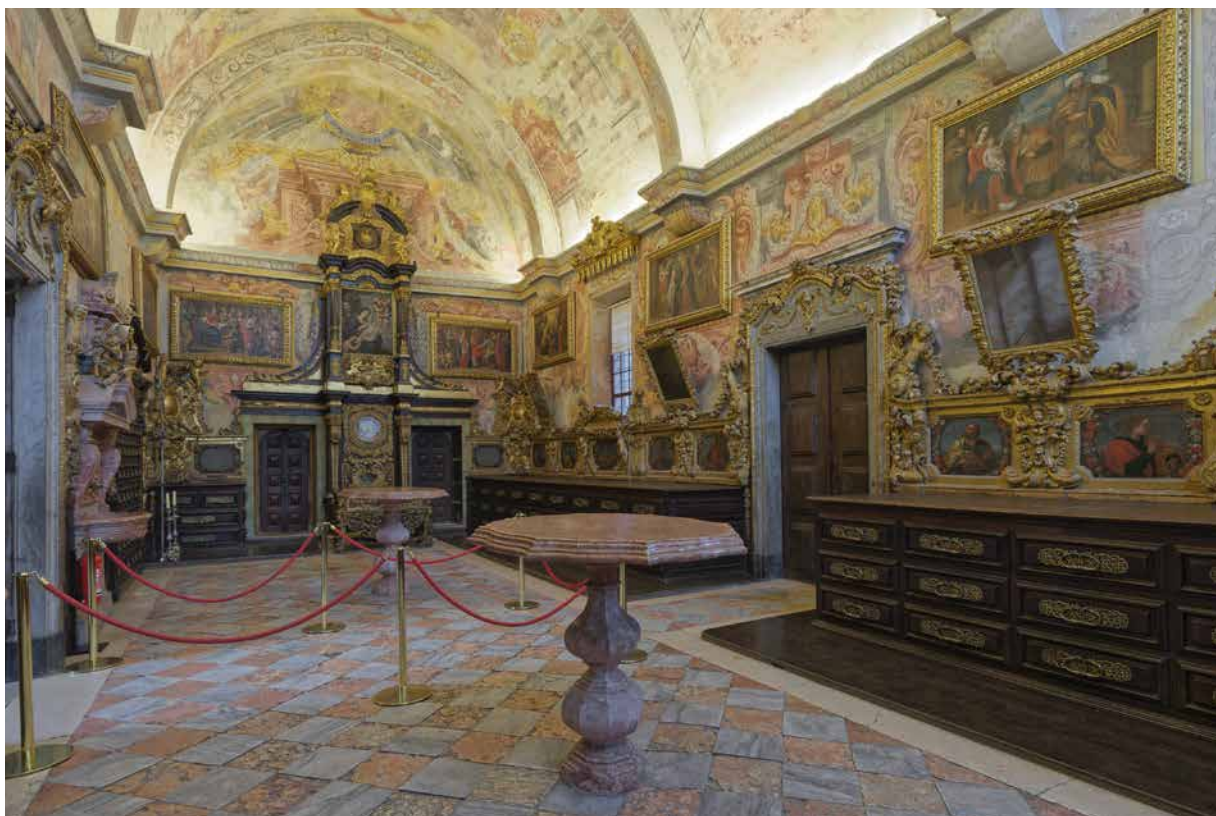
Vemos, pois, nas naves da igreja catedralícia, um dos pontos mais altos da aplicação dos conceitos de restauro desenvolvidos pelos Monumentos Nacionais em toda a Sé do Porto. Devemos invocar, aliás, o valor de novidade que as imagens de 1940 nos permitem identificar pelo facto de os técnicos da D.G.E.M.N. terem recorrido a materiais idênticos aos primitivos na reconstituição de paramentos pétreos e de elementos estruturais. Não há, portanto, sinais de antiguidade, nem sinais de uso e, muito menos, uma estratigrafia artística e documental que nos permita perceber as vivências, e sua alteridade artística, nas naves da Sé do Porto¹⁰⁶. De um modo diferente, atuou a mesma instituição nas capelas colaterais do transepto, na capela-mor, mas também na Casa do Cabido ou na Sacristia do Cabido, onde notamos agora uma clara evolução conceptual¹⁰⁷. De facto, estas últimas intervenções são posteriores ao ano de 1940.



Casa do Cabido, na atualidade, e pormenor do acesso à receção e bilheteira para os visitantes (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Nova Casa do Cabido (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Sacristia do Cabido, na atualidade (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Efetivamente, em Portugal e já na década de 1940, começa a acentuar-se o debate entre atuações de conservação e de restauro¹⁰⁸. Não nos esqueçamos do impacto que a Carta de Atenas de 1931 teve a esse nível. Paralelamente, começa a despertar um interesse pelo estudo das construções da época moderna, até então relegadas para segundo plano devido à superioridade que se vinha dando à época medieval¹⁰⁹. A realização do XVI Congresso Internacional de História da Arte (1949) mostrou-se o marco decisivo para a valorização do barroco. Todo este ambiente se refletiu numa revisão paulatina dos critérios de intervenção no seio da D.G.E.M.N., agora mais sensibilizada para a salvaguarda dos elementos barrocos, em construções anteriores e de raiz.

A capela-mor maneirista, e a sua decoração barroca, foram respeitadas pelos restauradores da década de 1930 que a conservaram intacta, até porque se trata de obra de uma cronologia que não a medieval. Além disso, desconheciam-se à época do início do restauro os vestígios da cabeceira medieval que hoje conhecemos. Foi só em 1934 que Artur de Magalhães Basto colocou a possibilidade, apoiado em fontes documentais, da primitiva cabeceira da Sé ser dotada de charola com três capelas radiantes¹¹⁰, informação que confirma logo em 1940¹¹¹. Foi durante as obras de restauro, mais precisamente durante a remoção do estuque das naves e do transepto, que ficaram visíveis, nas paredes colaterais da capela-mor, os dois arcos entaipados então postos a descoberto e que deviam pertencer à galeria superior da charola.



Aspetto do arco entaipado no transepto norte da Sé do Porto, antes, durante e após a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹¹²).

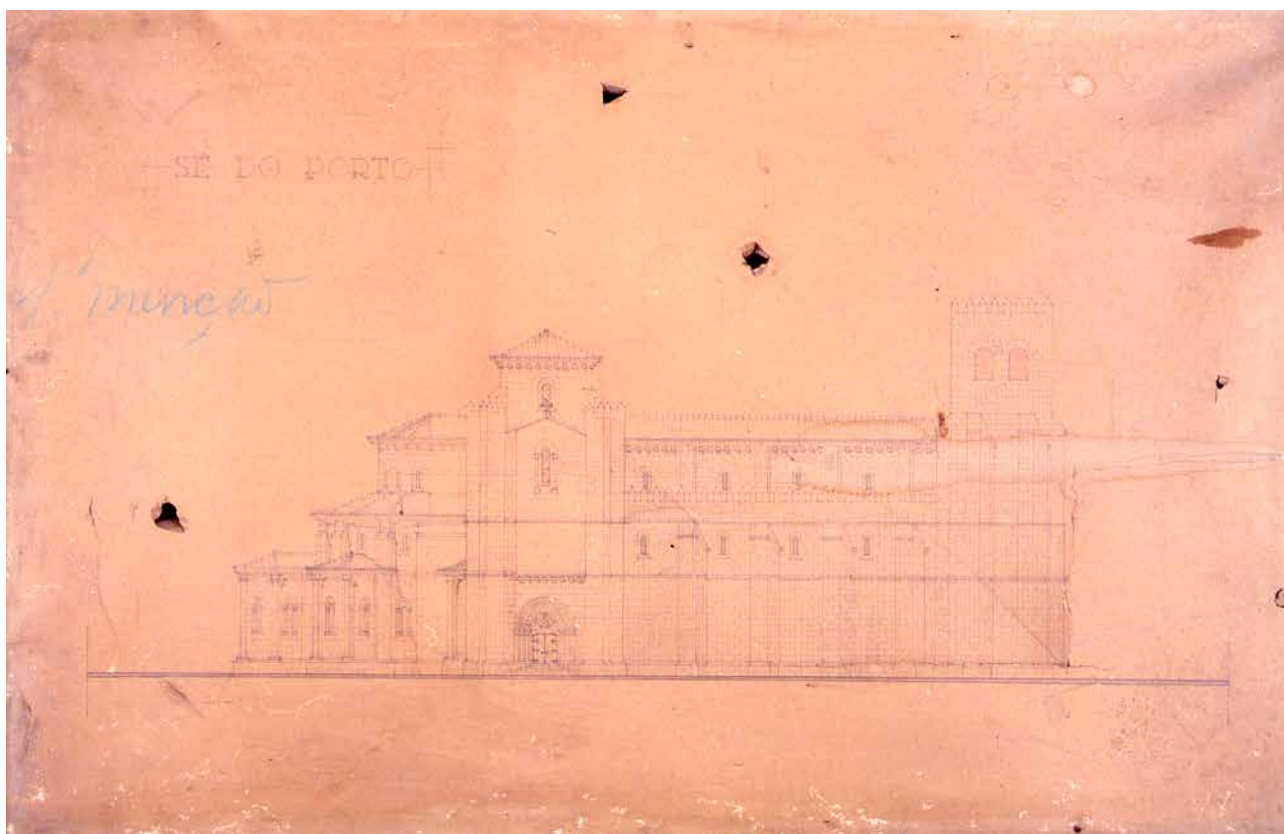


Aspetto do arco entaipado no transepto sul da Sé do Porto, antes, durante e após a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹¹³).

O estudo académico da autoria de António Filomeno da Rocha Carneiro (1919-2002), desenvolvido no âmbito do Concurso de Projeto de Arqueologia do Curso Superior de Arquitectura da Escola de Belas-Artes do Porto em “Julho de 1943”, constitui um claro reflexo do avanço do conhecimento documental e material da charola da Sé do Porto. São da sua autoria cinco estudos que procuram demonstrar aquilo que seria o aspeto da Catedral do Porto na sua forma primitiva e que foram publicados por Aarão Lacerda (1890-1947) na “História da Arte em Portugal”, da Portucaleense Editora¹¹⁴. Se foi pela intervenção de José de Figueiredo, se foi pelo



Aspetto dos arcos entaipados no transepto da Sé do Porto, na atualidade (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Fachada norte da Sé do Porto, segundo estudo de António Filomeno da Rocha Carneiro (s.d., Centro de Documentação de Urbanismo e Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto©¹¹⁶).

desconhecimento da estrutura original da cabeceira românica, certo é que a capela-mor da Sé do Porto permaneceu, durante o restauro iniciado em 1927, com a sua configuração e plásticas da época moderna, tanto mais que não respondia, histórica e artisticamente, aos ensejos restauracionistas dos técnicos da D.G.E.M.N.¹¹⁵.

A consulta das Atas do Cabido desta época permitiu-nos perceber uma ativa vivência litúrgica da mesma e bem como dos altares do transepto, inclusive durante o período das obras de restauro¹¹⁷. Em 1936 a imagem do Coração de Jesus permanece no altar da Senhora do Presépio, apesar de várias imagens terem sido, como vimos, retiradas dos altares que desapareceram com as obras de “restauração”¹¹⁸. Era no altar do Santíssimo que o Pároco da Sé dizia a missa e celebrava os diferentes atos de culto por que era responsável¹¹⁹. É possível reconstituir alguns usos particulares que eram então dados à capela-mor. Segundo descrição posterior a esta época, já de 1948, no ato de tomada de posse, os cônegos eram acompanhados pelo senhor Bispo “ao Altar-Mor, onde leram a oração a Nossa Senhora, à estante onde rezaram a antífona, e finalmente aos cadeirais que lhes foram reservados”¹²⁰. A área da cabeceira mantinha-se, e manteve-se, como catedral habitada.



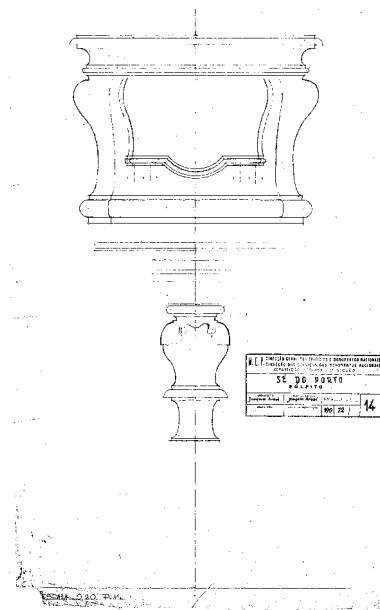
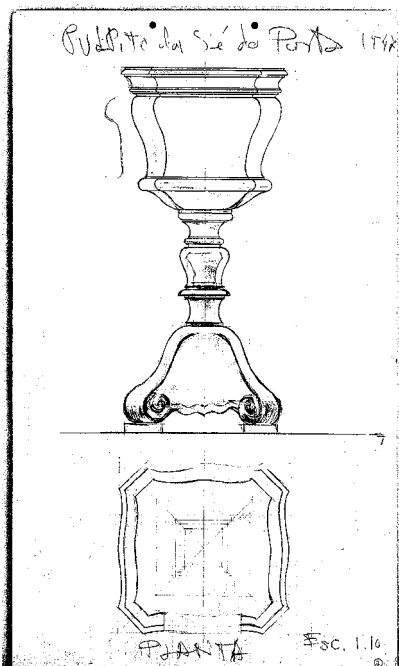
Aspetto do cadeiral da capela-mor da Sé do Porto, na atualidade (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografias de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).



Pias de água benta produzidas pela D.G.E.M.N. para a Sé do Porto em finais de 1940, na atualidade (2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Não obstante o caráter laico e institucional do restauro realizado nesta época, conduzido pela tutela deste Monumento Nacional, e o facto de o Cabido ter assumido a sua não interferência no mesmo, devemos referir aqui as suas consequências ao nível do culto, particularmente naquele ocorrido nas naves, esvaziadas que estavam do mobiliário litúrgico. Assim, logo em 1942¹²¹, apenas as pias de água benta estavam colocadas na igreja. Em abril de 1943, o Cabido pediu autorização para “a instalação de alto falantes e a construção de um púlpito desmontável na Sé”¹²², cujo estudo estava a ser elaborado em maio desse ano, sendo que se previa a sua colocação em setembro¹²³, por ter sido assegurada pelo Engenheiro Henrique Gomes da Silva. Todavia, em 1945, verifica-se, após uma visita à Catedral, que o “púlpito ainda não tinha sido colocado”¹²⁴. Só em finais da década de 1940 se faz o estudo do púlpito para esta igreja, sendo aí colocado.

As naves de origem medieval, cuja feição primitiva se tentou acentuar, externa e internamente através do restauro, nas quais sobressai o granito aparente e a materialidade dos alçados e suportes, contrastam com a capela-mor barroca, com o seu monumental retábulo e imaginária, o cadeiral e outros elementos característicos da época moderna. Afirma-se doravante a impressão anímica de uma catedral de contrastes. Ao corpo esvaziado da igreja, sem vida litúrgica e devocional, contrapõe-se o alçado oriental do transepto e, particularmente, a cabeceira, que, mantendo-se viva, se valoriza e conserva por meio de diversas ações ao longo da segunda metade do século XX.



Novo púlpito produzido pela D.G.E.M.N. para a Sé do Porto em finais da década de 1940 (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹²⁵).

CONSERVAÇÃO: CATEDRAL VIVIDA E REVALORIZADA (1946-1982)

O ano de 1946 surge como uma data de viragem no contexto das intervenções realizadas pela D.G.E.M.N. na Sé do Porto, marcando a passagem do “Restauro” à “Conservação”. De facto, a publicação do Boletim da D.G.E.M.N. relativo ao “Restauro da Sé Catedral do Porto”, como tivemos oportunidade de discutir já¹²⁶, surge como uma baliza cronológica desta primeira grande fase de intervenções. Efetivamente, podemos encontrar nesta publicação uma compilação (indireta) das principais opções tomadas (ou daquelas que foram então consideradas como as mais significativas), dos ideais e das teorias nelas materializadas, delimitando por isso uma etapa da intervenção que então termina. Nunca é demais repetir a importância que esta publicação institucional teve enquanto instrumento de propaganda no contexto do Estado Novo¹²⁷ e que, tem hoje ainda, enquanto fonte histórica¹²⁸. Nos 131 Boletins, publicados pela D.G.E.M.N. entre 1935 e 1966, foi memorizada a obra realizada em diversos monumentos nacionais por esta instituição, assumindo-se a mesma enquanto missão nacional. Na sua maioria respeitam a edifícios de origem medieval.

É ao longo da década de 1940 que a D.G.E.M.N. começa a dar sinais de uma revisão paulatina dos princípios de intervenção. Por um lado, não podemos deixar de referir as críticas que foram surgindo, particularmente nesta década, relativamente ao modo de intervir da D.G.E.M.N., protagonizadas pelas figuras de Raul Lino (1879-1974) ou de Adriano de Gusmão (1908-1989)¹²⁹. Em ano de eleições presidenciais, e assumindo um carácter de oposição política, as críticas protagonizadas por estas figuras centraram-se na forma como o Estado Novo se apoiou nos monumentos nacionais para servir a sua própria ideologia.

Por outro, devemos recordar que a “restauração material”, prevista nos primeiros tempos do regime, não se ajustava mais às necessidades desta década. Não era já necessário construir, afirmar, nem legitimar o modelo de governação, pelo que o conceito de intervenção passou a adequar-se às novas realidades¹³⁰. De facto, as Comemorações Centenárias foram o grande motor dinamizador de um vasto número de campanhas de restauro dos Monumentos Nacionais, conotados com episódios de uma história triunfalista. No Porto, a igreja e o claustro catedralícios acolheram estas festividades. Mas o Boletim publicado em 1946 trata a obra realizada pela D.G.E.M.N. em todo o complexo para lá da Sé, nomeadamente identificando e ilustrando as intervenções do claustro e da Casa do Cabido. As obras realizadas nesta última, entre 1942 e 1943, atestam os primeiros sinais de mudança ao nível dos princípios e das práticas de intervenção por parte da D.G.E.M.N.¹³¹. Convém contextualizar. A Casa do Cabido é uma construção barroca enquadrada por uma construção anterior, o claustro gótico, mas também, enquadrando ela própria uma construção mais antiga, a capela funerária, gótica, de João Gordo. A diferente função, mas essencialmente, a diferente cronologia da fábrica desta estrutura, justificam uma mudança no paradigma de atuação. Sedimentado já após 1940, interna e externamen-

te¹³², o Estado Novo procura agora a manutenção e a conservação do seu poder político. Paralelamente, nos edifícios recentemente “restaurados” (e consequentemente já muito transformados), importa agora a preservação da sua imagem.

Ao mesmo tempo, começa-se a desenhar uma sensibilidade voltada para a salvaguarda dos elementos arquitetónicos e artísticos da época barroca, sejam eles de raiz ou estejam integrados em construções anteriores. Não obstante a exposição memorativa dos “15 Anos de Obras Públicas 1932-1947”¹³³ publicitar a obra realizada, divulgando o restauro dos Monumentos Nacionais reintegrados no seu estado primitivo, Maria João Neto detetou uma clara viragem concetual através da análise de uma publicação da D.G.E.M.N. a propósito desta mesma exposição¹³⁴. Segundo a autora, prevalece então o emprego do termo conservação, contrapondo-se ao de reintegração e ao de restauro, este último nunca utilizado.



Capa do “Guia da Exposição de Obras Públicas: 1932-1947” de 1948 (1948, Biblioteca Pública Municipal do Porto¹³⁵).

Por outro lado, em 1949, por ocasião do “XVI Congresso Internacional de História da Arte”, identifica-se uma progressiva valorização do Maneirismo e do Barroco nacional¹³⁶, não obstante o facto de Paulo Pereira defender que a historiografia da arte barroca foi de sobremaneira escassa até aos anos 60 do século XX, sendo que a desconsideração do estilo imperou entre nós, enquanto no estrangeiro se procedia à sua reabilitação gradual¹³⁷. Este aspeto refletiu-se no seio da D.G.E.M.N., pela pressão crítica aos critérios de intervenção e na sensibilização dos técnicos “para a salvaguarda tanto dos elementos barrocos de construções anteriores, como das construções de raiz naquele estilo”¹³⁸. cremos que se pode dar como exemplo (e até antecipação) desta sensibilização o restauro, acima referido, realizado pela D.G.E.M.N. na Casa do Cabido.

Relativamente à Catedral, do Porto, não podemos deixar de recordar a importância da publicação, anos antes, do “Extrato das Obras que se fizeram na Sé do Porto e das mais a ella pertencentes”¹³⁹. Esta fonte descreve exaustivamente a campanha de barroquização da igreja, encetada pelo Cabido e realizada entre 1717 e 1741. cremos que a sua publicação em 1940 contribuiu seguramente para uma sensibilização dos técnicos da D.G.E.M.N., mas também de diversos autores, para os elementos que da época moderna ainda persistiam no complexo catedralício após a conclusão das obras de restauro e que, à data, já se tinham perdido na sua maioria. É a partir de então que identificamos uma cada vez maior atenção dada à publicação de fontes e de estudos sobre os azulejos ou a talha barroca da Sé do Porto. Em 1958, no “Colóquio Internacional de Arte” realizado em Coimbra, afirma-se a singularidade do barroco português ao refutar-se “a opinião instalada de que o ornamento barroco constituía um atentado à estrutura do edifício e estabelecer

as características do estilo e o seu ambiente próprio, afirmando assim a sua singularidade¹⁴⁰. Como dissemos já, começa então a dissipar-se definitivamente aquela ideia tão própria que, tendo a sua origem no século XIX, atingiu um ponto alto na primeira metade do século XX, e que conotava o barroco com “excrescências” e “enxertos” que era conveniente eliminar¹⁴¹. Efetivamente, começa-se por agora a valorizar a arte da Época Moderna, e em particular a produzida nos séculos XVII e XVIII, pelas suas próprias características e qualidades materiais, formais, estéticas e funcionais.

Para o nosso caso de estudo, e a partir de 1946, identificámos uma clara passagem conceptual do princípio de “restauro” para o de “conservação” nas intervenções que foram sendo realizadas na Sé do Porto até 1982¹⁴², data em que, enquanto Monumento Nacional, este complexo passa a estar afeto ao Instituto Português do Património Cultural (IPPC)¹⁴³. A avaliação dos Processos de Obras e dos Processos Administrativos da extinta D.G.E.M.N., e relativos às intervenções realizadas neste complexo arquitetónico, permitem demonstrar, pela diferença, a singularidade do “restauro” desenvolvido pela mesma instituição, em tempos distintos e num mesmo edifício.

Ao longo da segunda metade do século XX inventariámos cerca de 45 empreitadas no complexo catedralício¹⁴⁴, realizadas com uma regularidade quase anual, e que procuram responder a “uma permanente e atenta vigilância capaz de garantir a indispensável conservação dos elementos construtivos de maior fragilidade e mais expostos aos efeitos destruidores do tempo¹⁴⁵. É neste contexto que percebemos que haja, por parte do Cabido, uma outra atitude que se materializa num conjunto de sucessivos apelos dirigidos à tutela do Monumento Nacional diante do estado de degradação que o mesmo vinha acusando¹⁴⁶. Ao longo da década de 1950 foram realizados, por isso, trabalhos de conservação na Sacristia Paroquial, na Sacristia do Cabido e na Capela de Nossa Senhora da Piedade. Atente-se que estamos diante de obras da Época Moderna e que não tinham sido contempladas pelas intervenções feitas entre 1927 e 1946, tal como o não fora a capela-mor, como dissemos já. É na década de 1960 que para esta se dirigem todas as atenções¹⁴⁷.

Uma das grandes novidades neste contexto é a realização de sondagens às fundações da cabeceira, conseqüente consolidação estrutural das bases das suas paredes de cantaria e posterior reconstrução do seu sôco exterior. O trabalho foi considerado urgente “pela necessidade de se proceder à consolidação das bases destas paredes e também para a retirada das actuais pedras de reduzidas dimensões e de diversos fragmentos de ardósia existentes a calçar outras pedras que constituem o sôco, elementos êstes que devem ser substituídos por pedras inteiras e de dimensões apropriadas para se obter a uniformidade do aspecto do conjunto em paralelo com a garantia da sua duração e segurança¹⁴⁸. Não obstante identificarmos a prevalência pela legibilidade e unidade do conjunto, destaca-se agora uma preocupação com a sustentabilidade da própria intervenção realizada.



Aspeto da realização de sondagens às fundações, reconstrução do soco exterior e consolidação da cabeceira da Sé do Porto, durante a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁴⁹).

O ano de 1964 é seminal para a “recuperação” do carácter vivido da catedral. É sob o patrocínio do Bispo D. António Ferreira Gomes (1952-1982) que se procedeu à “lavagem dos elementos de cantaria e mármore” do interior da capela-mor e do arco cruzeiro¹⁵⁰. Foi esta intervenção realizada com o “objectivo de melhorar as condições do aspecto actual do seu conjunto”¹⁵¹. Na sequência da montagem de uma estrutura de andaimes em toda a altura das paredes da capela-mor, pretendia-se reparar os “estuques de guarnecimento da espessura das paredes das frestas de iluminação da Capela-mór”. Contudo, “confirmadas as más condições da fixação do estuque sobre a pintura, optou-se pelo descasque do estuque o que permitiu deixar livre o acabamento primitivo dos paramentos referidos, o qual embora acusando os efeitos dos danos ocasionados pela aplicação do estuque nos dá uma ideia muito real do seu interesse perfeitamente integrado no conjunto policromado da capela-mor”¹⁵².

É, portanto, na sequência desta intervenção que foram postas a descoberto as pinturas de perspectiva da autoria de Nicolau Nasoni (1691-1773). A oportunidade de dar a ver esta pintura do século XVIII foi entendida como fundamental para valorizar “todo o conjunto da capela-mór dentro do espírito característico e harmonioso dos elementos que a guarnecem”¹⁵³. A mudança ao nível do olhar e da sensibilização por parte dos técnicos da D.G.E.M.N. é por demais evidente, que a consideraram “com bastante interesse decorativo”¹⁵⁴.



Perspetivas da capela-mor da Sé do Porto, antes da intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P. ©, s.a.¹⁵⁵).



Pintura mural setecentista da capela-mor da Sé do Porto, da autoria de Nicolau Nasoni, exposta em 1964, durante a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁵⁶).

Estenderam-se as iniciativas episcopais a outros elementos da cabeceira. Pouco depois, em maio do mesmo ano de 1964, e também por iniciativa do mesmo Prelado, pôs-se a descoberto na Capela de São Pedro uma arcada cega, “durante os trabalhos de reparação dos rebocos”¹⁵⁷. E como se verificou que “o altar em talha existente, foi sobreposto a outro cuja base em cantaria moldurada foi integrado numa forma interior facetada, com acabamento a reboco”, sugeriu o Bispo “a reintegração das paredes na sua feição primitiva”, não obstante estar o altar atual “sobreposto a

outro cuja base em cantaria moldurada foi integrado numa forma interior facetada, com acabamento a reboco¹⁵⁸. Os técnicos da D.G.E.M.N. demonstram também aqui uma atitude diferente perante o património móvel integrado da Época Moderna. À margem do ofício no qual dão conhecimento desta circunstância, encontra-se manuscrita uma nota que refere a existência de "sérias dúvidas perante o retirar a talha"¹⁵⁹. A opção tomada pela tutela foi, portanto, no sentido de deixar a descoberto a arcada cega por detrás do retábulo de talha dourada barroco, que a oculta em parte. Atesta esta atitude uma valorização do património de origem barroca e o respeito pela estratigrafia documental e artística deste espaço. Manteve-se, por esta forma, o culto no referido altar.

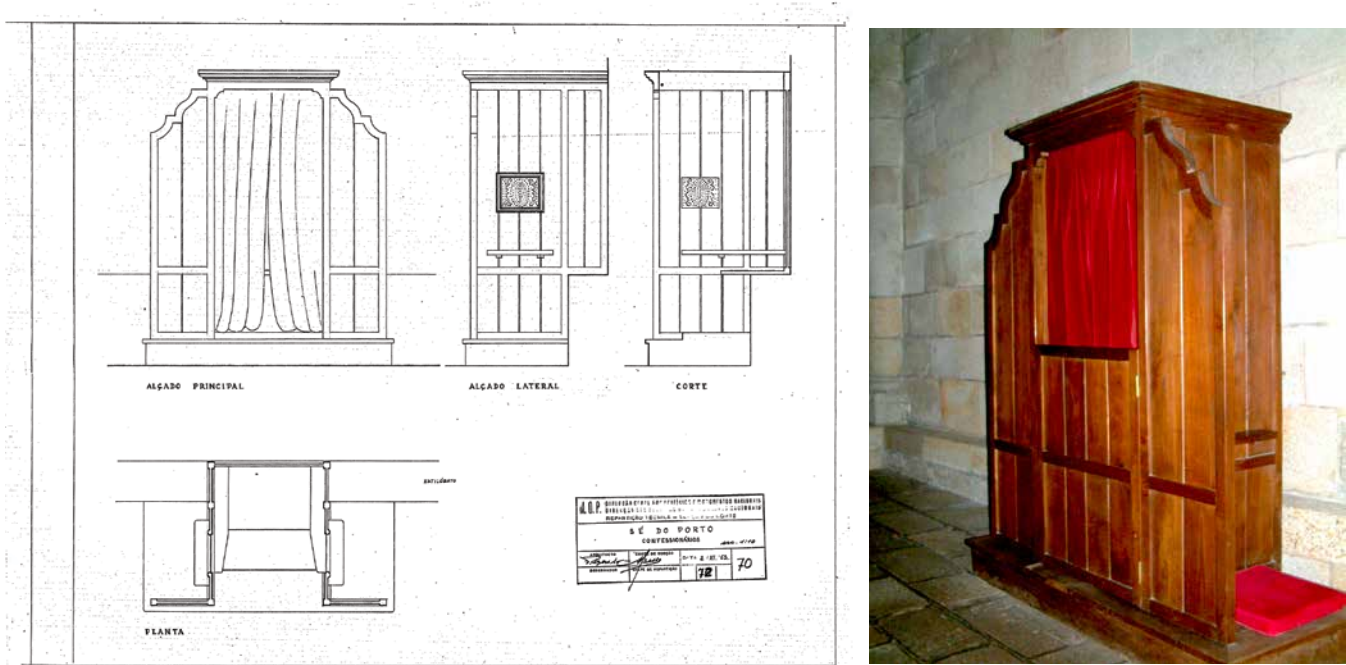


Arcada cega existente na Capela de São Pedro da Sé do Porto, exposta em 1964, durante a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁶⁰).



Capela de São Pedro (2003, fotografia de Maria Leonor Botelho©).

Nesta década de 1960, foram ainda realizadas outras intervenções no interior da igreja que lhe configuraram uma nova vivência, agora por intercessão direta do Cabido Portucalense. Em 1963 tinha sido elaborado um estudo para os novos confessionários com vista à substituição daquilo que se considerava serem “4 inestéticos confessionários” que estavam no transepto da Sé e que pela “pela localização como ainda pelo seu aspecto prejudica[va]m gravemente o conjunto”¹⁶¹. Deste modo, e porque o bispo concordou com a proposta apresentada, foi feito “o estudo de «um tipo de confessionário» que adaptado ao estilóbato, permite reduzir a saliência do móvel, o qual dentro da sua característica simples parece enquadrar-se perfeitamente no ambiente do interior”¹⁶². E sabendo que dois destes confessionários foram dados por prontos e executados “de acordo com o estudo aprovado”, em fevereiro de 1964, são certamente colocados nos braços do transepto, a pedido do Bispo¹⁶³. Hoje estes confessionários já não estão no local para o qual foram concebidos.



Confessionários produzidos pela D.G.E.M.N. para a Sé do Porto em 1964 (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁶⁴ e 2003, fotografia de Maria Leonor Botelho©).

Também nesse ano de 1963 devemos ao Cabido “o pedido de uma instalação eléctrica adequada à sua [da Sé] distinção de Monumento Nacional, que é frequentemente visitado por numerosas pessoas, nacionais e estrangeiras”, sendo que é aí que desde “a Concordata entre a Santa Sé e a República Portuguesa, vem desempenhando, do melhor modo que pode, as funções litúrgicas que pelo Direito Canónico lhe competem, na vetusta e majestosa Catedral que é orgulho da nobre cidade nortenha”¹⁶⁵. Mostrando-se comprometido com o processo de adequação do monumento às suas várias funções, o Cabido vem a ser informado pela tutela de que a remodelação da instalação eléctrica está prevista para esse ano, para a viabilidade da qual se vão realizar diversas experiências¹⁶⁶. De facto, ao

longo desta década, a questão da iluminação do edifício vai surgir como uma constante preocupação. Em 1962, os Serviços de Gás e Electricidade da Câmara Municipal do Porto vão propor à D.G.E.M.N. “a montagem de uma instalação de iluminação decorativa dando assim continuidade a um programa de melhorar o aspecto nocturno da Cidade”, que seria da sua responsabilidade, muito embora com a comparticipação dos Monumentos Nacionais¹⁶⁷. Todavia, tudo indica que a instalação não estava ainda montada em fevereiro de 1966, pois é então enviado o projeto da “instalação decorativa da Sé Catedral”¹⁶⁸, sendo que a D.G.E.M.N. propõe que sejam realizadas algumas alterações ao mesmo, com “fim da instalação ficar o mais invisível possível e sem danificar o monumento”¹⁶⁹. Pretende-se, acima de tudo, conservar a imagem alcançada pelo complexo catedralício. Estes trabalhos encontram-se concluídos em agosto de 1967¹⁷⁰.

Espelhando a nova importância dada à Palavra e as significativas reformas litúrgicas decorrentes do Concílio Vaticano II (1962-1965)¹⁷¹, pediu o Cabido da Sé do Porto à D.G.E.M.N. a devida autorização no sentido de “se estudar e colocar sob o arco-cruzeiro um altar definitivo que sem prejuízo da dignidade e perspectiva do monumento, sirva definitivamente à celebração dos actos sagrados e à participação activa dos fiéis, acrescentando que seria da máxima conveniência a remoção da grade que separa o transepto da capela-mor e que, por ser de valor, teria de ser guardada numa das salas-museu que pretende vir a criar no Claustro da Catedral”¹⁷². E embora a remoção da grade não tenha sido autorizada, por se tratar de “um precioso trabalho italiano da época setecentista, concebido para o local em referência”¹⁷³,

sabemos que esteve um altar em madeira entalhada colocado no centro do cruzeiro da igreja, dando assim resposta à posição *versus populum* na celebração da Missa.

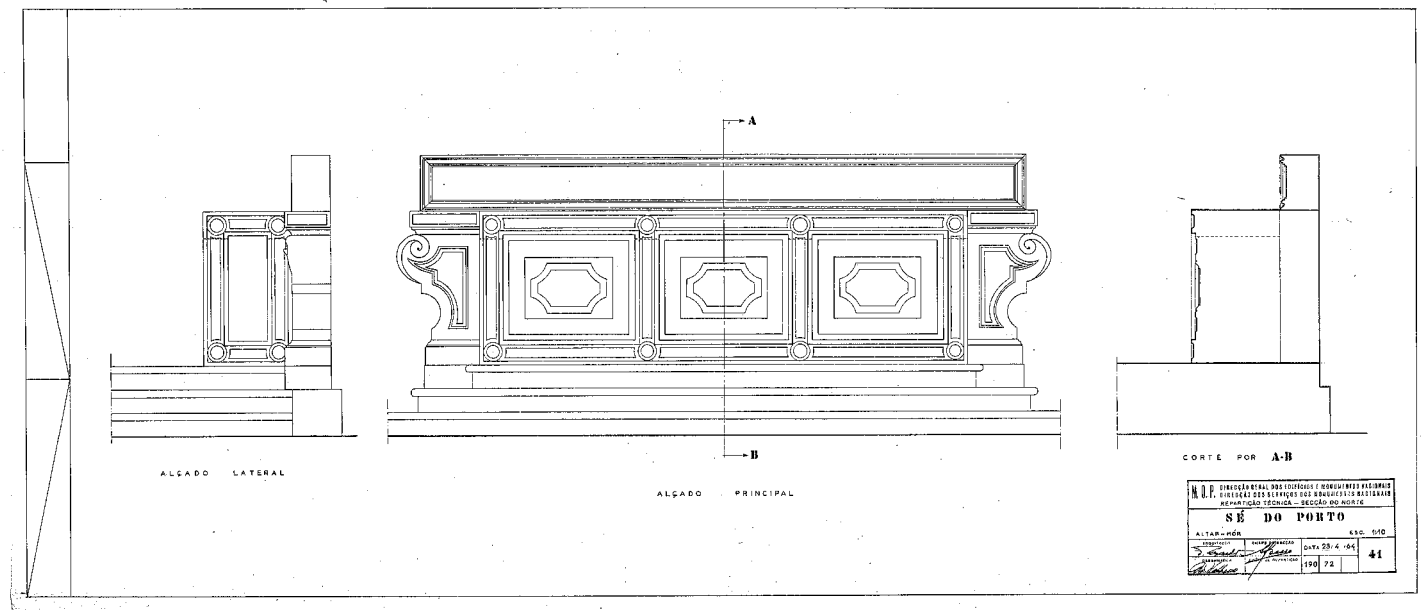


Altar em madeira entalhada colocado no cruzeiro da Sé do Porto (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁷⁴).



Grade setecentista da capela-mor da Sé do Porto
(2023, Património Cultural, I.P.©, fotografia de
Carlos Sousa Pereira – DETALHAR.pt).

Certo é que poucos anos mais tarde é sagrado o novo altar-mor da catedral, "talhado em grande bloco de mármore"¹⁷⁵. Invocando a celebração realizada no dia 29 de março de 1968, presidida pelo Bispo D. António Ferreira Gomes e assistida pelo Cabido, por membros do Seminário Maior e alguns fiéis, faz-se menção à descoberta de uma "caixa de prata com os nomes dos santos cujas relíquias nela se continham" e que se encontrava no altar de madeira que teria sido sagrado por D. Frei Gonçalo de Moraes. Foram as mesmas relíquias colocadas numa nova caixa de prata no novo altar¹⁷⁶.

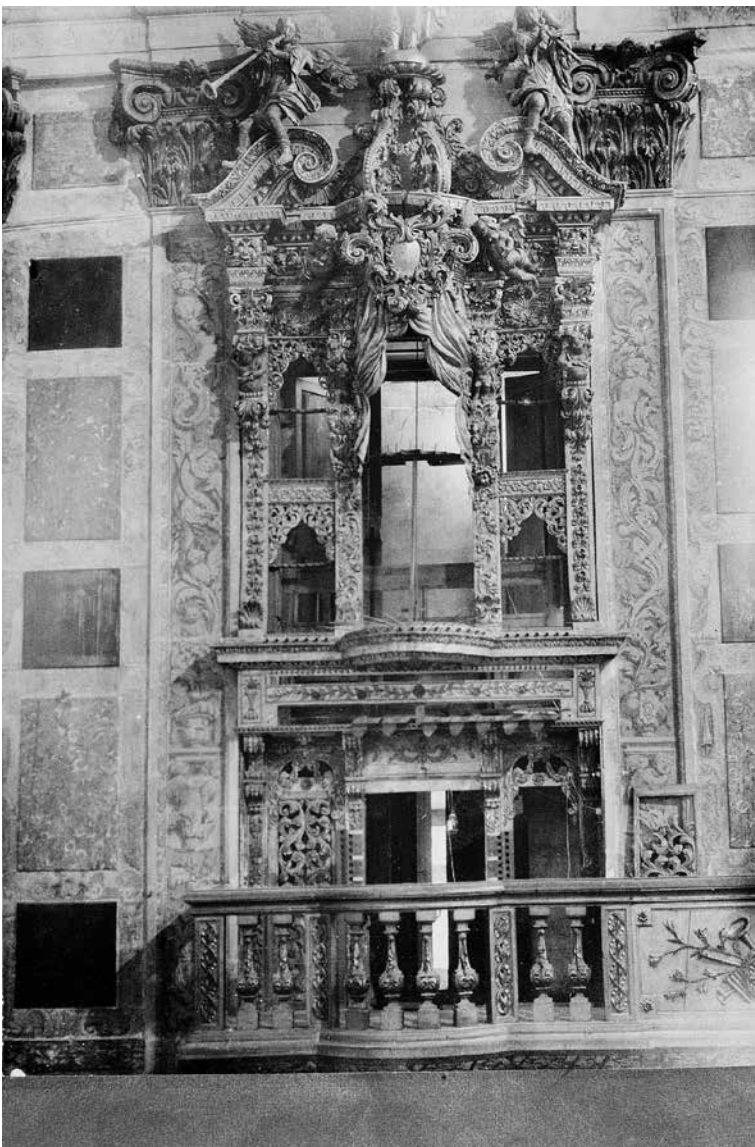


Altar-mor produzido pela D.G.E.M.N. para a Sé do Porto em 1968
(s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁷⁷).

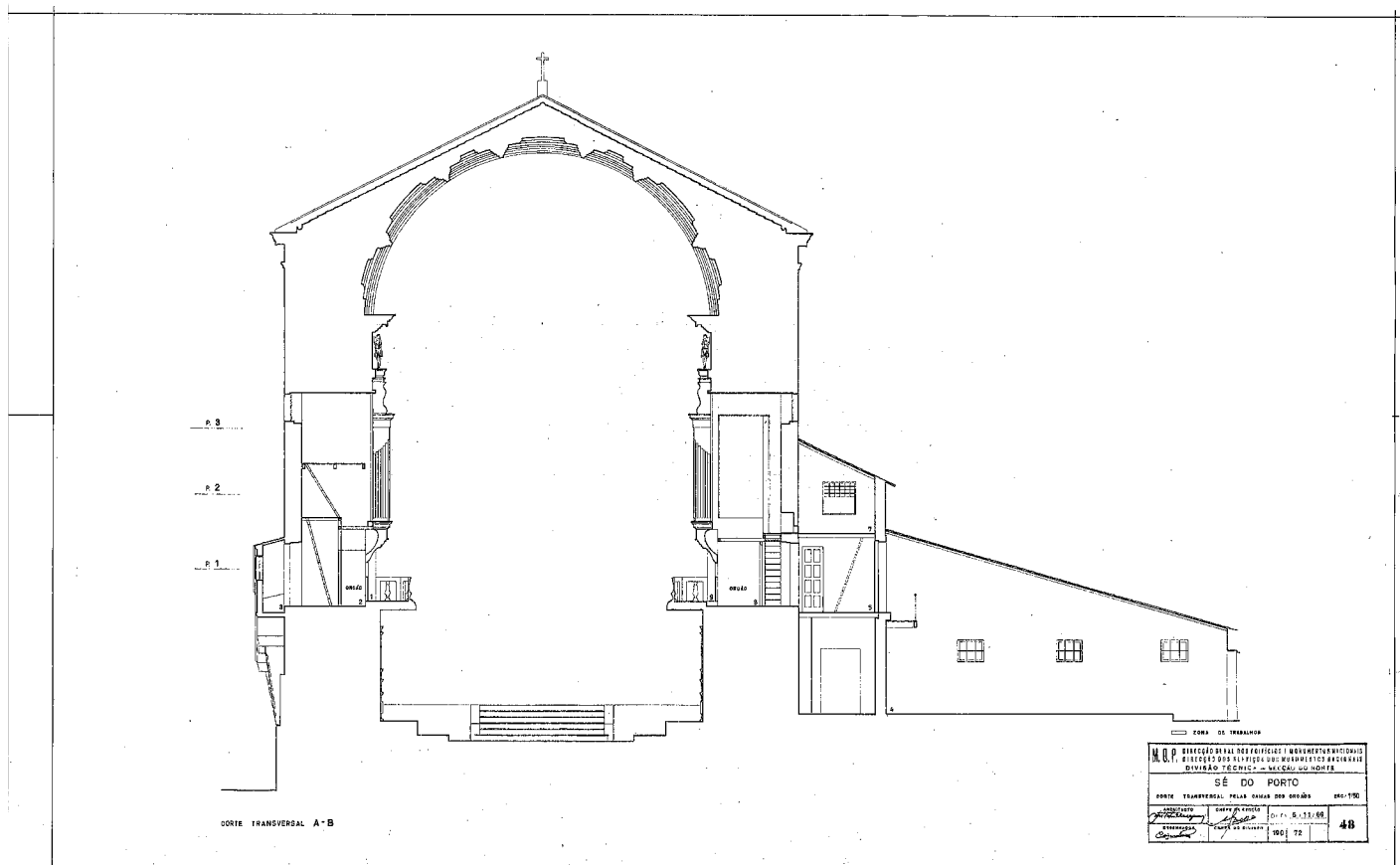
É neste contexto de valorização do património integrado da época barroca que vemos os antigos órgãos existentes na Sé do Porto serem restaurados. A partir da análise do processo documental relativo a esta intervenção, fica clara uma vez mais a tendência para a valorização dos elementos da Época Moderna. A propósito da possibilidade dos órgãos da capela-mor virem a ser restaurados sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), o arquiteto Alberto da Silva Bessa defende que caberá àquela instituição a recuperação das caixas musicais. Assim, a intervenção dos órgãos da capela-mor foi contratada pela FCG à empresa holandesa especializada neste tipo de trabalhos, a Flentrop-Orgelbouw N.V., pelo que os dois instrumentos tiveram de sair temporariamente do país¹⁷⁸.

Valorizando à data o aspeto exterior das respetivas caixas musicais, “que dado o seu merecimento artístico devem ser defendidas e se possível beneficiada a talha que constitui o seu conjunto”¹⁸⁰, desenvolveu a D.G.E.M.N. diversas ações “de restauro das dependências, acessos e caixas dos órgãos e das talhas dos mesmos”¹⁸¹, as quais se dividiam entre trabalhos de vidraceiro, trabalhos de entalhador e instalação elétrica¹⁸².

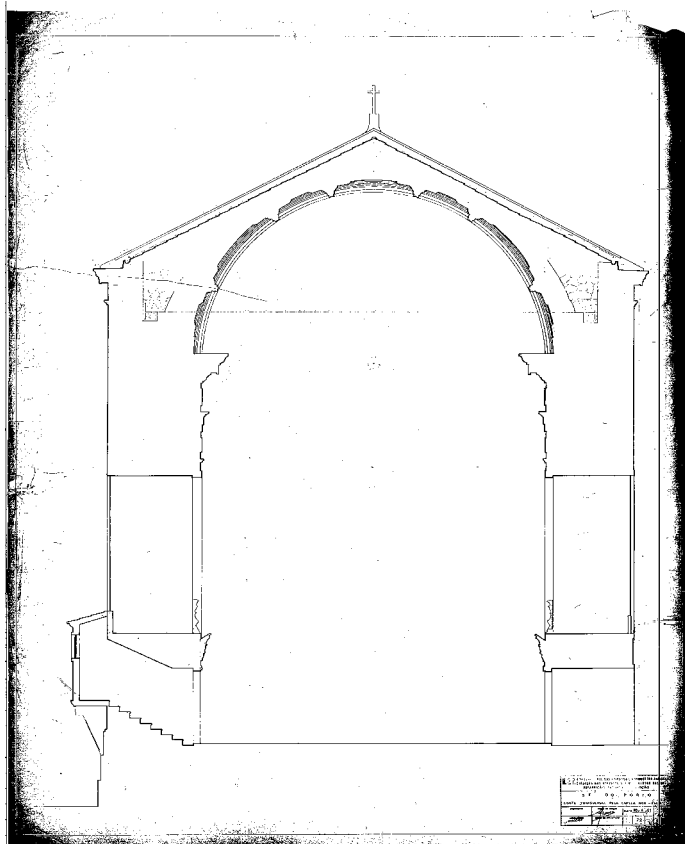
Para o desenvolvimento destes trabalhos foram realizados vários levantamentos de pormenor da estrutura arquitetónica da capela-mor, da autoria do arquiteto José da Silva Marques. Em outubro de 1970 já se encontravam “em Portugal as peças dos órgãos históricos da Sé do Porto, que a Fundação Calouste Gulbenkian mandou reparar na Holanda”, estando a proceder-se à sua montagem desde o dia 19 desse mês¹⁸³, apesar dos trabalhos da responsabilidade da D.G.E.M.N. não estarem ainda concluídos por uma questão de dotação dos mesmos.



Órgão setecentista da capela-mor da Sé do Porto, durante a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁷⁹).



Aspeto do levantamento de pormenor da capela-mor da Sé do Porto, da autoria do arquiteto José da Silva Marques (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁸⁴).



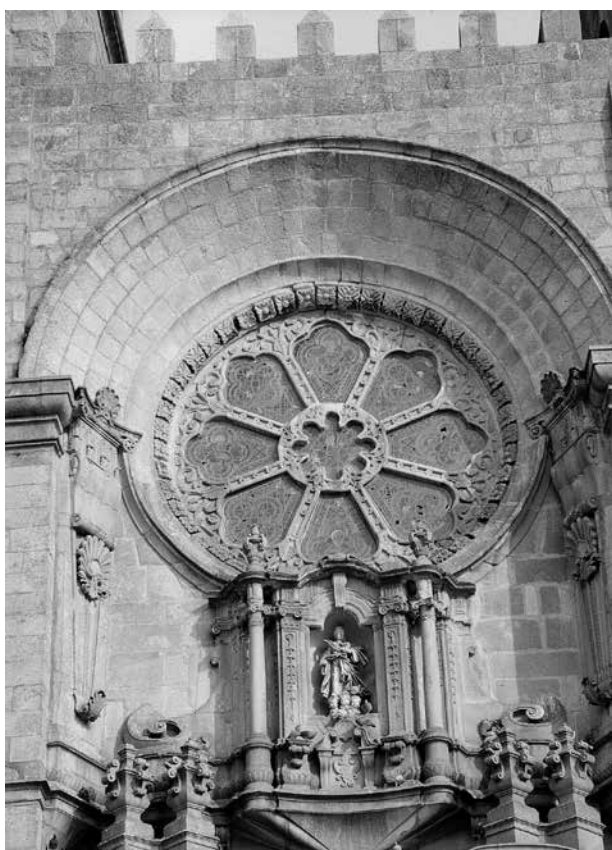
De facto, na década de 1960, desenvolve-se um novo cenário, que tem impacto na intervenção no património cultural nacional. Como se sabe, há então uma viragem ao nível dos interesses governamentais no Além-Mar, fruto do despertar da questão colonial na década de 1950: a Guerra Colonial vai naturalmente canalizar Governo e verbas para outros interesses, que não propriamente os monumentos nacionais. Aliás, a conservação dos imóveis obriga a intervenções menos dispendiosas, para além de que estes tinham sido, na sua maior parte, alvo de transformações profundas num passado ainda muito recente. Assim, para lá das intervenções acima mencionadas, sabemos que nesta década de 1960, mas também na seguinte, foram feitas na Sé do Porto diversas campanhas, centrando-se a D.G.E.M.N. “na realização de trabalhos de conservação simples, baseados em reparações ou consolidações”¹⁸⁵.

Prevalece a consciência da singularidade deste monumento e a exigência que um edifício com a escala do complexo catedralício requiere por forma a “garantir a indispensável conservação dos elementos construtivos de maior fragilidade e mais expostos aos efeitos destruidores do tempo”¹⁸⁶. A resposta a danos provocados por temporais¹⁸⁷ ou decorrentes de infiltrações¹⁸⁸ é uma constante. A título de exemplo, refira-se o caso das obras realizadas para resolução dos danos provocados por uma faísca em 1951¹⁸⁹ na torre sul. Os danos sentiram-se no exterior e no interior da igreja. Na torre sul foi destruído “o motivo em cantaria de remate do seu coroamento, o qual na sua queda atingiu o arcobotante da parede Sul da Igreja, o varandim do claustro e finalmente o lagedo do mesmo, onde se despedaçou”¹⁹⁰. Grande parte dos vitrais da rosácea ficaram danificados e em “condições de precária segurança”. Procedeu-se a obras de “beneficiação e restauro” nas cantarias danificadas, na sua estrutura e vitrais. Surgem as primeiras ações daquilo que se virá a chamar como conservação preventiva. Na senda dos danos provocados por este acidente, foram colocados para-raios em ambas as torres da igreja. Um outro exemplo é a colocação de uma rede metálica para proteção dos vitrais da rosácea, por apresentarem “inúmeros furos de pedras atiradas por físgas dos rapazes da rua e pelos quais entra não só a água da chuva como o vento forte que sopra da Barra do Rio Douro, enregelando o ambiente interior”¹⁹¹.

Ao longo destas décadas, identificamos aquilo que são as primeiras ações de manutenção da Sé, nomeadamente ao nível da limpeza e reparação dos telhados, dos paramentos exteriores e dos próprios pavimentos, mas também da beneficiação de portas. Na década de 1970, a periodicidade das obras chega a ser anual¹⁹⁴.



Danos provocados pela queda da cantaria do remate do coroamento da torre sul, em 1951 (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁹²).



Rosácea da fachada da Sé do porto, após a intervenção da D.G.E.M.N. (s.d., Património Cultural, I.P.©, s.a.¹⁹³).

A “Memória” do concurso para a realização de “Trabalhos de Conservação” na Catedral e seu complexo, datada de 15 de setembro de 1977, destaca a singularidade do monumento como pretexto para a concretização da obra de “conservação” prevista. Assim, explica-se que se procura “atenuar as depreciações causadas pelo envelhecimento dos materiais e pelo desgaste natural motivado pelo tempo”, tratando-se de “pequenas reparações tendentes a manter nas melhores condições possíveis o estado da igreja e de seus anexos”¹⁹⁵. Ressalva-se, ainda, que os trabalhos realizados “deverão ser executados com a maior perfeição atendendo aos preceitos da arte respectiva e tendo em conta as indicações e recomendações dos técnicos que orientam a obra e que representam a D.M.N.”¹⁹⁶.

Está, efetivamente, instalado o princípio da conservação e prevalecem as orientações da Carta de Veneza de 1964, que contou com o contributo ativo do arquiteto Luís Benavente, que enquanto participante no Congresso que ali teve lugar foi um dos seus subscritores. Este documento, ainda hoje atual, prevê que “a conservação e o restauro dos Monumentos visam a salvaguarda, tanto da obra de arte como do testemunho histórico”¹⁹⁷, afirmando a dupla natureza (histórica e artística) do monumento, reclamada pelo restauro crítico¹⁹⁸. Analisadas separadamente, a “conservação” é vista como a manutenção permanente e sistemática do monumento (Art.4º) que respeita o aspeto do edifício (Art.5º) e as suas condições ambientais (Art.6º), enquanto o “restauro” é tido como uma operação de carácter excepcional, fundamentando-se no respeito pelos elementos antigos e pelas partes autênticas, pondo em relevo os valores formais e históricos do monumento (Art.9º). De suma importância é o facto da Carta prever que “os contributos válidos de todas as épocas na edificação de um monumento devem ser respeitados, [que] a unidade de estilo não é um princípio a atender ao longo de um restauro”¹⁹⁹, sendo que só são permitidas e justificadas excepcionais eliminações de um qualquer elemento sempre que, após um juízo crítico de valor, apresente pouco interesse e que a composição arquitetónica recuperada constitua “um testemunho de grande valor histórico, arqueológico ou estético, e que o seu estado de conservação seja julgado suficiente”²⁰⁰.

As ações realizadas pela D.G.E.M.N. na Sé do Porto, nas décadas de 1960 e seguintes, espelham uma nova atitude que, entretanto, se generalizara e que é pautada, segundo Maria João Neto, pelo “respeito pelas diferentes épocas de cada imóvel e pelo seu envolvimento urbano, a par da compreensão e do reconhecimento das noções de conjunto e sítios monumentais”²⁰¹. O restauro é, doravante, “explicitamente tomado como projeto de conservação” e dominado por uma nova práxis²⁰².

NOTAS

- 1 Assumimos este texto como uma reflexão síntese, revista e atualizada, que resulta da investigação que temos vindo a realizar desde 2004. Os textos que estão na sua base são devidamente referenciados ao longo do presente estudo.
- 2 AHMP – arquivo Histórico Municipal do Porto, “Memória Descritiva do Projecto de Melhoramentos do Largo da Sé”. Processo 642.2. COELHO, 2001, p. 63.
- 3 Referência: PT/CPF/ALV/004752.
- 4 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP - ID: DS_SP_2014_002.
- 5 CASTANHEIRA, 2014, p. 2. In Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Arquivo corrente.
- 6 Decreto de 16 de junho de 1910, Diário do Governo, n.º 136, de 23 de junho de 1910.
- 7 CUSTÓDIO, 2010, p. 86.
- 8 Sessão de 7 de maio de 1914 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 56 e 56v.
- 9 Sessão de 7 de maio de 1914 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 56v e fl. 57.
- 10 Sessão de 10 de junho de 1918 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 61.
- 11 CARRERO, 2019, p. 32.
- 12 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 30-31, Documento 15.
- 13 TOMÉ, 1998, Volume 1, p. 8.; NETO, 2001, pp.96-97.
- 14 BOTELHO, 2006, p. 248, Documento 1.
- 15 BOTELHO, 2006, pp. 86-90.
- 16 TOMÉ, 1998, Volume 1, p. 17.
- 17 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 27-28, Documento 12.
- 18 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 28-29, Documento 13.
- 19 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 28-29, Documento 13.
- 20 Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (disponível em www.monumentos.gov.pt).
- 21 BOTELHO, 2013, pp. 356-431.
- 22 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 31-33, Documento 16.
- 23 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 35-36, Documento 20.
- 24 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 30-31, Documento 15.
- 25 VASCONCELOS, 1914-1915, Volume 1, Fascículo 2.
- 26 BOTELHO, 2006, pp. 104-106, 125-129.
- 27 BOTELHO, 2021, pp. 437.
- 28 Cardeal-patriarca de Lisboa durante o regime de Salazar, de quem foi amigo íntimo e colega na Universidade de Coimbra, Manuel Gonçalves Cerejeira contribuiu de forma eminente para a renovação da Igreja em Portugal e para a normalização das relações entre o Estado e a Igreja, através da assinatura da Concordata de 1940. Devemos-lhe o lançamento da Rádio Renascença (1937), emissora católica portuguesa, e o impulso ao culto de Nossa Senhora de Fátima, que culminou na inauguração da basílica em 1938, da autoria do arquiteto Pardal Monteiro (CRUZ, 1996, Volume 1, pp. 142-143).
- 29 Sessão de 10 de dezembro de 1938 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 85v e 86.
- 30 Referências: CT. 194 G PL e CT. 181 G PL.
- 31 Referência: TG/P(57) p.23 e p. 33.
- 32 Referência: 308350.
- 33 DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1945-1946, p. 17.
- 34 DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1945-1946, p. 18.
- 35 Sessão de 10 de junho de 1918 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 61.
- 36 Sessão de 16 de março de 1933 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], Atas, fl. 78.
- 37 BOTELHO (b), 2023, pp. 1647-1655.
- 38 Sessão de 14 de dezembro de 1933 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 80.
- 39 BRANDÃO, 1986, p. 40.
- 40 BRANDÃO, 1986, p. 31.
- 41 DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1945-1946, p. 38.
- 42 BOTELHO (c), 2006, pp. 95-101.
- 43 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].
- 44 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 36-37, Documento 21.
- 45 COSTA, 1997, p. 253.



- 46 COSTA, 1997, p. 254.
- 47 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 37-38, Documento 23.
- 48 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, p. 37, Documento 22.
- 49 Proposta de ajuste direto de 1 de maio de 1933.
BOTELHO (c), 2004, Volume 2, p. 129, Ficha n.º 19.
- 50 COUTINHO, 1965, p. 41.
- 51 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO.00051490.
- 52 PASSOS, 1935, p. 21.
- 53 BASTO, 1945, p. 133.
- 54 Sessão de 20 outubro de 1933 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 78.
- 55 Sessão de 14 dezembro de 1933 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 80.
- 56 Sessão de 14 dezembro de 1933 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 80v.
- 57 Sessão de 14 dezembro de 1933 do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 80v.
- 58 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO.00051451; PT PCIP/SIPA FOTO.00051457; PT PCIP/SIPA FOTO.00051480; PT PCIP/SIPA FOTO.00051540; PT PCIP/SIPA FOTO.00051542; PT PCIP/SIPA FOTO.00051584; PT PCIP/SIPA FOTO.00051854.
- 59 BARRAL I ALTET, 2006, p. 9.
- 60 BARRAL I ALTET, 2006, p. 12.
- 61 Referência: BPMP_Plp_703_01
- 62 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO.00051609.
- 63 BOTELHO, 2022, pp. 1455-1465.
- 64 Referência: PT PCIP/SIPA FOTO.00051548.
- 65 ROSAS, 1988, p. 50.
- 66 BOTELHO, 2013.
- 67 CARRERO, 2019.
- 68 ROSAS, 2012, pp. 71-75.
- 69 DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1945-1946, p. 22.
- 70 Referências: PT-CPF-APR-001-001-002587_m0001_derivada e PT-CPF-APR-001-001-002582_m0001_derivada.
- 71 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO.00051476; PT PCIP/SIPA FOTO.00051477; PT PCIP/SIPA FOTO.00051478.
- 72 PASSOS, 1929, p. 25.
- 73 MENDES, 1907, s.p.
- 74 VITORINO, 1910, p. 423.
- 75 VASCONCELOS, 1908, Volume 8, s.p.
- 76 VITORINO, 1910, p. 426.
- 77 PASSOS, 1926, pp. 14-15 e nota 1 da p. 15.
- 78 DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1945-1946, p. 22.
- 79 DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1945-1946, pp. 27-28.
- 80 DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1945-1946, p. 33.
- 81 Referência: PT PCIP/FOTO. 00051848.
- 82 SILVA, 1935, p. 11.
- 83 SILVA, 1935, p. 11.
- 84 Referência: BPMP_D6-2-20_01[1].
- 85 TOMÉ, 1998, Volume 1, p. 53.
- 86 MARÇAL, 1963, p. 18.
- 87 MONTEIRO, 1954.
- 88 MONTEIRO, 1954, p. 13.
- 89 GOMES, 2002, p. 10.
- 90 Referência: 726.5 MOV-M.
- 91 SILVA, 1935, p. 16.
- 92 DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS, 1945-1946, p. 33.
- 93 SILVA, 1935, p. 7.
- 94 SILVA, 1935, p. 9.
- 95 SILVA, 1941, p. VII.
- 96 SILVA, 1935, p. 20.
- 97 SILVA, 1941, p. XII.
- 98 SILVA, 1941, p. XIII.
- 99 SILVA, 1935, p. 17.
- 100 Referências: PT PCIP/SIPA FOTO.00051454; PT PCIP/SIPA FOTO.00051456; PT PCIP/SIPA FOTO.00051455.
- 101 GUSMÃO, 1949, pp. 4-5.
- 102 GUSMÃO, 1949, pp. 4-5.
- 103 SILVA, 1949, p. 5.
- 104 LOPES, 1971, pp. 65-73.
- 105 BOTELHO, 2006.
- 106 BOTELHO, 2006.
- 107 BOTELHO, 2006.
- 108 Sobre este debate teórico protagonizado pelo arquiteto Raul Lino e pelo crítico de arte Adriano de Gusmão, por um lado, e pelo Engenheiro Henrique Gomes da Silva, por outro, *vide* NETO, 2001, pp. 205-230.
- 109 NETO, 2001, pp. 183-189.
- 110 BASTO, 1934, pp. 178-179.
- 111 Por economia de espaço, e porque não se encontra dentro do âmbito daquilo que estabelecemos como objetivos para este texto, não vamos citar aqui as referências documentais, propostas por Magalhães Basto, que confirmam a existência da charola. Sobre este assunto *vide* BASTO, 1946, pp. 5-12.

- 112** Referências: PT PCIP/SIPA FOTO.00051488; PT PCIP/SIPA FOTO.00051489; PT PCIP/SIPA FOTO.00051881.
- 113** Referências: PT PCIP/SIPA FOTO.00051593; PT PCIP/SIPA FOTO.00051882; PT PCIP/SIPA FOTO.00051575.
- 114** LACERDA, 1942, Volume 1, pp. 189-192.
- 115** Sessão de 10 de junho de 1918 do "Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto", Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 61.
- 116** Referência: PT FAUP/CDUA/EBAP/CA/ACAD/RC-001.
- 117** Sessão de 14 de dezembro de 1933 do "Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto", Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 80.
- 118** Sessão de 10 de dezembro de 1936 do "Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto", Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 85.
- 119** Sessão de 10 de dezembro de 1936 do "Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto", Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [13-06-1898 a 23-03-2004], fl. 85.
- 120** Sessão de 14 de outubro de 1948 do "Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto", Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl. 103.
- 121** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 55-56, Documento 42.
- 122** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 60-61, Documento 45.
- 123** BOTELHO, 2006, pp. 118-119.
- 124** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp.58-59, Documento 44.
- 125** Referências: PT PCIP/SIPA DES.00003400; PT PCIP/SIPA DES.00003407; PT PCIP/SIPA FOTO.00051555.
- 126** BOTELHO, 2006, pp.109-110.
- 127** BOTELHO, 2021, pp. 423-443.
- 128** BOTELHO (a), 2023, pp. 178-179.
- 129** NETO, 2001, pp. 215-216, 262 e seguintes.
- 130** BOTELHO, 2006, p. 186.
- 131** BOTELHO (a), 2023, Volume 1, pp. 153-155; BOTELHO (a), 2004, pp. 273-284; BOTELHO (b), 2004, pp. 225-246.
- 132** BOTELHO, 2021.
- 133** COMISSÃO EXECUTIVA DA EXPOSIÇÃO DE OBRAS PÚBLICAS, 1947.
- 134** NETO, 2002, pp. 266-267.
- 135** Referência: BPMP_l6-6-6_01[1].
- 136** NETO, 2001, p. 187.
- 137** PEREIRA, 1989, p. 223.
- 138** NETO, 2001, p. 189.
- 139** BASTO, 1946, p. 37-55.
- 140** NETO, 2001, p. 187.
- 141** BOTELHO, 2006, p. 184.
- 142** BOTELHO, 2006, pp. 187-196.
- 143** Segundo o Decreto-Lei n.º 318/82 de 11 de agosto, diversos monumentos nacionais passam a estar afetos ao recém-criado Instituto Português do Património Cultural.
- 144** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, p. 164, Ficha n.º 52 e seguintes.
- 145** D.G.E.M.N.-D.R.E.M.N.: "Processo Administrativo da Sé do Porto" N.º IPAC: 131214001 (P. 3) - Anos de: 1961-1973, Cota: 277, "Memória" do Concurso de 17 de maio de 1968.
- BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 204-206, Ficha n.º 74.
- 146** BOTELHO, 2006, pp. 188-190.
- 147** BOTELHO, 2006, pp. 190-194.
- 148** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 181-186, Fichas n.º 62, n.º 63 e n.º 64.
- 149** Referências: PT PCIP/SIPA FOTO.00051716; PT PCIP/SIPA FOTO.00051717; PT PCIP/SIPA FOTO.00051720; PT PCIP/SIPA FOTO.00051721; PT PCIP/SIPA FOTO.00051722; PT PCIP/SIPA FOTO.00051723; PT PCIP/SIPA FOTO.00051724.
- 150** BOTELHO, 2006, p. 253, Documento 8.
- 151** BOTELHO, 2006, p. 253, Documento 8.
- 152** BOTELHO, 2006, p. 253, Documento 8.
- 153** BOTELHO, 2006, p. 253, Documento 8.
- 154** BOTELHO, 2006, p. 253, Documento 8.
- 155** Referências: PT PCIP/SIPA FOTO.00051757; PT PCIP/SIPA FOTO.00051839.
- 156** Referências: PT PCIP/SIPA FOTO.00051767; PT PCIP/SIPA FOTO.00051768; PT PCIP/SIPA FOTO.00051769.
- 157** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 75-76, Documento 59.
- 158** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 75-76, Documento 59.
- 159** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 75-76, Documento 59.
- 160** Referências: SIPA.FOTO.00051761; FOTO.00051759; FOTO.00051760; FOTO.00051762.
- 161** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 81-82, Documento 64.
- 162** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 81-82, Documento 64.
- 163** BOTELHO, 2006, pp. 192-193.
- 164** Referências: PT PCIP/SIPA DES.00003393; PT PCIP/SIPA DES.00003401.
- 165** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 83-84, Documento 66.
- 166** BOTELHO, 2006, p. 193.
- 167** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 84-85, Documento 67.
- 168** BOTELHO, 2006, p. 193.
- 169** BOTELHO, 2006, p. 193.
- 170** BOTELHO, 2006, p. 193.
- 171** Vide as disposições sobre esta matéria emanadas através do "Sacrosanctum Concilium" sobre a Sagrada Liturgia.
(disponível em: http://www.vatican.va/archive/his_concilis/ii_vatican_council/documents)
- 
- 172** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 82-83, Documento 65.
- 173** BOTELHO, 2006, p. 193.
- 174** Referência: PT PCIP/SIPA FOTO.00051773.

- 175** Sessão de 30 de março de 1968, do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl.128 e 128v.
- 176** Sessão de 30 de março de 1968, do “Livro de Atas do Cabido da Sé Catedral do Porto”, Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Mesa Capitular, Atas, Livro de Atas [1898-06-13 a 2004-03-23], fl.128 e 128v.
- 177** Referência: PT PCIP/SIPA DES.00003434.
- 178** BOTELHO, 2006, pp. 191-192.
- 179** Referência: PT PCIP/SIPA FOTO.00051785.
- 180** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 77-78, Documento 61.
- 181** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 207-210, 215-220, Fichas n.º 75 e n.º 78.
- 182** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 211-214, 219-220, Fichas n.º 76, n.º 77 e n.º 79.
- 183** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 80-81, Documento 63.
- 184** Referências: PT PCIP/SIPA DES.00003433; PT PCIP/SIPA DES.00003441.
- 185** TOMÉ, 1998, p. 133.
- 186** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 204-206, Ficha n.º 74.
- 187** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 198-199 e 221-222, Fichas n.º 71 e n.º 80.
- 188** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 87-88, Documento 70.
- 189** BOTELHO (c), 2004, Volume 1, pp. 204-205.
- 190** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 62-63, Documento 47.
- 191** BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 85-86, Documento 68.
- 192** Referência: PT PCIP/SIPA FOTO.00051681.
- 193** Referência: PT PCIP/SIPA FOTO.00051786.
- 194** BOTELHO, 2006, pp. 194-195.
- 195** BOTELHO, 2006, pp. 194-195.
- 196** BOTELHO, 2006, pp. 194-195.
- 197** ICOMOS, 1964.

(disponível em <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/>

CartadeVeneza.pdf)



- 198** GONZÁLES-VARAS, 2000, pp. 470-471.
- 199** ICOMOS, 1964.
- 200** NETO, 2001, p. 240.
- 201** NETO, 2001, p. 241.
- 202** AGUIAR, 2010, p. 220.

8

1982-2021



Maria Leonor Botelho

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

Maria Leonor Botelho (Porto, 1979) é Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) – Departamento de Ciências e Técnicas do Património (DCTP) na área científica de História da Arte e investigadora integrada do CITCEM (Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”) / FLUP e coordenadora do grupo de investigação “Património Material e Imaterial”. É Diretora da Licenciatura em História da Arte da FLUP. Licenciada em História – Variante História da Arte (FLUP, 2001), Mestre em Arte, Património e Restauro (FLUL, 2004) e Doutorada em História da Arte Portuguesa (2011) pela FLUP, com uma tese subordinada ao estudo da historiografia da arquitetura da época românica em Portugal (1870-2010) (publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2013). Desenvolve investigação nas áreas da arquitetura e historiografia da época românica, das intervenções de requalificação da arquitetura românica realizadas ao longo dos séculos XX e XXI, com especial enfoque nas da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.). O seu campo de atuação e de investigação tem crescido no âmbito da gestão do património, do “digital heritage”, dos discursos do património e do património mundial. Leciona unidades curriculares no âmbito das temáticas da Gestão do Património, da Arquitetura Medieval e da História Urbana nos 1.º e 2.º ciclos, orientando projetos de investigação nas mesmas áreas de conhecimento ao nível de mestrado e de doutoramento. Desde 2015 que é responsável pela coordenação (em colaboração com outros docentes), pela curadoria e produção de exposições virtuais na página da FLUP na plataforma “Google Arts and Culture”. É uma das coordenadoras da Enciclopédia do Românico em Portugal (2023), publicada pela Fundación Santa María la Real.

Valorização e reabilitação da Sé do Porto: novas dinâmicas de uma catedral (1982-2021)

“Em síntese, diremos que a estratégia adoptada para a intervenção nos edifícios da Sé tem visado três linhas de actuação – reabilitação das estruturas, conservação das peças artísticas do interior e musealização dos espaços não atectos à actividade do culto”¹.

FONTES E DINÂMICAS DE INTERVENÇÃO

O conhecimento das ações realizadas no complexo catedralício portuense decorre da análise crítica dos muitos Processos de Obra que a plataforma digital *arquiv@* disponibiliza “online”. Originalmente desenvolvida pela Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN) em 2022, este repositório documental pretende permitir o acesso, “para fins de preservação, conhecimento e investigação, a documentos, fotografias, acervos bibliográficos, peças projetuais escritas e desenhadas, pareceres de arquitetura e arqueologia, entre outros materiais reunidos ao longo de décadas”². Integrados neste repositório documental e para a Sé do Porto, pudemos analisar mais de duas centenas de processos, contabilizando milhares de páginas, compostas por todas estas tipologias de fontes primárias, a maioria das quais inéditas. A leitura crítica das mesmas permitiu-nos perceber não tanto a evolução das intervenções na diacronia e na cartografia do complexo catedralício, mas, acima de tudo, a evolução e adoção de novas metodologias de ação em face do mesmo. Respondem estas ações e, portanto, as metodologias adotadas, a fins concretos e cada vez mais específicos, pelo que requerem da parte de quem intervém no património uma formação e competências cada vez mais especializadas. Ao mesmo tempo, estas exigências refletem o alargamento do campo disciplinar do património cultural e, acima de tudo, demonstram a urgência de um conhecimento tão exigente quanto especializado, sobre o bem patrimonial no qual se intervém, seja ele conhecimento arqueológico, histórico e artístico; seja ele ao nível da dinâmica dos materiais ou das estruturas que o enformam; seja, também, do “histórico” das intervenções de conservação e restauro realizadas num dado edifício ao longo dos séculos XX e XXI.

The screenshot displays the Arquiv@ website interface. At the top, there are logos for 'arquiv@', 'República Portuguesa', and 'Património Cultural Instituto Público'. Below the navigation bar, a search bar contains the text 'sé do porto'. The main content area shows a list of search results under the heading 'Limite os seus resultados por:'. The results are filtered by 'Arquivo Administrativo', 'Distrito do Porto', and 'Obra'. The search results list 1858 items, with the first few visible as follows:

- Sé do Porto - Visitas à Sê.**
PT PCIP PCIP/03/13/12/007082 - Documento composto - 2007-10-24 - 2008-04-07 - Preliminar -
Parte de Arquivo Administrativo
Correspondência
- Sé do Porto - Aluguer de andaimes.**
PT PCIP PCIP/03/13/12/006934 - Documento composto - 2001-04-17 - 2007-10-31 - Preliminar -
Parte de Arquivo Administrativo
orçamento, proposta de adjudicação, fatura.
- Sé do Porto - Candidatura / POC.**
PT PCIP PCIP/03/13/12/006946 - Documento composto - 2001 - 2007-02-26 - Preliminar -
Parte de Arquivo Administrativo
Correspondência, caderno de encargos, orçamento, candidaturas, relatórios, fotocópia de fotografias. Plano estratégico (2001).
- Sé do Porto - Fornecimento de mobiliário.**
PT PCIP PCIP/03/13/12/006959 - Documento composto - 1999-09-08 - 2000-04-11 - Preliminar -
Parte de Arquivo Administrativo
Correspondência, facturas, orçamentos.
- Sé do Porto - Capela Santíssimo.**
PT PCIP PCIP/03/13/12/002979 - Documento composto - 1999-01-01 - 2008-10-31 - Preliminar -
Parte de Arquivo Administrativo
instalações eléctricas, segurança e telecomunicações, caderno de encargos, execução da empreitada (Sincrono - Soluções Integradas de Engenharia Lda.); Projeto de execução, peças desenhadas, memória descritiva (F. Távora & J.B Távora) Março 1999
- Sé Catedral do Porto - Queixas**
PT PCIP PCIP/03/13/12/020097 - Documento composto - 2018-05-30 - 2018-01-07 - Preliminar -
Parte de Arquivo Administrativo
- Sé do Porto - Desumidificadores do ar.**
PT PCIP PCIP/03/13/12/007053 - Documento composto - 1998-02-04 - 1998-01-19 - Preliminar -

arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, I.P.: subpágina Arquivo Administrativo | Processos de Obra | Distrito do Porto | Concelho do Porto | [pesquisa] Sé do Porto (2024, Património Cultural, I.P.©).

Além de responderem a uma complexificação dos processos de contratualização pública, sejam eles por ajuste direto, consulta prévia ou concurso público (nacional ou internacional), a verdade é que encontramos nestes processos um registo documental do qual exaramos informações de diversa natureza e que vão desde o levantamento inicial de diagnóstico, passando pela memória descritiva, elenco de trabalhos realizados e identificação técnica dos materiais utilizados, às medições e relatório final de execução dos trabalhos. Identificam-se os atores e os “stakeholders”, percecionam-se as prioridades, confirmam-se as tendências de atuação e balizam-se os grandes quadros de financiamento das ações.

As fontes processuais disponibilizadas no arquiv@, se resultam também da investigação e conhecimento prévio às ações realizadas, enquadradas num dado contexto, proporcionam por sua vez novos caminhos de conhecimento que se fundamentam nas várias camadas de informação produzida.

Ao longo do século XX, e à escala internacional, identificamos neste campo várias recomendações que reforçam o princípio do registo da intervenção e da acessibilidade da documentação produzida para efeitos de partilha técnica do conhecimento alcançado e das metodologias de ação ensaiadas. Já a “Carta de Veneza sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios” (ICOMOS, 1964), no seu artigo 16º, recomenda a compilação da documentação produzida no contexto da intervenção e que sejam registadas “todas as fases de trabalho de seleção, de consolidação, de integração, assim como os elementos formais e técnicos identificados no decorrer dos trabalhos”. Vimos no capítulo anterior como a documentação produzida pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (D.G.E.M.N.), disponível na plataforma do Sistema Integrado do Património Arquitetónico (SIPA)³, constitui uma fonte de conhecimento fundamental para perceber o impacto das intervenções realizadas no monumento em estudo. Por fim, recomenda o mesmo artigo da “Carta de Veneza” que esta documentação seja “guardada nos arquivos de um organismo público”, que seja “colocada à disposição das pessoas que a quiserem consultar” e que seja ainda publicada.

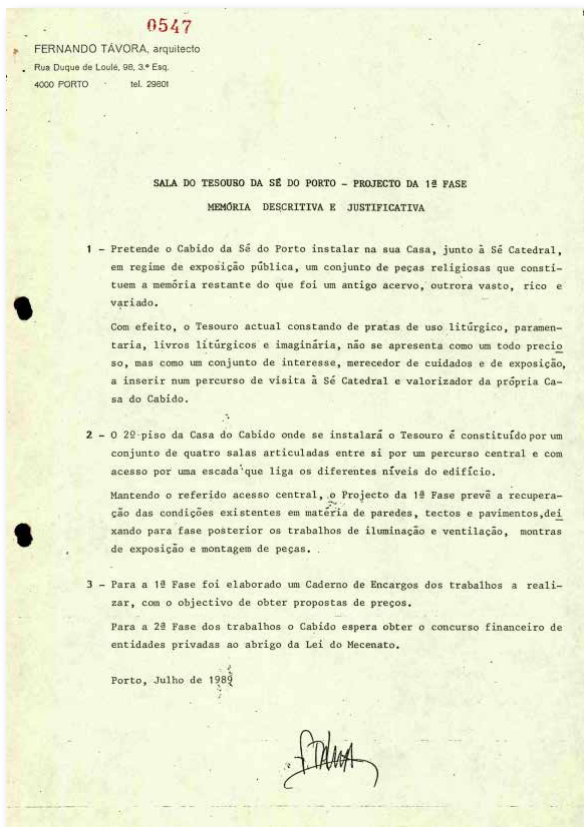
Cabe às instituições que tutelam este património documental a obrigação de tornar este material de conhecimento acessível aos investigadores, àqueles que no futuro virão a intervir no património classificado e ao público em geral. Cumpre-se, portanto, uma das tarefas fundamentais do Estado, prevista na Lei-Base do Património Cultural n.º 107/2001, que determina que o “conhecimento, estudo, proteção, valorização e divulgação do património cultural constituem um dever” (artigo 3º). Obedecendo hoje a política do património cultural ao princípio geral da informação (artigo 6º), entre outros, a sua disponibilização, aproveitando as tecnologias da informação e da comunicação (artigo 13º), consubstancia uma realidade sem retorno.

É, pois, a partir da leitura crítica e comparada da documentação produzida no contexto de trabalhos de intervenção em monumentos, que podemos identificar e compreender um conjunto substantivo de ações que, desejando-se cada vez mais invisíveis e preferencialmente impercetíveis, se tornam difíceis de elencar. A massa documental produzida nas últimas décadas para a Sé do Porto, pelas sucessivas tutelas, atesta a exigência técnica, material e financeira que um monumento com esta escala requiere. Da sua análise comparada decorre o conhecimento das várias dimensões de atuação que consubstanciam diversos princípios de valorização e de reabilitação. Com o conhecimento aqui registado e daqui produzido contribui-se para uma melhor valorização deste Monumento Nacional.

VALORIZAÇÃO E FRUIÇÃO: DO EQUIPAMENTO CULTURAL

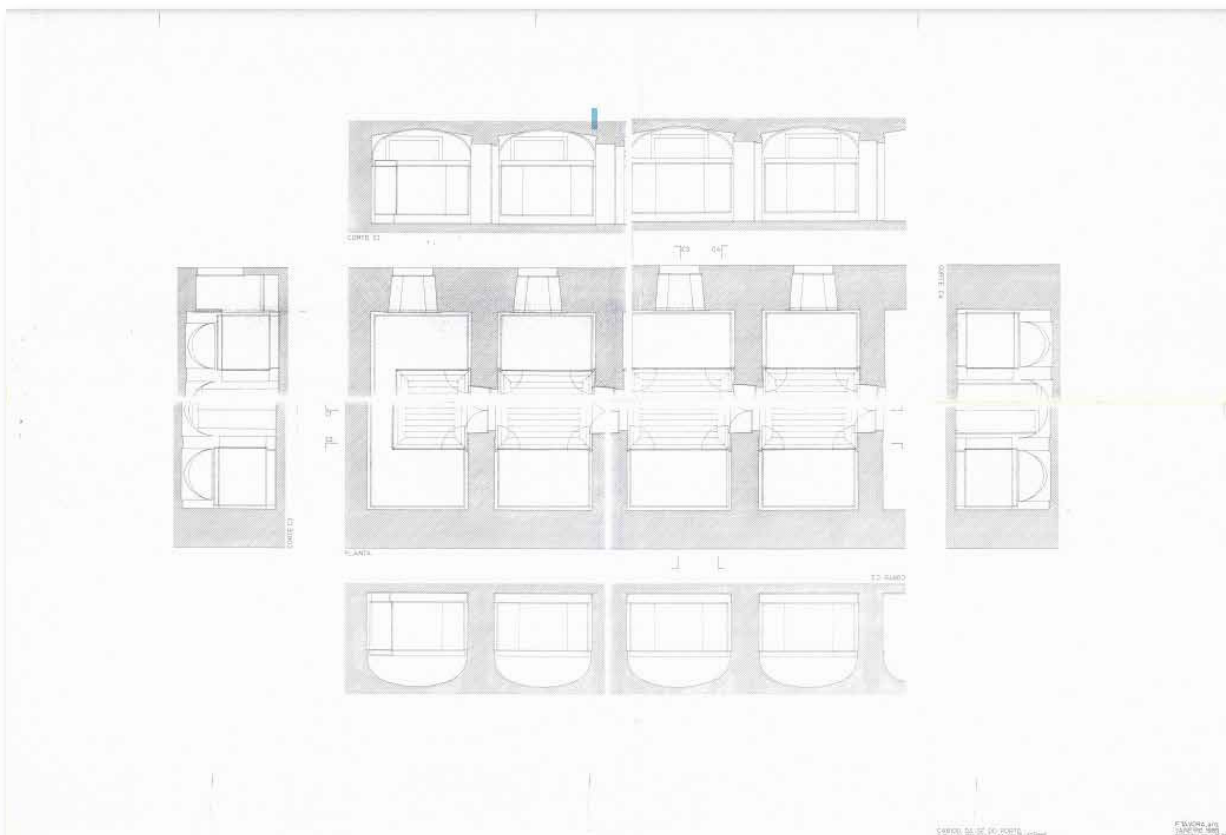
O panorama da responsabilidade de intervenção na Sé do Porto, Monumento Nacional, mas também noutros à escala nacional, altera-se pela criação do Instituto Português do Património Cultural (IPPC) em 1980. O IPPC foi criado pelo Decreto-Lei n.º 59/80, de 3 de abril de 1980 e, refletindo a estabilização do quadro institucional⁴ no período pós-revolucionário, vai assumir importantes e alargadas competências na gestão do património cultural, espelhando a assunção da expansão patrimonializadora que Françoise Choay vinha identificando desde a década de 1960⁵. A expansão tipológica e cronológica que caracterizam os anos de 1970, e que a “Convenção para a Proteção do Património Mundial” de 1972 consubstancia, estão bem presentes na missão do IPPC que se assume “como serviço destinado a promover a salvaguarda e a valorização que, pelo seu valor histórico, artístico, arqueológico, bibliográfico, documental, etnográfico ou paisagístico, integrassem o património cultural do País”⁶. Aliás, convém lembrar que Portugal aderiu a esta Convenção em 1979, como consta do Decreto n.º 49/79, de 6 de junho de 1979, que a transpõe para a ordem jurídica interna. A par da responsabilidade pela identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão do Património Mundial, assumido à escala internacional no artigo 4º desta Convenção, caberá aos Estados signatários o dever “de assegurar uma protecção e conservação tão eficazes e uma valorização tão activa quanto possível do património cultural e natural situado no seu território e nas condições apropriadas a cada país” (artigo 5º). Para o alcançar, são várias as medidas propostas, de entre as quais destacamos de momento a instituição de serviços competentes, “com pessoal apropriado, e dispondo de meios que lhe permitam cumprir as tarefas que lhe sejam atribuídas”. Consequentemente, foram também várias as medidas que o Estado Português adotou nesta matéria e cujas consequências se fizeram sentir ao nível da reabilitação e valorização da Sé do Porto.

O Decreto-Lei n.º 318/82, de 11 de agosto de 1982, afeta diversos imóveis ao Ministério da Cultura e Coordenação Científica, através do Instituto Português do Património Cultural (IPPC). A Sé do Porto está entre eles. Segundo o mesmo Decreto-Lei, “o significado histórico-cultural desses imóveis determina a prossecução de uma política de conservação e valorização dos mesmos que, simultaneamente, conduza ao seu aproveitamento cultural, daí decorrendo a imprescindibilidade de dotar os diversos serviços da área do património cultural de meios humanos que garantam a sua salvaguarda e fruição pelo público”. Como veremos, estes princípios chave da conservação e valorização vão ter um impacto significativo nas intervenções realizadas na Sé do Porto, mas também na sua gestão enquanto edifício religioso, como monumento e, acima de tudo, como equipamento cultural. Efetivamente, na transição do século XX para o XXI, a par da salvaguarda do património arquitetónico (reabilitação das estruturas) e integrado (conservação das peças artísticas do interior), identifica-se uma notória preocupação relativamente à sua fruição por parte do público e que se vai materializar, paulatinamente, na musealização dos espaços não afetos à atividade do culto.



Sala do Tesouro da Sé do Porto – Projeto da 1ª fase – Memória descritiva e justificativa (1989, arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, I.P.©¹⁰).

Não obstante sediar-se na Casa do Cabido, devemos invocar aqui o processo de instalação do Museu do Tesouro da Sé. Em 1988, o Cabido da Sé do Porto demonstrara presencialmente aos técnicos do IPPC as potencialidades dos compartimentos do primeiro piso do edifício por permitirem a criação de “um percurso museológico bem integrado na visita à Casa do Cabido, assim como o seu espaço bem marcado” possibilitar uma “mostra condigna dos objetos” a expor, nomeadamente “algumas obras de joalheria, livros e paramentos já recolhidos e cujas referências foram enviadas para conhecimento da Dra. Mónica Baldaque”⁷. Só na década seguinte é que este projeto acalentado pelo Cabido é retomado, sendo dada “luz verde para encomendar o projeto ao arquiteto Fernando Távora”⁸, que o veio a executar. A documentação compulsada permite-nos perceber as relações entre atores, coletivo capitular e tutela, e entender a demora administrativa que impactou no arranque do processo de instalação do Museu na Sé do Porto, cujo estatuto jurídico a coloca sob a alçada do Estado. O Cabido pressiona o IPPC no sentido do cofinanciamento do projeto e sua execução, situação que, entretanto, chega ao conhecimento da opinião pública, havendo quem questione, de forma provocatória, se “será que neste sector se impõem as desnacionalizações?”⁹.



Sala do Tesouro da Sé do Porto – Projeto da 1ª fase – Memória descritiva e justificativa (1989, arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, I.P.©¹¹).

Sanadas as tensões, a 13 de março de 1992 é firmado um Protocolo de Cooperação entre o IPPC e o Cabido referente às Obras da Sé do Porto. Este acordo viabiliza a sua execução por se considerar serem “indispensáveis obras de recuperação e adaptação que permitam a criação de condições para o circuito de visitantes bem como a sua extensão a zonas do edifício actualmente fechadas devido ao mau estado de conservação”¹². Uma notícia publicada no periódico “Local Porto” de 14 de setembro de 1992 surge com o título “Os Tesouros da Sé. Novo circuito de visitantes vai desvendar património da catedral” e destaca o projeto da futura “Sala do Tesouro”, que virá a “constituir um dos pontos fortes do novo circuito que os visitantes da Sé poderão percorrer a partir de 1993”¹³.

Ora, o projeto desta unidade museológica, apenas inaugurada em 1996, insere-se num programa de colaboração mais vasto que visou a reabilitação e valorização do complexo catedralício, alvo de intervenções continuadas desde 1993¹⁴ e que mais adiante abordaremos. Não cabe aqui analisar este projeto, mas as consequências do mesmo em termos arquitetónicos para a Casa do Cabido. Contudo, importa referi-lo porque fica claro que durante o período de execução, os esforços do coletivo capitular e da tutela estavam direcionados para este elemento fulcral do complexo catedralício, o qual respondia a uma das principais estratégias definidas: a da musealização dos espaços não afetos ao culto. Além disso, a criação de uma unidade museológica na década de 1990 consagra a importância da valorização do património móvel da Sé que passa, então, a estar acessível ao público. Afirma-se, assim, doravante, na Catedral Portuense, a sua função de equipamento cultural e ensaia-se o novo modelo de aplicação de “uma percentagem de comparticipação através do Mecenato”¹⁵.



No ano da inauguração deste equipamento, o Centro Histórico do Porto é inscrito na lista de Património Mundial da UNESCO. A Sé do Porto, encabeçando a relação de monumentos arrolados neste processo de reconhecimento patrimonial, vê a sua escala ampliada a uma outra dimensão. Ensaia-vam-se já as primeiras ações de mediação no monumento que em 1995 contou com os serviços de um guia para acompanhar os turistas portugueses e estrangeiros que o visitavam, numa iniciativa da Divisão de Turismo da Câmara Municipal do Porto e que contava com o apoio do IPPAR, do Cabido e do curso de Turismo do Instituto Superior de Administração e Gestão (ISAI)¹⁶.

Notícia publicada no jornal “Público” (1995, arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, I.P.©¹⁷).

Se os efeitos da pressão turística não se fizeram sentir no imediato, tal como os conhecemos hoje, não deixa de ser interessante referenciar este episódio, bem como o momento da inauguração do espaço do “Tesouro da Sé”, pelas consequências que esta trará no futuro em termos de gestão da Catedral do Porto enquanto equipamento cultural e, inclusive, espaço de acolhimento de peregrinos que de lá partem rumo a Santiago de Compostela.

Efetivamente, nos últimos anos do século XX, a dinâmica funcional da Sé do Porto vê-se alterada. O culminar do entendimento do complexo catedralício enquanto equipamento cultural tem lugar já nas primeiras décadas do século XXI. Num projeto igualmente moroso (2012-2014), que se materializou na construção de um conjunto de instalações na parte posterior da Sacristia do Cabido, destinadas a melhor suprir as necessidades administrativas e funcionais deste e da Paróquia da Sé, pôde a Casa do Cabido ser intervencionada e assumida como peça pivô do circuito de visita da Sé do Porto, reestruturado. Deve-se agora ao arquiteto Carlos Castanheira o traço do projeto que alterou significativamente as dinâmicas de acessibilidade ao interior da igreja catedralícia e que a converteu, como vimos no capítulo anterior, no último espaço visitado do conjunto, dando assim uma efetiva resposta à vontade de diferenciar “quem pretende aceder à Sé-Catedral por motivos religiosos ou simplesmente por motivos turísticos ou de conhecimento”¹⁸. Mas é pela mesma entrada da Casa do Cabido que visitantes-turistas e visitantes-peregrinos acedem a um mesmo espaço que é, cada vez mais, de difícil gestão funcional.

Muito embora as intervenções acima mencionadas tenham uma importância significativa no entendimento do complexo catedralício como um todo, captando esforços e recursos, e para elas direcionando o foco das atenções, a verdade é que as mesmas foram sendo acompanhadas por inúmeras intervenções de conservação e de reabilitação, convertendo a Sé do Porto num permanente estaleiro de obras, muitas delas morosas e invisíveis, mas também, afirmando-a como objeto de estudo.

CONSERVAÇÃO E REABILITAÇÃO: DO ESTALEIRO (IN)VISÍVEL

Ao longo da década de 1980 ainda pudemos encontrar a realização de diversas campanhas de obras da responsabilidade da D.G.E.M.N., muito embora se tenha registado uma transição de competências tutelares em 1982¹⁹. Não podendo deliberar desde então sobre a viabilidade de concretização de qualquer intervenção, quando auscultada técnica e administrativamente, a D.G.E.M.N. passa a reencaminhar as devidas competências e responsabilidades para o Instituto tutelar. A título de exemplo, este facto verificou-se a propósito de uma solicitação do Cabido relativamente a diversos trabalhos de conservação de que carecia à data o conjunto catedralício, dando como exemplo, a “iluminação da Galilé norte (de Nicolau

Nazoni) [que] continua[va] destruída”²⁰. Estava-se no ano de 1987 e a este pedido respondeu a D.G.E.M.N. referindo a possibilidade destas “obras de beneficiação serem comparticipadas pelo Instituto Português do Património Cultural, entidade a quem está afecto o Imóvel”²¹.

Apesar da transição de tutelas, verificou-se uma política de compromisso de colaboração entre as duas instituições, D.G.E.M.N. e IPPC²². A D.G.E.M.N. estava nesta época carenciada ao nível da projeção, execução e fiscalização de obras, o que a “impedia de manter actualizado o conhecimento do estado de conservação dos imóveis”, conforme notou Maria João Neto²³. Podemos verificar que este espírito de colaboração existiu nas intervenções de conservação realizadas na Sé do Porto ao longo dos anos de 1980, última década, aliás, em que a D.G.E.M.N. pôde intervir neste Monumento Nacional.

Apesar da sobreposição de responsabilidades institucionais, pudemos elencar ao longo da década de 1980 um vasto conjunto de campanhas de conservação a cargo da D.G.E.M.N.²⁴, fosse ao nível da comparticipação financeira por parte do IPPC, fosse ao nível da necessária assistência técnica especializada, considerando a larga experiência da primeira²⁵. Só a partir de 1988 é que o IPPC “pode legalmente fazer obras e, como tal, organizar projectos de intervenção”²⁶ em Monumentos sob a sua tutela. Compreende-se assim porque no ano de 1989, numa nota de informação interna, se elencam exaustivamente as obras que havia necessidade de levar a cabo na Sé do Porto, as quais se consideram de duas ordens, a saber²⁷: as de conservação, “existindo aspectos cujo tratamento é urgente”, e as de adaptação de espaços, “viabilizando os apoios necessários à sequência das ações culturais que com alguma regularidade e numeroso público têm permitido à Sé pontuar no espaço cultural da cidade”. A resposta a estas necessidades não foi imediata. Mas a apreciação crítica da documentação compulsada no arquiv@ permite-nos antecipar que, ao longo das décadas seguintes, lhes seria dada a devida resposta.

Dirigindo-se ao então Secretário de Estado da Cultura, Pedro Santana Lopes, o Cabido da Sé do Porto lança um apelo à ação da tutela, denunciando a crescente degradação e a urgência de obras na Catedral. Corria o ano de 1991 e perspetiva-se já um novo fôlego no campo do património cultural²⁸:

“Dizem-nos os responsáveis do IPPC no Norte que, neste momentos (sic), está em reelaboração um plano de intervenções em alguns monumentos nacionais. Pedimos, por conseguinte, que a Sé do Porto não seja, mais uma vez, esquecida. Trata-se do monumento número um da segunda cidade do país e a situação degradada acaba por ter impacto muito negativo na opinião pública”.

Em 1992, a tutela da Sé do Porto transita para o Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR), criado pelo Decreto-Lei nº 106-F/92 e que passa a assumir a responsabilidade de gestão dos monumentos nacionais e, mais importante ainda, a competência autorizativa de obras

em imóveis classificados, nomeadamente ao nível da emissão de pareceres vinculativos²⁹. Com a criação do Departamento de Projetos e Obras reúnem-se neste instituto as condições administrativas e técnicas para a criação de competências para a realização de intervenções em monumentos.

De um modo geral, e como sistematiza Paulo Pereira, no que concerne às intervenções patrimoniais, “os anos 90 marcam um aumento da intensidade, em boa medida derivado do acesso a fundos da Comunidade Europeia (depois UE), com a aplicação dos Quadros Comunitários de Apoio” (QCA), que se materializam num aumento substantivo das verbas disponíveis para este setor³⁰. Com a criação das Direções Regionais do IPPAR, em 1992, ampliam-se as oportunidades para dinamizar e gerir os fundos europeus, nomeadamente os QCA I (1989-1993), QCA II (1994-1999) e QCA III (2000-2006).

A já referida notícia de 1992 antecipa a azáfama que se fez sentir por estes anos, bem como da ação contínua do estaleiro de obras no complexo catedralício. São claras as palavras do cónego Raimundo de Castro Meireles, então delegado do Cabido, e que transcrevemos na íntegra: “Começou-se bem por fora, esperamos continuar por dentro”³¹. Acompanhando o estabelecimento do novo circuito para os visitantes, estavam previstas diversas “melhorias” e um “conjunto de restauros” tanto na fábrica do complexo catedralício, como também no seu património integrado e móvel. Estava já “feito em fichas” o inventário “das peças móveis fundamentais da Sé Catedral e do Museu de Arte Sacra e Arqueologia” e previa-se o arrolamento do inventário da Diocese. Referimos aqui estas questões porque todas elas concorrem para uma nova atitude perante o património cultural de origem religiosa, assumido já na sua qualidade de equipamento cultural e com claras consequências ao nível da abordagem identificada nas intervenções registadas na documentação que consultámos no arquiv@. Além disso, todas elas vão dando resposta àquilo que vai ser estrategicamente definido para a Sé do Porto.

Além disso, a relação que se constata entre as várias ações realizadas permite aferir as consequências entre as mesmas e, acima de tudo, o entendimento cada vez mais integrado e holístico do monumento, bem como a implementação de uma atuação faseada e ponderada do processo de intervenção. Foi assim organizado um cronograma articulado que, na senda daquilo que o cónego Raimundo de Castro Meireles tinha transmitido à comunicação social, se sistematiza num plano de obras, a começar pelo tratamento das coberturas. Efetivamente, “a cada espaço vedado suceder-se-ia a fase de tratamento do seu interior”³². Por esta razão, deu-se prioridade ao tratamento das coberturas das naves e da cabeceira da igreja, bem como da sacristia, com plena consciência de como “os efeitos das infiltrações de água provenientes de algumas zonas” se pronunciavam na “degradação dos elementos artísticos contidos no interior – talha, pinturas e estuques”. Exemplifiquemos.

Em 1993 concluem-se os trabalhos de reabilitação das coberturas. Em face do diagnóstico de porosidade do granito que enforma a cobertura das naves, “a execução dos trabalhos implicou o levantamento de toda a extensão lagueada, com reposição da mesma após a limpeza, impermeabilização e drenagem do extradorso das abóbadas subjacentes”³³. Do mesmo modo, podemos mencionar o cuidado prospetivo posto, em 1994, na conservação dos frescos da cabeceira, entretanto intervencionados numa campanha da responsabilidade do Instituto José de Figueiredo (IJF). Da consciência dos danos provocados pela incidência da luz solar e da humidade penetrada através dos vãos, colocaram-se novas caixilharias, “pela face interior, equipada(s) com vidro de proteção aos raios ultravioletas e reflexão ao calor [sic]”³⁴. Em 1996 estava já realizado o “levantamento exaustivo do estado de conservação de toda a estatuária, peças em ta- lha e madeira policromada, estando estimados os respectivos custos de conservação”, o que permitiu ao IPPAR proceder ao “planeamento físico e financeiro das intervenções futuras”³⁵. Destacou-se, neste contexto, o “património pertencente à sacristia, capela-mor e capelas do transepto”³⁶.

Naquilo que à igreja diz respeito, e como fica claro no arrolamento das obras realizadas e lançadas, apresentado em finais de 1999, ao longo da década de 1990 identifica-se um conjunto de ações de natureza diversa e impactantes sobre várias partes do complexo catedralício. Entre elas,



Notícia publicada no jornal “Público” (1992, arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, I.P.©³⁷).

DATAS	DESIGNAÇÃO DA INTERVENÇÃO	VALOR LANÇADO (em contos)
1993	Reabilitação/ coberturas da igreja e sacristia gótica	
	• projeto	744 c.
	• obra	39.905 c.
1995	Instalação de unidade museológica ("Tesouro da Sé)	
	• projeto	2.300 c.
	• obra (inclui 10.000c./mecenato)	16.699 c.
	Consolidação do suporte e conservação e restauro da pintura a fresco da sacristia gótica	9.740 c.
	Instalação de grades e redes de protecção + reparações da caixilharia / vãos exteriores / fachadas sul e poente	1.112 c.
	Colocação de vedação antivândalo, acesso à claustra velha	85 c.
95/96	Conservação e restauro dos frescos de 3 janelões da cabeceira – técnicos do I.J.F.	
1996	Execução de caixilharia para os 4 janelões da cabeceira	4.859 c.
	Projecto de reabilitação das torres e coberturas (projecto em revisão)	2.477 c.
1997	Conservação e restauro do mobiliário da sacristia gótica	4.2220 c.
1999	Conservação e restauro do guarda-vento e portas interiores da igreja	977 c.
	Conservação e restauro de 2 pinturas	2.952 c.
	Conservação e restauro do retábulo e sanefas da sala capitular	1.330 c.
	Limpeza e protecção do granito e azulejos do claustro gótico	2.497 c.
	Reparação nas instalações sanitárias	612 c.
	Vedações para dois vãos vandalizados	117 c.
	Substituição de porta vandalizada	117 c.
	Aquisição de armários/ vestuário	104 c.
	Inventário do património móvel integrado (sujeito a protocolo com o IPM)	7.500 c.
99/2000	Conservação e restauro do retábulo da capela de N.ssa Senhora da Piedade	3.265 c.
	Conservação e restauro dos retábulos do claustro gótico	5.468 c.
	Conservação e restauro dos frescos do 4º janelão da cabeceira	3.150 c.
99/2001	Estudo histórico/arqueológico	2.350 c.

(facturado até 31.Dez.99) Total -	94.884 c.
Percent. Construção Civil -	60%
“ Conserv. Restauro -	26%
“ Estudos/projectos	14%

“Intervenções realizadas e lançadas até final de 1999” na Sé do Porto (2000, arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, I.P.©³⁸).

cabe-nos agora destacar aquela que a documentação designa de “Recuperação da Capela do Santíssimo Sacramento e da Sacristia anexa” e que foi adjudicada ao gabinete do arquiteto Fernando Távora. A organização faseada do processo, que a documentação coligida comprova, decorre do facto de, desde o primeiro momento, se ter consciência de estar “em causa uma operação especializada de estrita conservação dos elementos artísticos (estuques, pinturas, mármore, talha, prataria e ferro forjado)”³⁹. Devemos chamar a atenção para esta nova atitude e respeito pelo património integrado, nos antípodas daquela que se afirmou nas décadas de 1930 e 1940.



Obras de recuperação da capela do Santíssimo Sacramento
(2004, fotografias de Maria Leonor Botelho©).

Os princípios que nos finais do século XX se aplicam na intervenção do património edificado são, claramente, próprios do seu tempo e acompanham a discussão internacional, conforme nos demonstra, em 1999, a Arquiteta Ângela Melo em informação sobre esta intervenção, que transcrevemos na íntegra pelo seu carácter demonstrativo⁴⁰:

“A solução projetada segue critérios de intervenção mínima – não existem alterações estruturais nem alterações de forma, tratando-se fundamentalmente de operações de consolidação, limpeza, conservação, substituições pontuais e de infraestruturação. O restauro é apenas encarado para o caso do tecto em estuque, com zona central pintada.

Ao nível das técnicas e materiais parecem cumpridos os preceitos aconselháveis, bem como a nível da exigência de condições de qualificação técnica e profissional dos operadores nas áreas especializadas – estuques e pintura; apoio científico e laboratorial na consolidação das partes do granito em desagregação; acompanhamento de um arqueólogo.”

Está, pois, definitivamente consagrado o princípio da obra “invisível” pela intervenção que se quer, portanto, mínima. Reabilitam-se as estruturas e dá-se particular atenção à conservação do património artístico integrado. Estamos diante de um paradigma de intervenção que, requerendo técnicos qualificados e altamente especializados, se mostra cada vez mais exigente. Resultando da participação de 51 países no quadro de um programa de intercâmbio financiado pela União Europeia e no qual Portugal se fez representar, a “Carta de Cracóvia” de 2000 procura estabilizar os “Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído”. Ampliando os valores veiculados pela “Carta de Veneza” de 1964, assume-

-se que “a manutenção e a reparação constituem uma parte fundamental do processo de conservação do património”, deixando clara a sua diferença concetual e operativa. Mas é ao nível da afirmação do “projeto de restauro” enquanto ação, ou do restauro enquanto projeto, que este documento orientador se diferencia dos seus antecessores no campo da doutrina internacional⁴¹:

“O “projecto de restauro” deverá basear-se num conjunto de opções técnicas apropriadas e ser elaborado segundo um processo cognitivo que integra a recolha de informações e a compreensão do edifício ou do sítio. Este processo pode incluir o estudo dos materiais tradicionais, ou novos, o estudo estrutural, análises gráficas e dimensionais e a identificação dos significados histórico, artístico e sócio-cultural. No projecto de restauro devem participar todas as disciplinas pertinentes e a coordenação deve ser levada a cabo por uma pessoa qualificada na área da conservação e restauro”.

Além disso, a “Carta de Cracóvia” dá particular destaque à integração da decoração arquitetónica, das esculturas e dos elementos artísticos no projeto de restauro, afirmando doutrinariamente “a integração como uma parte substancial do património construído” e, acima de tudo, a sua especificidade.

Em janeiro de 2000, no âmbito de apresentação de uma candidatura ao Plano Operacional de Cultura (POC), a Direção Regional do Porto do IPPAR apresenta um plano estratégico onde sistematiza os princípios gerais de intervenção que são assim esclarecidos⁴²:

“Melhorar as condições físicas do conjunto a fim de que o mesmo desempenhe qualificadamente as funções que lhe estão cometidas:

- culturais, inerentes à paróquia
- culturais, inerentes ao bispado
- culturais, inerentes ao estatuto de monumento.

O âmbito da maior parte das acções que se propõem, respondem em benefício recíproco, aos três níveis de objectivos atrás referidos:

1. Corrigir avarias ao nível dos elementos da estrutura construtiva
2. Actualizar as infraestruturas técnicas e os serviços de apoio
3. Conservar e restaurar o património artístico integrado

Acções correspondentes ao âmbito das funções culturais:

1. Reajustar o organograma funcional em benefício do acolhimento de visitantes e mais-valia do circuito de visita
2. Valorizar o monumento – explorar e divulgar as suas valências enquanto documento (histórico, arquitectónico, artístico, arqueológico)”.

A proposta então apresentada, e a documentação produzida pela tutela nos primeiros anos do século XXI, demonstram bem como a Sé do Porto é vista pelas várias entidades administrantes, cujos esforços vão convergindo progressivamente⁴³ e cada vez mais, como veremos. Efetivamente, em 2002 tem-se já clara consciência que o estatuto de Monumento Nacional da Sé do Porto, a que equivale a valência cultural do conjunto, se associa claramente ao carácter religioso e de prestígio que esteve na sua origem e que se consubstancia no “regular funcionamento do culto e (d)as funções inerentes à sede do bispado”⁴⁴.

Prova desta condição de Monumento Nacional é o elenco das acções projetadas em 1999 para o complexo catedralício, cujo valor global de investimento se estima situar-se nos “300.000 contos”⁴⁶, e que conferem um particular destaque, inclusive em termos de dotação orçamental, ao património integrado de todo o edifício. Asseguram-se desta forma as funções culturais e culturais e disso tinha plena consciência a tutela⁴⁷:

“(…) quando um retábulo recupera por acção de restauro a sua identidade estética, amplia as faculdades que lhe são inerentes tanto na vertente simbólica da cultura como na esfera da mensagem religiosa. Não será por acaso que culto e cultura possuem a mesma raíz etimológica”.

Os primeiros anos do século XXI são marcados por muitas acções de diversa natureza que, determinadas pela sua urgência e/ou pelas dotações disponíveis, foram sendo concretizadas. Em 1999 estava já prevista uma intervenção global e conseqüente em vários espaços do complexo catedralício, conciliando a urgência da realização de trabalhos no âmbito da estrutura construtiva e do seu revestimento, trabalhos direccionados para a conservação e restauro do património integrado, mas também a implementação de projetos que, através da requalificação de espaços, contribuíram para a valorização da experiência de visita cultural e, logo, para a sua fruição. São disso exemplo a instalação da unidade museológica do “Tesouro da Sé”, na Casa do Cabido, e a futura criação do circuito de visita à Catedral e conseqüente adaptação do piso térreo do mesmo edifício.

1. Corrigir avarias ao nível dos elementos da estrutura constructiva	
Reabilitação das torres sineiras e coberturas da ala sul/poente	30.000 c.
Reabilitação das coberturas da capela do Santíssimo e da sacristia paroquial, bem como a conservação e o restauro do interior destes dois espaços	30.000 c.
Reabilitação das fachadas / projecto e obra	42.000 c.
Consolidação e renovação de rebocos interiores (escadas do claustro e seus desvãos, sala do recibo e sala capitular, capela de S. Vicente)	3.000 c.
Substituição das caixilharias da sacristia gótica	4.500 c.
Protecção dos painéis de azulejos da galeria superior do claustro/ projecto e obra	10.000 c.
Substituição das caixilharias que vedam os retábulos do claustro gótico	2.700 c.
	122.000 c.
2. Actualizar as infraestruturas técnicas e serviços de apoio	
Instalação de sistema de segurança contra intrusão, revisão da instalação eléctrica e substituição do sistema de iluminação (igreja, claustros e capelas anexas, sacristia gótica, sala capitular, sala do recibo)/ projecto e obra	25.000 c.
Remodelação das instalações sanitárias / projecto e obra	7.000 c.
.../...	32.000 c.
3. Conservar e restaurar o património artístico integrado	
Sacristia gótica – talha dourada e estatuária	16.000 c.
Capela de S. Vicente – talha dourada, pintura e estatuária	22.000 c.
Capela-mor – talha dourada, estatuária, cadeiral e pinturas sobre granito	40.000 c.
Capela do Santíssimo – prata e estuques pintados	12.000 c.
Capela de Nossa Senhora da Piedade – azulejos, consolidação da taipa, tratamento do tecto	4.000 c.
	94.000 c.
4. Reajustes ao organograma funcional e requalificação de espaços	
Adaptação dos anexos da sacristia gótica para instalação do cabido e da reserva de peças / projecto e obra	15.000 c.
Adaptação do espaço actualmente ocupado pelo cabido/ sacristia para recepção de visitantes e espaço explicativo/ projecto e obra	3.000 c.
Revisão do coberto vegetal do pátio adjacente à capela-mor	500 c.
Revisão do pavimento da claustra velha (inclui prospecção arqueológica)	6.000 c.
	24.500 c.
5. Valorização	
Edição de compêndio monográfico	4.000 c.
Edição de folheto, postais, diapositivos	3.000 c.
Aquisição de equipamento informático/ espaço explicativo	1.500 c.
	8.500 c.
Total:	281.000 c.

“Ações específicas e custos estimados” para a reabilitação da Sé do Porto (2000, arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, I.P.©⁴⁵).

Em momento de balanço da obra executada respeitante ao período compreendido entre o ano 2000 e 2006, o IPPAR apresentou um ponto de situação do “Programa de reabilitação e valorização da Sé do Porto” considerando que, à data de 2000, o “seu estado de conservação é bom, possuindo o templo condições de visita consideradas normais, as quais é necessário, no entanto, melhorar”⁴⁸. O total do investimento efetuado na Catedral, entre 1993 e 1999, ascendia então cerca de “95.000 contos”⁴⁹.

No âmbito da tutela, o nome da Arquitecta Ângela Melo é incontornável pela responsabilidade que teve na gestão das intervenções realizadas no complexo catedralício. De acordo com as suas palavras, o maior desafio colocado pelo edifício da Sé do Porto era o facto de este ser “hibrido e cristalizado sob a forma de passado perpétuo, que não nos pareceu [à autora] que admitisse tão cedo, pelo menos sem «dor», recombinações ou redesenho. (...) e a perceber, afinal, que o falso «self» da catedral que resultou do anterior restauro era hoje o verdadeiro «self» da catedral transformada em monumento. Uma identidade mais contingente, mas nem por isso menos representativa”⁵⁰.

Nos anos 2000, e concordante com o plano estratégico apresentado, constituiu-se na Sé do Porto o restauro “como programa, levado a cabo por uma intervenção que se afigura mais como uma «não intervenção», mas onde o apagamento não é igual a «facing», pois que existem graus diversos de interferência, sendo alguns profundos”⁵¹.

Em 2002, e já enquadrada pelo III QCA-POC, está em curso uma empreitada de recuperação das torres sineiras. Tal como aconteceu com a intervenção realizada na capela do Santíssimo Sacramento, coube a responsabilidade do projeto ao Arquitecto Fernando Távora. É de destacar que, tratando-se de um dos mais importantes nomes da arquitectura portuguesa dos finais do século XX, o seu envolvimento na Catedral Portuense, para lá do projeto do “Tesouro da Sé”, tem passado despercebido, não obstante sabermos que este arquitecto esteve sempre presente em todas as intervenções que reclamaram projeto de arquitectura: recuperação das torres sineiras e dos exteriores da Casa do Cabido e da ala sul do claustro gótico⁵². E tal como afirmou Ângela Melo em 2002, acrescentava-se definitivamente então, e agora com o presente estudo, “uma autoria de prestígio à lista de mestres que durante oito séculos fizeram obra neste edifício e, dos quais, nos permitimos destacar, Nicolau Nasoni”⁵³.

A intervenção nas torres sineiras enquadra-se, portanto, nesta estratégia de reabilitação estrutural estabelecida para a Sé do Porto, dando resposta ao programa previamente definido. Recorrendo às tecnologias mais evoluídas à época, mas não descurando o seu cruzamento “com os elementos disponíveis sobre a evolução histórica do edifício”⁵⁴, foi realizado um estudo profundo ao nível das dimensões volumétricas e estruturais das duas torres sineiras. De facto, foi possível verificar que a estrutura das torres “é particularmente complexa, não apresentando uma estrutura comum para os vários níveis nem idêntica em ambas as torres”⁵⁵. Foram caracterizadas a alvenaria e as argamassas que enformam as torres e diagnosticadas as suas patologias tais como movimentos e deficiências na ligação entre os vários panos e foram cartografadas as fendas, as lacunas e as fissuras nas juntas da alvenaria. A torre sul aparentava estar mais afetada que a torre norte⁵⁶. Perante tal circunstância, para diferentes diagnósticos, soluções distintas. Além da realização de várias ações de consolidação, do refechamento de juntas e da substituição de elementos de ferro corroídos por outros em aço inoxidável, foi instalado na torre sul um sistema de mo-

nitorização dotado de equipamentos destinados a medir a inclinação da torre e outros para controle dos valores de temperatura, humidade e vento. Optou-se por um sistema de monitorização estático, por fornecer uma grande diversidade de informação e dados de compreensão imediata que passaram a permitir “detectar a uma macro-escala alterações no comportamento global da estrutura”⁵⁷, tendo este equipamento funcionado entre novembro de 2004 e novembro de 2011. A “Memória Descritiva e Justificativa do Plano de Monitorização da Torre Sul da Sé do Porto” esclarece-o, de forma clara:

“A realização do plano de monitorização permitirá identificar possíveis fenómenos não estabilizados da estrutura e será uma base para quaisquer trabalhos futuros de manutenção e reforço. Além disso, o sistema de monitorização proposto é computadorizado, estando apto a fornecer em tempo real (se necessário) a informação necessária para a análise e avaliação da segurança, podendo também funcionar como alarme da estrutura”⁵⁸.

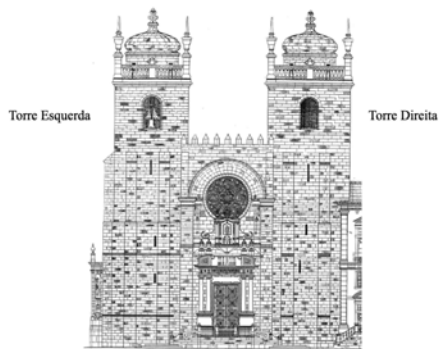


Figura 3.1 – Aspecto da fachada principal da Sé do Porto.

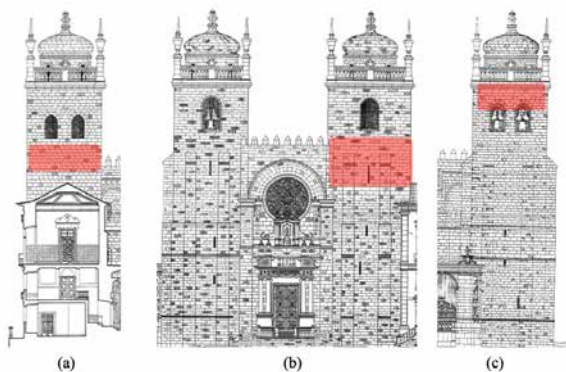
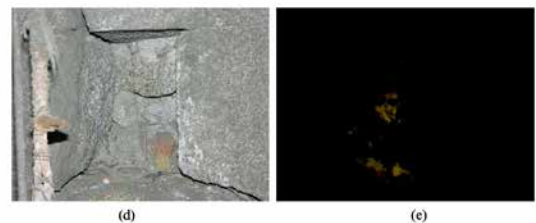
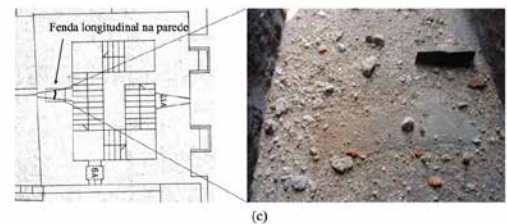
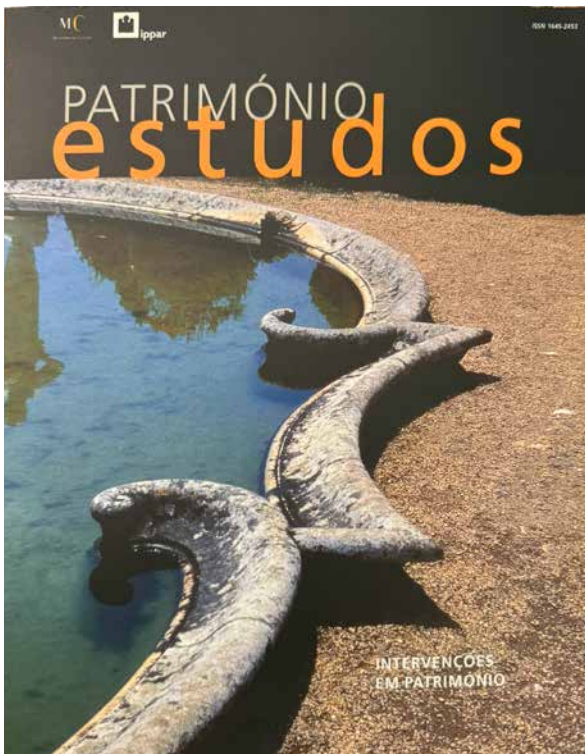


Figura 3.6 – Torre direita, zonas com “barrigas” para o exterior visíveis sem equipamento auxiliar de medição (a sombreado): (a) paramento sul, (b) paramento nascente (representado no paramento poente) e (c) paramento norte (representado no alçado lateral da torre esquerda)



Sé do Porto – Diagnóstico e inspeção das torres (2002, Universidade do Minho©, fotografias e ilustrações de Paulo B. Lourenço e Konrad J. Krakowiak⁵⁹).



Capa da revista "Património Estudos" N.º 8, publicada em 2005 pelo IPPAR (2005, Património Cultural, I.P.©).

Esta, e as demais ações realizadas nestes primeiros anos do século XXI, configuram, assim, um projeto concebido como "directiva suficientemente em aberto, que se foi adaptando à imprevisibilidade, aliás, familiar nas intervenções em construções históricas, onde a anatomia se processa por aproximações sucessivas e sob o olhar de diversas disciplinas"⁶⁰. Entre os anos de 2000 e 2003, assumiu-se uma metodologia de intervenção discutida e plural, que resulta de um coletivo e não tanto de uma obra de autor⁶¹. A aplicação desta metodologia e seus primeiros resultados foram memorados com a publicação de vários artigos dedicados à Sé do Porto enquanto monumento, no volume n.º 8 da revista "Património Estudos" do IPPAR, apresentada publicamente na Catedral no final de 2005.

Dando resposta à necessidade da reabilitação estrutural do complexo arquitetónico da Sé do Porto, as ações identificadas destacam-se pelo cuidado da parte da tutela, e dos técnicos, por aquilo a que a Arquitecta Ângela Melo chamou da "verdade do edifício"⁶². Em sede de estaleiro de obra foram mobilizados vários profissionais, assumiu-se o "diálogo como metodologia"⁶³, integrando-se agora ações de investigação, consultadoria e peritagens. Estabeleceram-se planos de monitorização, realizaram-se ensaios e foram feitos diversos levantamentos. Destaca-se a inclusão de contributos académicos, como o da Engenharia Civil, da Universidade do Minho ou do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), e a participação de técnicos e de empresas altamente qualificadas e especializadas em intervenções no património histórico, como atesta a documentação submetida para apreciação em momento prévio à contratação da ação, que pudemos consultar nos processos disponíveis no arquiv@. Foi isto possível na sequência da Lei-Base do Património Cultural n.º 107/01 de 8 de setembro de 2001 que, no seu artigo 4º, estipula os princípios que orientam a política de contratualização, que se traduzem no estabelecimento de protocolos elaborados com parceiros privilegiados, nos quais se definem o objeto, as finalidades e as responsabilidades dos respetivos outorgantes. A política da contratualização permitiu de um modo geral, e em particular para a Sé do Porto, fazer convergir esforços e vontades de vários atores "na procura da salvaguarda, recuperação e valorização do património cultural"⁶⁴.



Perspetiva da Sé do Porto a partir de sudeste, vendo-se a intervenção no lanternim (2005, fotografia de Maria Leonor Botelho©).

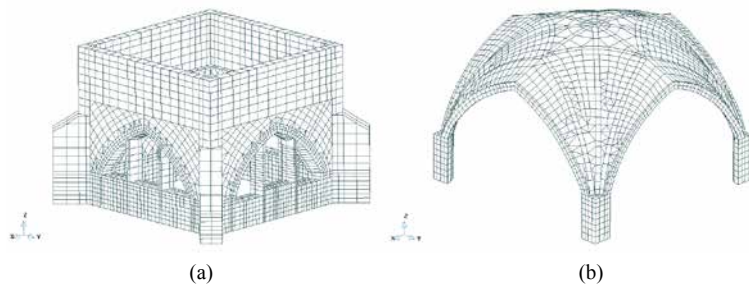


Figura 16 – Modelo de elementos finitos desenvolvido: (a) modelo completo; (b) abóbada e respectivos apoios

Diagnóstico e análise da estabilidade do lanternim da Sé do Porto (2002, Universidade do Minho©, ilustrações de Paulo B. Lourenço e Francisco M. Fernandes⁶⁵).

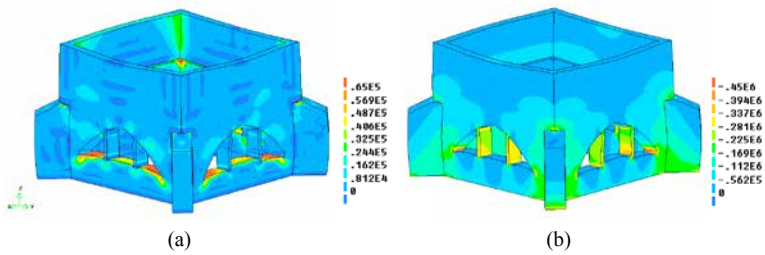


Figura 18 – Resultados para combinação *G* sobre malha deformada: (a) tensões principais máximas; (b) tensões principais mínimas. Resultados em Pa

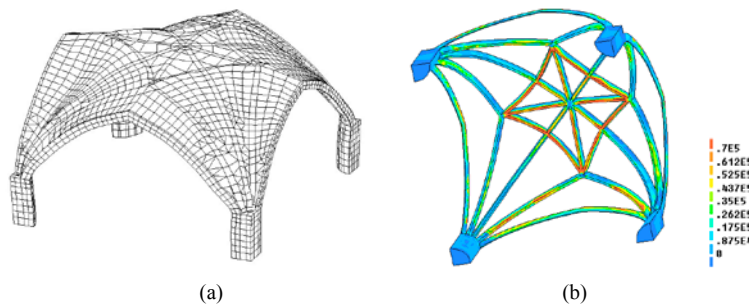


Figura 19 – Resultados na abóbada para combinação *G*: (a) malha deformada, vista superior; (b) tensões principais máximas nas nervuras, vista inferior (Resultados em Pa)

Desligado já do princípio de criação de obra nova e assumindo a “verdade do edifício”, como nos esclarece a arquiteta responsável pelo programa, “o critério de recuperação construtiva e arquitectónica centrou-se fundamentalmente na conservação da matéria patrimonial e na desaceleração do seu desgaste, o que equivale em termos operativos a desinfestar, hidrofogar, ventilar, proteger e monitorizar”⁶⁶. Daqui decorreu uma nova aprendizagem, agora ligada aos materiais e às estruturas, à percepção da sua própria reação e das efetivas e possíveis inter-reacções⁶⁷.

Assim, nas primeiras décadas do século XXI, e pela consulta dos processos documentais do arquiv@, pudemos identificar diversas ações, por todo o complexo catedralício, que sistematizamos de forma global e cronologicamente na tabela seguinte.

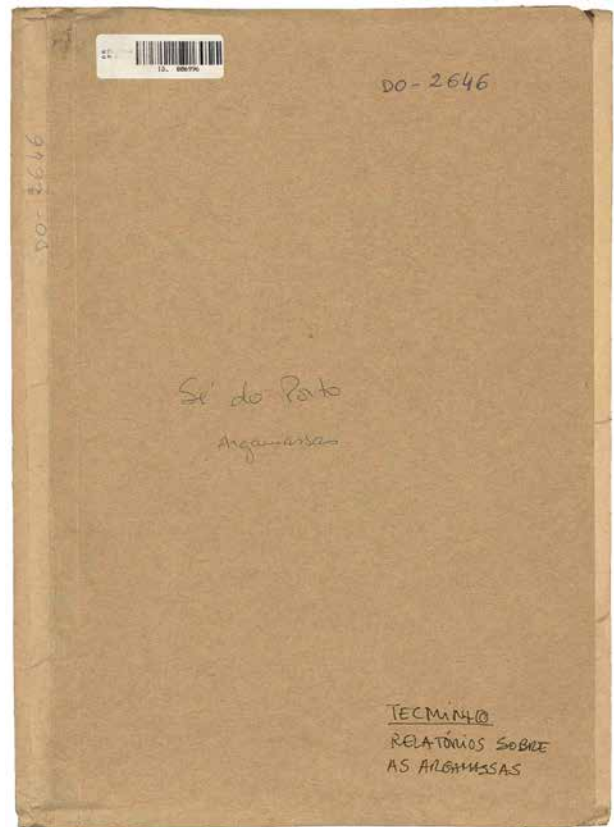
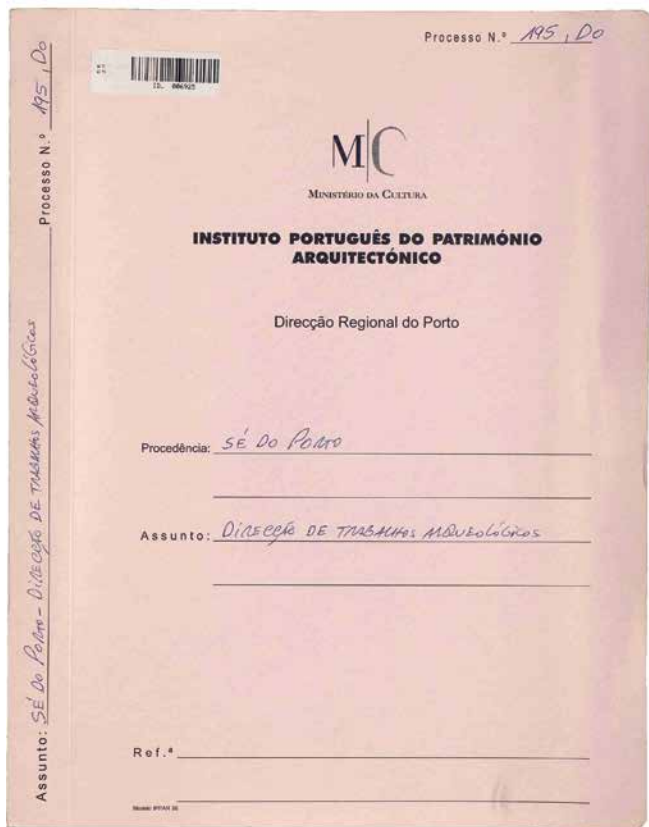


Intervenção nas torres da Sé do Porto (2003, fotografias de Maria Leonor Botelho©).



DATA	ACÇÃO	LOCAL
2000	Sé do Porto - Diagnóstico - estado de conservação dos estuques da Capela do Santíssimo e da Sacristia anexa.	Capela do Santíssimo Sacramento e Sacristia norte
2000/2002	Sé Catedral do Porto - Diagnóstico do estado de conservação da pedra do Claustro Gótico	Claustro Gótico
2001/2002	Sé do Porto - Diagnóstico / estabilidade da abóbada da cobertura da Capela - Mor.	Capela-mor
2002	Sé Catedral do Porto - Diagnóstico do estado de conservação da pedra da fachada.	Fachada ocidental da Sé
2002	Sé Catedral do Porto - Realização de análises de argamassas.	Igreja da Sé
2002/2003	Sé Catedral do Porto - Diagnóstico sobre o estado de conservação das madeiras.	Igreja da Sé
	Sé do Porto - Diagnóstico e inspeção das torres.	Torres
	Sé do Porto - Diagnóstico à estabilidade estrutural das torres.	Torres
2002/2004	Sé do Porto - Levantamento e projeto de reforço estrutural das torres.	Torres
2003	Levantamento sumário do estado de conservação das pedras dos vãos da fachada poente da Casa do Cabido da Sé e dos vãos da fachada sul da Capela de S. Vicente.	Casa do Cabido Capela de São Vicente
	Sé Catedral do Porto - Diagnóstico da estrutura de suporte / Sondagens para avaliação do estado sanitário das madeiras (Capela de São Vicente).	Capela de São Vicente
2003/2004	Sé do Porto - Estudo sobre o comportamento de rebocos à base de cal.	Igreja da Sé
2004	Sé Catedral do Porto - Lanternim do transepto - Diagnóstico à estabilidade estrutural.	Lanternim / Torre Cruzeira
	Sé do Porto - Levantamento da geometria do lanternim.	Lanternim / Torre Cruzeira
	Sé Catedral do Porto - Levantamento ortofotogramétrico do pano central da fachada da Igreja	Fachada ocidental da Sé
2004/2005	Relatório sobre a monitorização estática da Torre Sul da Sé do Porto	Torre Sul
2004/2006	Sé do Porto - Torre Sul - Fornecimento, instalação e manutenção de sistema de monitorização.	Torre Sul
2005	Sé do Porto - Mapeamento da fachada em granito do portal principal.	Fachada ocidental da Sé
2005/2007	Sé do Porto - Consolidação estrutural do lanternim.	Lanternim
2005/2007	Sé do Porto - Capela do Santíssimo e Sacristia norte - Levantamento topográfico e fotográfico das coberturas exteriores.	Capela do Santíssimo Sacramento e Sacristia norte
2005/2011	Sé do Porto - Plano de monitorização - Torre Sul.	Torre sul
2006	Sé do Porto - Realização de ensaios de determinação de sais solúveis - Fachada da igreja	Fachada ocidental da Sé
2007	Levantamento desenhado da fachada da Sé de Porto	Fachada ocidental da Sé
2010/2013	Sé Catedral do Porto - Adjudicação - Torre Sul - Fornecimento, instalação e manutenção de sistema de monitorização	Torre sul
2013/2018	Sé do Porto - Diagnóstico e projetos: Instabilidade estrutural, escadaria Nasoni	Escadaria Nicolau Nasoni
2014	Inspeção ao sistema de monitorização instalado na Torre Sul - Sé do Porto	Torre sul

Elenco das principais ações de diagnóstico, estudo e levantamentos realizadas na Sé do Porto (2000-2014) a partir dos processos consultados no [arquiv@](#) (2023, [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, I.P.©).



Capas dos processos de trabalhos arqueológicos e do relatório sobre argamassas consultados no *arquiv@* (2002, *arquiv@* - arquivo online do Património Cultural, I.P.©⁶⁸).

O ano de 2006 é marcado por uma profunda reformulação da Administração Pública (Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado - PRACE), da qual resultou, por um lado, a extinção da D.G.E.M.N. e do IPPAR, e por outro, a criação do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, I.P. (IGESPAR, I.P.) e das Direções Regionais de Cultura (DRC), incluindo a do Norte (DRCN)⁶⁹. O IGESPAR assumiu, a partir de 2007, responsabilidades na área da salvaguarda sob a alçada do Ministério da Cultura, cabendo-lhe particularmente a instrução dos Processos de Classificação, bem como a competência autorizativa, através da emissão de pareceres vinculativos, de obras em imóveis classificados, em vias de classificação ou situados em áreas protegidas - Zonas de Proteção (ZP) e/ou Zonas Especiais de Proteção (ZEP) de imóveis, sítios ou conjuntos classificados. Neste novo quadro administrativo, e em articulação com o IGESPAR, coube às DRC a execução de obras, sendo que se deu continuidade ao programa estabelecido para a Sé do Porto. Para as DRC tinham transitado as competências, atribuições e pessoal das anteriores Direções Regionais do IPPAR, das Delegações Regionais de Cultura e da Divisão de Monumentos da D.G.E.M.N.⁷⁰.

Efetivamente, ao longo das ações desenvolvidas nos últimos anos, encontramos eco daquilo que em 2002 se antecipou desta forma⁷¹:

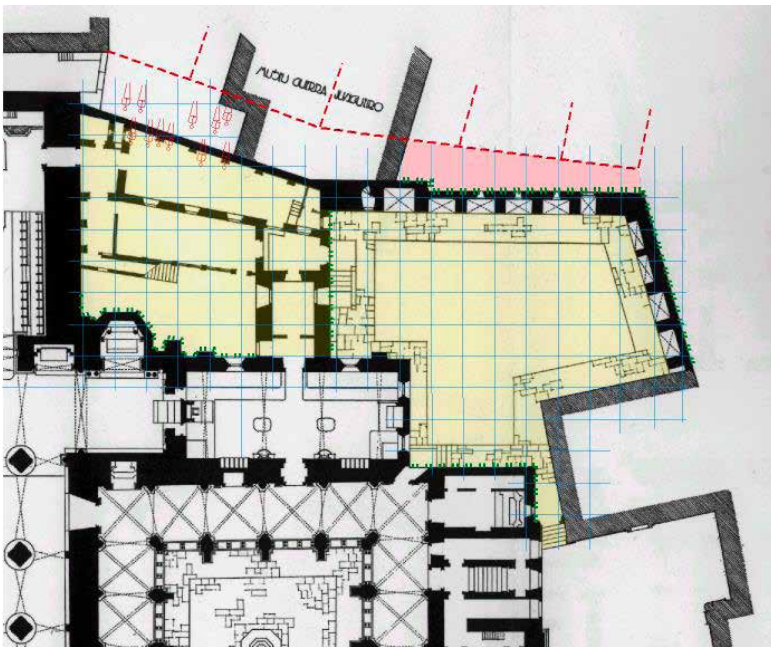
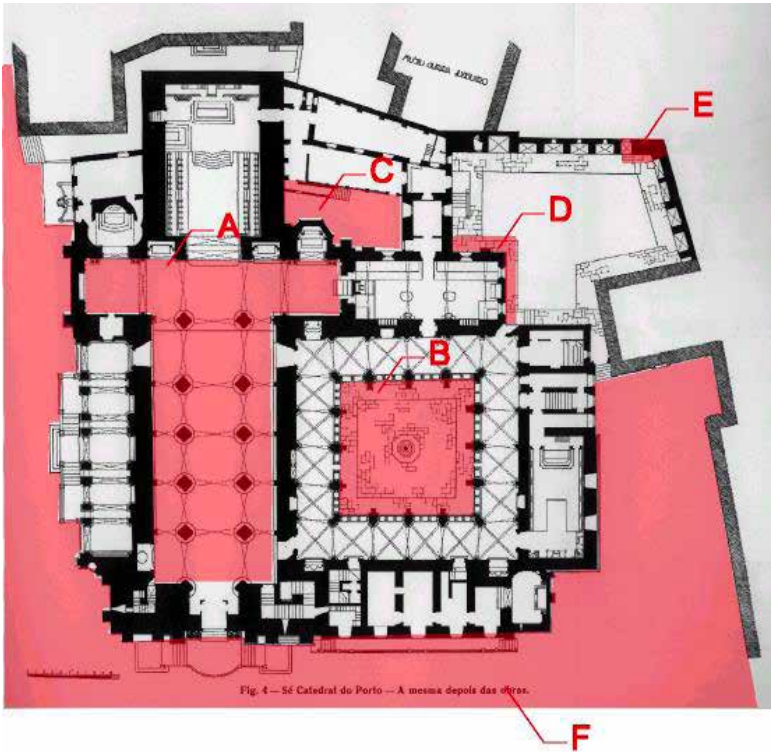
“Com efeito, a vida de uma catedral passa por uma permanente obra de zelo, muitas vezes sem grande visibilidade é certo, mas fundamental para proteger o edifício e o seu recheio. Vistoriar, diagnosticar, limpar, acomodar, desinfestar, restaurar, proteger, reparar, consolidar, monitorizar, inventariar, são tipos de acção em contínuo, para além dos momentos de intervenção mais forte, em filiação, aliás, do que é revelado pela própria história do edifício, que ao longo dos vários séculos foi atravessado por um permanente estaleiro de obra administrado por ‘fábricas’ que se individualizaram pelo «gosto», capacidade de acção e modos de construir”.

Nos anos 2000 identifica-se um rigor cada vez maior nas obras a realizar, consequência evidente da ampliação do conhecimento sobre o monumento ao nível dos materiais e seus comportamentos, mas também da sua dinâmica estrutural. De facto, a realização de diagnósticos, de registos e de levantamentos, mas também a implementação de ações de monitorização e de fiscalização, geraram uma imensidão de relatórios técnicos e científicos, hoje acessíveis no arquiv@. A pesquisa dos mesmos permite-nos perceber a espessura do conhecimento produzido em torno da Sé do Porto, o qual não estava acessível a um público mais alargado. De facto, o estudo de detalhe das informações e dos dados recolhidos, bem como a sua publicação, contextualizando as ações e interpretando-as à luz das práticas em voga, afigura-se-nos como uma mais-valia para o conhecimento da Catedral. Os cadernos dedicados a este edifício na publicação de 2005 do IPPAR, acima referenciada, demonstram-no.

As ações realizadas tiveram sempre presente a longevidade da fábrica, ou das fábricas, da Sé. Além de se terem executado levantamentos e registos que visaram cartografar o edifício e o seu património integrado aos mais diversos níveis, foram realizados estudos históricos e fizeram-se várias campanhas de escavações arqueológicas.

Efetivamente, à época da execução do vasto Programa de intervenções na Catedral, verificou-se que “o conhecimento produzido sobre o monumento” era “muito parcial privilegiando em particular o momento da intensa renovação” do século XVIII⁷². Face às lacunas identificadas no âmbito do estabelecimento da sequência construtiva do monumento, coube a Paulo Dordio Gomes a realização de um estudo histórico e arqueológico do monumento, inédito, mas necessário a uma correta tomada de decisões⁷³. O confronto entre aquilo que atrás se denomina como “verdade do monumento” com a documentação histórica, surge aqui como uma novidade no

âmbito da metodologia de intervenção no mesmo, a qual se deseja cada vez mais informada e sustentada. Devemos a este estudo, eminentemente problematizante, a tentativa de delimitação das lacunas identificadas no estabelecimento da sequência construtiva, dele decorrendo um plano de investigação que incluía, entre as suas ações, a realização de escavações arqueológicas⁷⁴.



- Zona disponível para escavações arqueológicas
- Zona desaterrada
- Análise de paramentos

Estudo histórico e arqueológico elaborado por Paulo Dórdio Gomes (2005, ilustrações de Paulo Dórdio Gomes⁷⁵).

A primeira campanha arqueológica, iniciada em 2003, centrou-se no pátio da Sacristia Norte. Permitiu, esta ação, obter “uma amostra do registo que se preserva no subsolo da catedral no qual se destaca a importância dos níveis do cemitério do adro com sepulturas e enterramentos” datáveis dos séculos XII a XVI⁷⁶. Eram já conhecidas desde 1933 as sepulturas escavadas na rocha sob o portal ocidental da igreja. Acrescentou-se agora um novo conjunto importante de informações arqueológicas de sepulturas e respetivos enterramentos, o que permitiu completar o conhecimento existente com dados da antropologia física.

Paralelamente, realizou-se um levantamento arquivístico que teve como “problemática prioritária da investigação o estudo do cemitério da Sé, sua organização interna e evolução, procurando desenvolver a complementaridade” com as informações fornecidas pela arqueologia⁷⁷. Os primeiros resultados deste exercício de compreensão daquilo que foi o “cemitério do Bispo” foram publicados por Paulo Dordio Gomes em 2005.



Campanha arqueológica centrada no pátio da Sacristia (2003, fotografias de Maria Leonor Botelho©).



1996/2005	Sé do Porto - Estudo Histórico / Arqueológico	
2001	Sé do Porto - Levantamento fotográfico - Abóbada da Capela-mor.	Capela-mor
	Sé do Porto - Levantamento de lajes do pavimento - Salas sob a Sacristia Paroquial.	Capela do Santíssimo Sacramento e Sacristia Norte
2002	Ortofotografias digitais e de pormenor dos azulejos - Capela de N. S. da Piedade	Capela de N. S. da Piedade
2003/2004	Sé do Porto - Direcção de trabalhos arqueológicos.	
2003/2007	Sé do Porto - Trabalhos arqueológicos: escavação no Pátio da Sacristia Pequena	Pátio da Sacristia norte
2005/2007	Sé do Porto - Capela do Santíssimo e Sacristia Norte - Levantamento topográfico e fotográfico das coberturas exteriores.	Capela do Santíssimo Sacramento e sacristia norte
2006	Sé do Porto - Projecto de adaptação anexos da Sacristia Gótica - Estudo Geológico - Geotécnico do maciço de fundação.	Sacristia Gótica
	Sé Catedral do Porto - Relatório do Estudo Geológico-Geotécnico de uma área Escavada no Maciço de Fundação da Sé.	Sacristia Gótica
	Sé do Porto - Trabalhos arqueológicos - Acompanhamento dos trabalhos de limpeza e aterro da zona intervencionada no pátio Norte	Pátio da Sacristia norte

Elenco das principais ações de investigação, trabalhos arqueológicos e estudos que permitiram um conhecimento mais pormenorizado da Sé do Porto (1996-2006) a partir dos processos consultados no arquiv@ (2023, arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, I.P.©).

Através da consulta dos processos do arquiv@ relativos à Sé do Porto, percecionamos a espessura do conhecimento produzido com o concurso das mais diversas áreas disciplinares, que vão da história da arte e arqueologia, mas também da conservação e restauro à engenharia civil, passando pela química ou engenharia dos materiais. É clara a preocupação em conhecer o monumento para lá daquilo que é visível a olho nu, na sua espessura material e estrutural, documental e arqueológica, e prever comportamentos futuros. Por esta razão, mas também porque a *praxis* assim o determina, começa-se gradualmente a deixar nota técnica das especificidades dos equipamentos e materiais utilizados nas ações de conservação, de monitorização e, também, de prevenção.

Esta metodologia alarga-se ao património integrado e ao património móvel da Sé, prevalecendo uma leitura que se quer cada vez mais holística sobre um edifício que, sendo catedral, é também assumidamente, um monumento histórico, mas que afirma paulatinamente a sua condição de equipamento cultural.

DATA	AÇÃO	LOCAL
1996	Sé do Porto - Elaboração de diagnóstico do retábulo em prata da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé, ensaio de metodologias inovadoras de intervenção	Altar de Prata
1996	Relatório do Estado de Conservação do Retábulo em Prata do Santíssimo Sacramento e das espécies escultóricas em madeira policromada da Sé do Porto (duplicado)	Altar de Prata
2000	Sé do Porto - Diagnóstico - estado de conservação dos estuques da Capela do Santíssimo e da Sacristia anexa.	Capela do Santíssimo Sacramento e Sacristia Norte
2000/2001	Sé do Porto - Reforço estrutural do arcaz da Sacristia Gótica.	Sacristia Gótica
2002	Sé do Porto - Trabalho ortofotogramétrico de pormenor do revestimento azulejar da Capela da Piedade do Claustro.	Capela de N. S. da Piedade
2003	Sé Catedral do Porto - Diagnóstico / estabilidade / Capela de S. Vicente	Capela de S. Vicente
2005/2008	Sé do Porto - Estudo da corrosão do altar de prata da Capela do Santíssimo Sacramento	Altar de Prata
2015	Conservação e restauro das caixas dos dois órgãos e recuperação das dependências diretas – capela-mor – Sé Catedral do Porto	Capela-mor

Elenco das principais ações de conservação e restauro do património integrado e móvel da Sé do Porto (1996-2015) a partir dos processos consultados no [arquiv@](#) (2023, [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, I.P.©).

CULTO E CULTURA: DO EQUIPAMENTO CULTURAL E DO ESPAÇO LITÚRGICO

Em 2004 foi celebrada a “Nova Concordata” entre o Estado Português e a Santa Sé⁷⁸. Inovando e atualizando a Concordata de 1940, este documento traz novidades em matéria de gestão do património de origem religiosa que explicam as novas dinâmicas que identificamos entre a tutela e o Cabido na gestão da Sé do Porto nos anos 2000.

O seu artigo 22º, decalca o artigo 6º da Concordata de 1940, que transcrevemos:

“Os imóveis que, nos termos do artigo VI da Concordata de 7 de Maio de 1940, estavam ou tenham sido classificados como «monumentos nacionais» ou de «interesse público» continuam com afectação permanente ao serviço da Igreja. Ao Estado cabe a sua conservação, reparação e restauro de harmonia com o plano estabelecido de acordo com a autoridade eclesiástica (...); à Igreja incumbe a sua guarda e regime interno, designadamente no que respeita ao horário de visitas”.

Contudo, a Concordata de 2004 inova apresentando substantivas alterações em relação à anterior e, acima de tudo, pelo facto de estabelecer, a partir de então, uma relação de paridade entre a Igreja e o Estado, prevendo uma partilha de responsabilidades, nomeadamente ao nível das questões de propriedade, de guarda e de uso. Efetivamente, no seu artigo 23º, ambas as instituições, Estado e Igreja, declaram o mútuo empenho na “salvaguarda, valorização e fruição dos bens, móveis e imóveis, de propriedade da Igreja Católica ou de pessoas jurídicas canónicas reconhecidas, que integram o património cultural português”⁷⁹.

Neste quadro, vemos ser celebrado em 2009, um “Acordo de Cooperação” entre o Ministério da Cultura e a Conferência Episcopal Portuguesa. Ficaram tutelares e encarregues de dar seguimento ao projeto, pelo lado do Estado, o IGESPAR, e pelo lado da Igreja, a Comissão Episcopal de Cultura, Bens Culturais e Comunicações Sociais⁸⁰. Na sequência do PRACE, como dissemos já, em 2006 foram igualmente criadas as DRC. Contando com autonomia administrativa, as DRC agregaram, entre outras competências, “a afectação para efeitos de gestão dos monumentos, conjuntos e sítios situados dentro dos limites da respectiva circunscrição territorial, e para a criação de condições para a sua fruição pelo público – e neste caso, das catedrais com uso e afectação permanente ao serviço da Igreja para a prossecução do culto”⁸¹. Do lado da Igreja, estava igualmente em curso há já vários anos um processo semelhante de reorganização dos seus organismos internos, destacando-se para este contexto o Secretariado Nacional dos Bens Culturais da Igreja (SNBCI), órgão executivo que decorre da decisão da Assembleia Plenária da Conferência Episcopal Portuguesa de 2005 de integrar numa só Comissão Episcopal as áreas da Cultura, das Comunicações Sociais e dos Bens Culturais da Igreja, sob a presidência do Bispo Auxiliar de Lisboa, à época, D. Manuel Clemente⁸². Os anos compreendidos entre 2005 e 2010 foram ricos na produção de orientações pastorais diocesanas sobre património⁸³.

Ora, se tínhamos percecionado já um esforço de ambas as partes no campo da salvaguarda e reabilitação da Sé do Porto, cujas primeiras ações remontam à década de 1960, vemos agora, e nos anos 2000, a criação de um quadro institucional e paritário ao nível das responsabilidades perante o património classificado de origem religiosa. Reunidas as vontades e criado o quadro de atuação no seio de cada uma das entidades, surge assim oportunidade para encetar um importante “Acordo de Cooperação entre o Ministério da Cultura e a Conferência Episcopal Portuguesa para a implementação do projeto «Rota das Catedrais»”, firmado a 30 de junho de 2009 pelo Ministro da Cultura, José António Pinto Ribeiro, e pelo Presidente da Conferência Episcopal Portuguesa, D. Jorge Ferreira da Costa Ortiga. Volvidos quase 100 anos sobre a cisão criada pela “Lei da Separação do Estado e das Igrejas”, vemos agora a materialização de esforços conjuntos no sentido da valorização articulada do património cultural de origem religiosa, e em particular, das 24 catedrais portuguesas, cujos ecos se vão fazer sentir de forma mais evidente nos anos seguintes. Um dos aspetos previstos neste acordo foi o da instrução conjunta de candidaturas e sua apresentação no âmbito do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) aos concursos de financiamento e cofinanciamento⁸⁴.

Uma das primeiras ações do SNBCI foi a realização de um inquérito aos Cabidos e Comissões Fabriqueiras das várias Dioceses, que permitiu a elaboração dos eixos de atuação a partir da auscultação das necessidades identificadas. Entre estas, devemos destacar que se tornou clara “a relativa capacidade de satisfação da função cultural face à insuficiência da componente cultural (...) seja para acolhimento de visitantes, seja na inexistência, em grande parte dos casos, de estruturas para acondicionamento e/ou exposição de peças móveis do património”⁸⁵.

No quadro do projeto promovido pela DRCN da Rota das Catedrais no Norte de Portugal, em harmonia com o disposto na Concordata de 2004 e aquilo que se estabelecia no “Acordo de Cooperação”, assumiu-se a execução das intervenções de carácter infraestrutural, “entre as quais se privilegiou a melhoria das condições de acesso e acolhimento dos visitantes”, implementando sempre que possível “a criação de regimes de acesso distintos”⁸⁶. Ora, é neste cenário que devemos compreender a execução do projeto de construção da nova Casa do Cabido na área do antigo pátio da Sacristia Gótica e da implementação do novo circuito de visita do complexo catedralício, inaugurado em 2014, ações que atrás referimos. Estava, portanto, consagrada uma “manifesta abertura para um uso alargado que reforçasse o carácter patrimonial e cultural das sés e catedrais”⁸⁷. E isto foi possível porque, anos antes, o investimento fora posto no “reforço da função”. Cabe invocar novamente aqui o espírito da intervenção realizada nos primeiros anos do século XXI e memorizada na publicação do IPPAR de 2005, na qual Ângela Melo explica que, no programa implementado, o plano funcional “se pode resumir por «mais catedral» e menos «museu»”⁸⁸. Alargada a todo o complexo catedralício, a atuação centrou-se no “reinvestimento da função, vivencial e simbólica, para a qual os espaços foram criados”⁸⁹. E tal como se estabeleceu na viragem do século, estavam reunidas as necessárias “condições físicas” para que fossem simultaneamente, levadas à prática, funções cultuais e culturais na Catedral Portucalense.

Cabendo ao Cabido a gestão do uso do espaço, nomeadamente no que respeita ao regime de visitas, ficará, portanto, encarregado da gestão dos recursos humanos necessários ao seu bom funcionamento e dos ingressos financeiros decorrentes das visitas culturais e turísticas ao complexo catedralício. É por demais conhecido o impacto que o crescimento da atividade turística teve na cidade do Porto na década de 2010, disso beneficiando naturalmente a Sé devido ao incremento substantivo do número de visitantes.

No início de 2017, o Cabido procurou tornar o circuito de visita à Catedral ainda mais atrativo. Assim, desenvolveu-se um projeto de integração no mesmo da “subida à Torre Sul, permitindo aos visitantes o desfrutar de uma visão única sobre o casario do Centro Histórico da Cidade do Porto, Centro Histórico de Vila Nova de Gaia, Rio Douro e horizonte até à Serra da Freitas”⁹⁰. O projeto, da responsabilidade do Arquiteto Carlos Castanheira, centrou-se na melhoria do acesso, na criação das necessárias condições de segurança e lumínicas na Torre Sul da Catedral.

Tirando proveito do crescendo de visitantes, mas também do quadro institucional previamente desenhado e do contexto pandémico que a partir de março de 2020 restringiu o acesso a espaços religiosos e a espaços culturais, vemos o Cabido Portucalense a apresentar, em fevereiro de 2021, com o apoio técnico da DRCN, o convite para apresentação da proposta “Sé do Porto – Trabalhos de Conservação e Restauro da Abóboda, Retábulo e Elementos Decorativos da Capela-mor”⁹¹.

No valor total de 1.225.337,83€, foi realizada uma integral intervenção de reabilitação da capela-mor da Catedral entre 2021 e 2023, contando com a colaboração de 112 técnicos e 11 empresas das mais diversas especialidades, incluindo conservação e restauro, análise de materiais, arquitetura, engenharia e construção civil, registo gráfico e imagético, não descurando, tal como já vinha sendo prática, a investigação documental e histórica. Trabalhando de forma integrada e articulada, foi implementada uma “rede de coordenação entre atividades e responsabilidade operativa” realizando um “restauro crítico, solidamente apoiado nos conhecimentos científicos actuais, baseando as acções na experiência de três décadas de actuação profissional específica e na capacidade de adaptação do conhecimento dos conservadores-restauradores da NC a cenários técnicos sempre novos, bem como a soluções de apresentação e fruição futura das superfícies deste conjunto e desta obra de arte total”⁹².

Não nos cabe explicitar o processo de execução, mas relevar esta intervenção pelo seu rigor e carácter multi e interdisciplinar que lhe está a montante e do qual resulta a publicação para que este estudo contribui. Aliás, rematamos invocando aqui uma das premissas presentes na “Memória do Planeamento da Execução dos Trabalhos” desta intervenção⁹³:

“Pretende[u]-se garantir a implementação de uma intervenção estruturada, cuidadosamente acompanhada na gestão dos recursos próprios e da sua interligação com as intervenções estruturais que decorrerão em simultâneo – possibilitando, por exemplo, numa outra frente temática e logística, reduzir o tempo de ocupação do transepto com as estruturas de andaimes, intervencionando o arco triunfal como prioridade; e, ainda, numa vertente compensatória ao ocultamento do espaço Mor do templo e divulgativa de um projeto que se pretende de produção do conhecimento...”.

Beneficiando da sua condição de equipamento cultural, promovida pelo Cabido, acompanhada pela DRCN e contratualizada a empresas especializadas, a intervenção de conservação e restauro na capela-mor realizada entre os anos de 2021 e 2023 trouxe uma nova leitura a um espaço seminal do culto litúrgico, recordando-nos que estivemos sempre diante de uma catedral onde o culto se mantém ativo há mais de oito séculos. Além disso, a forma como o processo foi conduzido, e as sementes que lançou ao nível da produção de conhecimento a montante da intervenção e na sequência da mesma, recorda-nos de igual modo como estes mesmos oito séculos se encontram nos valores materiais e imateriais que levaram ao seu precoce reconhecimento enquanto Monumento Nacional.



Equipa de conservação e restauro responsável pela intervenção na capela-mor da Sé do Porto entre 2021 e 2023 (2022, Património Cultural, I.P.©, fotografia de Carlos Sousa Pereira - DETALHAR.pt).

NOTAS

- 1 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 1005.
 - 2 CASTRO, 2023, p. 4.
 - 3 Sistema de Informação para o Património Arquitectónico.
(disponível em www.monumentos.gov.pt)
- 
- 4 RODRIGUES, 2023, p. 11.
 - 5 CHOAY, 2005.
 - 6 Decreto-Lei n.º 106-F/92 de 1 de junho de 1992.
 - 7 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 108140, fl. 32.
 - 8 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67464, fl. 829.
 - 9 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67464, fl. 829.
 - 10 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 0547.
 - 11 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 0542.
 - 12 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67464, fls. 827-825.
 - 13 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67464, fl.347.
 - 14 IPPAR, 2000, pp. 220-221.
 - 15 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 1004.
 - 16 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 0913.
 - 17 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 0913.
 - 18 CASTANHEIRA, 2014, p. 2. *In* Arquivo do Cabido da Sé do Porto, Arquivo corrente.
 - 19 BOTELHO, 2006, pp. 195-196.
 - 20 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, p. 88, Documento 71.
 - 21 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, p. 89, Documento 72.
 - 22 NETO, 1999, p. 41.
 - 23 NETO, 1999, p. 41.
 - 24 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 238-259, Fichas n.º 88 e 96.
 - 25 BOTELHO (c), 2004, Volume 2, pp. 260-262, Ficha n.º 97.
 - 26 TOMÉ, 1998, Volume 1, p. 139.
 - 27 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fls. 594-590.
 - 28 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 669.
 - 29 PEREIRA, 2010, pp. 277-278.
 - 30 PEREIRA, 2010, p. 269.
 - 31 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67464, fl. 347.
 - 32 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fls. 1002-1006.
 - 33 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fls. 1002-1006.
 - 34 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fls. 1002-1006.
 - 35 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fls. 1002-1006.
 - 36 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 857.
 - 37 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fls. 0183 e 0784.
 - 38 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 61778, fl. 166.
 - 39 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 56336, fl.95.
 - 40 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 56336, fl.95.
 - 41 ICOMOS, 2000.
 - 42 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 61778, fl. 165.
 - 43 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 427.
 - 44 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 427.
 - 45 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 61778, fls. 164-165.
 - 46 IPPAR, 2000, pp. 220-221.
 - 47 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 61778, fls. 164-165.
 - 48 IPPAR, 2000, p. 220.
 - 49 IPPAR, 2000, p. 220.
 - 50 MELO, 2005, p. 8
 - 51 MELO, 2005, p. 8
 - 52 MELO, 2005, p. 9.
 - 53 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 427.
 - 54 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 68990, fl.9.
 - 55 LOURENÇO, 2005, p. 22.
 - 56 LOURENÇO, 2005, p. 24.
 - 57 Referência: [arquiv@](#) - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 68979, fls. 6-5.

- 58 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 68979, fls. 6-5.
- 59 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 68929, fls. 0058, 0061 e 0062.
- 60 MELO, 2005, p. 9.
- 61 MELO, 2005, p. 9.
- 62 MELO, 2005, p. 5.
- 63 MELO, 2005, p. 9.
- 64 IPPAR, 2000, p. 52.
- 65 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 59309, fl. 189 e fl. 191.
- 66 IPPAR, 2000, p. 10.
- 67 IPPAR, 2000, p. 11.
- 68 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 68458.
- 69 PEREIRA, 2010, pp. 275, 279-280.
- 70 RODRIGUES, 2023, p. 12.
- 71 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 67463, fl. 428.
- 72 DORDIO, 2005, p. 26.
- 73 DORDIO, 2005, p. 26.
- 74 DORDIO, 2005, p. 26.
- 75 DORDIO, 2005, p. 26.
- 76 DORDIO, 2005, p. 26.
- 77 DORDIO, 2005, p. 26.
- 78 COSTA, 2021, p. 94.
- 79 "Concordata entre a Santa Sé e a República Portuguesa", 2004.
- 80 COSTA, 2021, p. 95.
- 81 COSTA, 2021, p. 96.
- 82 COSTA, 2021, p. 97.
- 83 COSTA, 2021, p. 97.
- 84 COSTA, 2021, p. 100.
- 85 COSTA, 2021, pp. 101, 104.
- 86 COSTA, 2021, p. 105.
- 87 COSTA, 2021, p. 104.
- 88 MELO, 2005, p. 8.
- 89 MELO, 2005, p. 8.
- 90 CASTANHEIRA, 2017.
- 91 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 68990, fls. 443 e seguintes.
- 92 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 68990, fl. 360.
- 93 Referência: arquiv@ - arquivo online do Património Cultural, IP -ID: 004283, fl. 360.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- A Arte Portuguesa. Revista mensal de Bellas-Artes.** Porto: Centro Artístico Portuense. Typographia Occidental, I Anno, nº 6, junho 1882.
- AA. VV., **Niccolò Nasoni, 1691-1773: un artista italiano a Oporto - III centenario della nascita.** Florença: Ponte alle Grazie, 1991.
- AFONSO, J. F.; BOTELHO, M. L. - **Projeto Porto Século XVI. A Sé e a sua envolvente no Século XVI.** Porto: Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2005.
- AFONSO, José Ferrão - A igreja velha da Misericórdia de Barcelos: arquitetura, pintura, retabulística e artes decorativas. **Estudos de conservação e restauro**, nº 3, 2011, p. 80-109.
- AFONSO, José Ferrão - **A imagem tem que saltar. A igreja e o Porto no século XVI, 1499-1606. Um estudo de história urbana.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian /Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2013.
- AFONSO, José Ferrão - A Sé do porto e a sua envolvente no século XVI (1499-1606). In A. F. ABREU, L. C. AMARAL (coords.). **Dos Homens e da memória: Contributos para a história da diocese do Porto.** Porto: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2018, p. 39-55.
- AFONSO, José Ferrão - **Um património sem tempo: a arquitetura "longa" de Quinhentos no Porto e os exemplos do hospital de D. Lopo de Almeida e do convento de São João Novo** (artigo no @pha.Boletim #2, Novembro 2004).
- AGUIAR, João, *et al* - Pavimento. Conservação e restauro. **Sé do Porto: conservação e restauro da capela-mor.** Porto: Direção Regional de Cultura do Norte, 2023, p. 177-187.
- AGUIAR, José - Após Veneza: do restauro estilístico para o restauro crítico. In CUSTÓDIO, Jorge (coord.) - **100 anos de património. Memória e Identidade. Portugal 1910-2010.** Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, 2010. p. 220.
- AGUIAR, Maria, *et al* - Pintura de cavelete. Conservação e restauro. **Sé do Porto: conservação e restauro da capela-mor.** Porto: Direção Regional de Cultura do Norte, 2023, p. 149-161.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - **O Românico.** Lisboa: Publicações Alfa, 1986 (História da Arte em Portugal, Volume 3).
- ARAÚJO, Ilídio - **Arte paisagista e arte dos jardins em Portugal.** Lisboa: 1962 (volume I).
- ARGAN, Giulio C. - **L'architettura.** Roma: CAM editore, 2001.
- ARGAN, Giulio C. - **L'arte del '700.** Roma: CAM editore, 1998.
- ARGAN, Giulio C. - **Storia dell'arte.** Roma: CAM editore, 1999.
- AVERINI, R. - **A formação artística de Nicolau Nasoni.** (s.l.): novembro 1973. (texto em conferência).
- AZEVEDO, C. - **Solares portugueses.** Lisboa: Livros Horizonte, 1962.
- AZEVEDO, Carlos de - A cidade do Porto nos relatórios das visitas "ad limina" do arquivo do Vaticano. **Revista de História.** Porto. 02 (1979) 175-204.
- AZEVEDO, J. A. M. - **Descrição Topográfica de Vila Nova de Gaia.** Porto: 1861.
- AZEVEDO, J. A. M. - **Historia Eclesiástica da Cidade e Bispado de Lamego.** Porto: 1878.
- BADHAM, Sally; OOSTERWIJK, Sophie - 'Monumentum aere perennius? Precious-metal effigial tomb monuments in Europe 1080-1430. **Church Monuments.** Saint Andrews. 30 (2015) 7-105.
- BANGO TORVISO, Isidro Gonzalo - El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española. **Anuario del Departamento de História y Teoría del Arte.** Madrid. 1 (1992) 93-132.
- BARRAL I ALTET, Xavier - **Contre l'art roman?** Paris: Fayard, 2006.
- BARREIRA, Hugo, *et al.* - **Convento de Santa Clara do Porto: conservação e restauro.** Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021, núm. 11.
- BARROCA, Mário Jorge - **Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422).** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e tecnologia, 2000 (4 volumes).
- BARROCA, Mário Jorge - **Medidas-padrão medievais portuguesas.** Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 1992.
- BARROCA, Mário Jorge - **Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séc. V a XV).** Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987. Dissertação para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica (policopiado).

- BARROS, João de – **Geographia d'Entre Douro e Minho e Trás-os-Montes**. Porto: Tipografia Progresso de Domingos Augusto da Silva, 1919.
- BASTO, A. de Magalhães – A Sé do Porto. Documentos Inéditos relativos à sua Igreja. **Boletim Cultural da Camara Municipal do Porto**. Porto. 3:2 (1940) pp. 216-270.
- BASTO, A. de Magalhães – **A Sé do Porto. Novos dados documentais relativos à sua Igreja**. Porto: Edições Marânus, 1946.
- BASTO, A. de Magalhães – **Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII**. Documentos e Memórias para a História do Porto. Porto: Câmara Municipal do Porto e Gabinete de História da Cidade, 1964.
- BASTO, A. de Magalhães – **Estudos Portuenses**. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1962, 2 vols.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 17 de maio 1940.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 7 de julho 1940.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 11 de dezembro 1940.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 17 de dezembro 1943.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 16 de junho 1950.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 23 de junho 1950.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 30 de junho 1950.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 7 de julho 1950.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 14 de julho 1950.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 21 de julho 1950.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 9 de março 1951.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. 16 de março 1951.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 23 de janeiro 1953.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. 16 de abril 1954.
- BASTO, Artur de Magalhães - Falam velhos manuscritos. **O primeiro de Janeiro**. Porto, 16 novembro 1957.
- BASTO, Artur de Magalhães – **História da Santa Casa da Misericórdia do Porto**. Porto: Edição da Santa Casa da Misericórdia do Porto, 1934.
- BASTO, Artur de Magalhães - Nasoni e a Igreja dos Clérigos. **Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto**. Porto. Vol. XIII (1950) pp. 240–320.
- BASTO, Artur de Magalhães – **Silva de História e Arte (Notícias Portucalenses)**. Porto: Livraria Progredior, 1945.
- BARROS, João de - **Geographia d' Entre Douro e Minho e Trás-os-Montes**. Porto: BPMP, 1919.
- BELLUCCI, G., TORRITI, P. - **Il Santa Maria della Scala in Siena. L'ospedale dei mille anni, xenodochium Sancte Marie**. Génova: 1991.
- BIGI, A. - **Storia della mia terra** [San Giovanni Valdarno]. San Giovanni Valdarno: 1990, pp. 749.
- BLUTEAU, Raphael - **Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ...: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. Joaõ V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus**. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728, 8 vol.
- BOISSAVIT-CAUMUS, Brigitte - Préface. In **L'espace sacré au sein de l'église médiévale**. Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre. BUCEMA, Hors-série, n.º 13, 2023.
- BOLETIM DA DGEMN - **Sé Catedral do Porto**, nº40 a 43, Jun./Set./Dez. 1945-Mar. 1946.

- BOLOGNA, F. [Coord.] - **Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea**. Nápoles: Paparo edizioni, 2006.
- BONCI, P.; FABRI, C., [coord.] - **Cronache e storia di San Giovanni Valdarno nel Settecento**. Florença: Editoriale Tosca, 1991.
- BONTEMPS, Sébastien - Le trophée d'eglise: Système décoratif et illustration de la liturgie en France au XVIIIe siècle. BAERT, B; CLAES, M.; DEKONINCK, R. - **Ornamenta Sacra, Late Medieval and Early Modern Liturgical Objects in a European Context**. Peeters Publishers & Booksellers, 2022, p. 277-300.
- BORRELLI, G., G. - **Scultura in legno di età Barocca in Basilicata**. Nápoles: Paparo edizioni, 2005.
- BORROMEO, Carlos - **Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos**. Universidad Nacional Autónoma de México - Imprenta Universitaria, 1985.
- BOTELHO, Maria Leonor - A casa do cabido da Sé do Porto: as transformações do século XX. In **ACTAS do I Congresso Ibérico de casas solariengas**. Vigo: Asociación Amigos de Los Pazos, 2004. pp. 273-284.
- BOTELHO, Maria Leonor - Os restauros da DGEMN e a construção da imagem do românico português. In BOTELHO, M. L. [et al.] (coord.) - **Enciclopédia do Românico em Portugal**. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Centro de Estudios del Románico, 2023, Volume 1. pp. 175-188.
- BOTELHO, Maria Leonor - A casa do cabido da Sé do Porto: o século XX e uma nova leitura espacial. **Museu: Revista de Arte, Arqueologia e Tradições**. Porto: vol. 13 (2004) pp. 225-246.
- BOTELHO, Maria Leonor - Sé do Porto (Porto). In BOTELHO, M. L. [et al.] (coord.) - **Enciclopédia do Românico em Portugal**. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, Centro de Estudios del Románico, 2023, Volume 3. pp. 1645-1655.
- BOTELHO, Maria Leonor - **As transformações sofridas pela Sé do Porto no Século XX. A acção da DGEMN (1929-1982)**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro. 3 volumes (policopiado).
- BOTELHO, Maria Leonor - **A Historiografia da Arquitetura da Época Românica (1870-2010)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2013.
- BOTELHO, Maria Leonor - **A Sé do Porto no Século XX**. Lisboa: Livros Horizonte, 2006.
- BOTELHO, Maria Leonor - How medieval is Porto Cathedral? The twentieth-century restorations as a moment in a cathedral's history. In GÓMEZ, José Luis Barriocanal (ed.) [et al.] - **El mundo de las Catedrales: pasado, presente y futuro - Congreso Internacional VIII Centenario Catedral de Burgos**. Burgos: Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2022. pp. 1455-1465.
- BOTELHO, Maria Leonor - Salazar, propaganda and heritage: the design of "being Portuguese" as a "soft power" around 1940. In CHRISTOFOLETTI, Rodrigo & BOTELHO, Maria, (ed.) - **International relations and heritage: patchwork in times of plurality**. Cham: Springer, 2021. pp. 423-443.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho - Nicolau Nasoni - pintor da Igreja da Cumieira. **MVSEV**. Porto: junho 1964, nº 7, pp. 14-25.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho - Nicolau Nasoni e a Sé do Porto. **Artigo pelo programa do concerto na Catedral**. Porto: 8 de abril 1973.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho - Obra de talha dourada no concelho de Matosinhos. **Boletim da Biblioteca de Matosinhos**. Matosinhos: 1962, n. 10, pp. 45-106.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho - **Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação I (Séculos XV a XVII)**. Porto: s.n., 1984.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho - **Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação II (1700 a 1725)**. Porto: s.n., 1985.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho - **Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação III (1726 a 1750)**. Porto: s.n., 1986.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho - **Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto: Documentação IV (1751 a 1755)**. Porto: s.n., 1987.
- BRESCIA, Marco - Manoel Lourenço da Conceição e os órgãos da Sé do Porto: rumo à plena afirmação do órgão ibérico em Portugal. **Restauro dos Órgãos da Epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto**. Porto, Cabido Portucalense, 2017.
- BRUSCHETTINI, D. - Il carteggio di Giuseppe Ciaccheri nella Biblioteca Comunale di Siena. In **Bollettino di Storia della Patria**. 1979, LXXXVI.
- BUHAGIAR, M. - Niccolò Nasoni between Malta and Portugal. **Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798**, Midsea Books, 2009.

CAMPS I SÒRIA, Jordi - Wooden Sculpture in Romanesque Iberian Peninsula: A Wide and Attractive Panorama. Lines of Research. **Medievalista**. [em linha]. Lisboa. 26 (2019), atual. Jul. 2019 [Consult. 24 Ago. 2023]. Disponível em WWW: <URL: <https://journals.openedition.org/medievalista/2295>>.



CANTELAR RODRÍGUEZ, Francisco - **Synodicon Hispanum**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, vol. II.

CARNEIRO, José Augusto - Capelas do Claustro da Sé. **O Tripeiro**. Série 1. Porto. 71 (1910) 559-560.

CARRERO, Eduardo - **La Catedral Habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico**. Barcelona: Ediciones Universidad Autónoma de Barcelona, 2019 (El espejo y la lámpara, n.º 17).

CARVALHO, Elisa Maria Domingues da Costa - A fortuna ao serviço da salvação da alma, da família e da memória, através dos testamentos dos arcebispos e dignitários de Braga na Idade Média (séculos XII-XV). **Lusitania Sacra**. Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa. 13-14 (2001-2002) 15-40.

CASTANHEIRA, Carlos - **Memória Descritiva e Justificativa. Projeto de Arquitetura**. Porto: Arquivo do Cabido Portucalese, 2014 (policopiado).

CASTANHEIRA, Carlos - **Memória Descritiva. Percorso de Visita da Torre Sul da Sé do Porto**. Porto: Arquivo do Cabido Portucalese, 2017 (policopiado).

CASTRO, Laura - Património a Norte. In CUPIDO, Amândio [et al.] - **arquiv@: Objetivos, Conceitos, Coleção e Produção**. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte, 2023 (Património a Norte). pp. 4-5.

CATARINO, Lídia; SEBASTIAN, Luís - Pintura Mural do Século XVIII. Investigação. **Sé do Porto: conservação e restauro da capela-mor**. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte, 2023, p. 57-79.

CAUSA, S. - **I libri di Ferdinando Bologna, atti delle giornate di studio, Napoli, 13 - 14 Dicembre 2005**. S.I., Paparoedizioni, 2007.

CHELLAZZI DINI, G.; ANGELINI, A.; SANI, B. - **Pittura senese**. Milão: F. Motta, 1997.

CHOAY, Françoise - **Património e Mundialização**. Évora: Caso do Sul Editora/Centro História da Arte da Universidade de Évora, 2005.

COELHO, Sofia Thenaisie - **A Cidade em Suspenso. Projectos em torno da Sé do Porto (1934/2001)**. Coimbra: Centro de Cultura Urbana Contemporânea, 2001.

COLUCCI, S. - Vanitas e Apoteosi per un corpus degli apparati effimeri funerari a Siena nella collana. **Monografie d'arte senese**. Siena: Accademia degli Intronati, 2009.

COMISSÃO EXECUTIVA DA EXPOSIÇÃO DE OBRAS PÚBLICAS - **Quinze Anos de Obras Públicas 1932-1947. Livro de Ouro**. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1947 (2 volumes).

CONCÍLIO ECUMÉNICO DE TRENTO, Sessão XIII, 11 outubro de 1551. Disponível <http://agnusdei.50webs.com/trento17.htm> [acedido a 29 de julho 2024].

CONCÍLIO ECUMÉNICO DE TRENTO, Sessão XXV, 3 e 4 dezembro 1563. Disponível em <http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm> [acedido a 02 de junho 2023].

CORDEZ, Philippe - Objects, images et trésors d'église. BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier - **Les images dans l'Occident Médiéval**. Brepols, 2015, p. 121-130.

COSTA, Agostinho Rebelo da - **Descrição topográfica e histórica da cidade do Porto**. Porto: Livraria Progredior, 1945.

COSTA, Agostinho Rebelo da - **Descrição Topográfica e Histórica da Cidade do Porto**. Porto: Oficina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1789.

COSTA, Avelino de Jesus da; VELOSO, Maria Teresa; RODRIGUES, António Augusto Rodrigues (ed.) - **Livro Preto da Sé de Coimbra**. Coimbra: Arquivo da Universidade de Coimbra, 1999.

COSTA, Jorge da - O projeto Rota das Catedrais. In ABREU, Adélio Fernandes; AMARAL, Luís Carlos (coord.) - **Catedrais Capítulos, e Capitulares: Um Logo Percorso Institucional e Cultural**. Porto: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2021. pp. 85-111.

COSTA, Lucília Verdelho da - **Ernesto Korrodi (1889-1944). Arquitectura, ensino e restauro do património. Teoria da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. p. 253.

COSTA, Paula Pinto; ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - **Leça do Balio no tempo dos cavaleiros do Hospital**. Lisboa: Edições Inapa, 2001.

COUTINHO, B. Xavier - **Nótulas para a História da Sé do Porto**. Porto: Livraria Fernando Machado, 1965.

- COUTINHO, Maria João Pereira – D. João de Sousa (1647-1710), bispo do Porto, arcebispo de Braga e de Lisboa. Vida e acção mecenática. **Armas e Troféus. Revista de História, heráldica, genealogia e arte.** IX série, 2012, pp. 457-476.
- COUTINHO, Maria João Pereira – **A Produção Portuguesa de Obras de Embutidos de Pedraria Polícroma (1670-1720).** Lisboa: FLUL – Tese de Doutoramento, 2010, 4 vol.
- CRAVEIRO, Maria de Lurdes – **A Sé Velha de Coimbra.** Coimbra: Direcção Regional de Cultura do Centro, 2011.
- CRUZ, Manuel Braga da – Cerejeira, Manuel Gonçalves. In ROSAS, Fernando; BRITO, José Maria Brandão de (ed.) – **Dicionário de História do Estado Novo.** Lisboa: Bertrand Editora, 1996, Volume 1. pp. 142-143.
- CUGNONI, G. - **Agostino Chigi il Magnifico.** Roma: 1878.
- CUNHA, D. Rodrigo da – **Catálogo dos Bispos do Porto.** Porto: (dado ao prelo por Padre António da Costa), 1623, vol. II.
- CUSTÓDIO, Jorge (coord.) – **100 anos de património. Memória e Identidade. Portugal 1910-2010.** Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, 2010.
- DAVID, Pierre; SOARES, Torquato de Sousa Soares (ed.) - **Liber Anniversarium Ecclesiae Cathedralis Colimabriensis (Livro das Kalendas).** Coimbra: Instituto de Estudos Históricos Dr. António de Vasconcelos, 1947-1948 (vol. 1).
- DOMINICI, BERNARDO de - **Vite de' pittori, scultori e architetti Napoletani.** Nápoles: 2003.
- DEKONINCK, Ralph – Introduction: Towards a holistic approach of the Ornamenta Sacra. BAERT, B., CLAES, M. & DEKONINCK, R. (Eds.) (2022). **'ORNAMENTA SACRA': LATE MEDIEVAL AND EARLY MODERN LITURGICAL OBJECTS IN A EUROPEAN CONTEXT.** Peeters Publishers & Booksellers, 2022.
- DIAS, Geraldo J. A. Coelho – O beneditino D. Gonçalo de Morais, bispo do Porto, e a transformação artística da capela-mor da Sé Catedral. **Actas I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão.** Porto/Arouca, 2002: vol. I, p. 365-392.
- DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS - **Sé Catedral do Porto.** Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1945-1946 (Boletim Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 40-43).
- DITTMAR, Pierre-Olivier – **Les images dans l'Occident Médiéval.** Brepols, 2015, p. 121-130.
- DORDIO, Paulo – Projecto de estudo histórico e arqueológico da Sé do Porto - o *cemitério*. **Estudos/Património.** Lisboa. 8 (2005) pp. 26-34.
- DURAN PORTA, Joan – **L'orfebreria romànica a Catalunya (950-1250).** Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- FALORNI, Marco - **Senesi da ricordare.** Siena: Edizioni Periccioli, 1982.
- FELÍCIA, Diana – **Tabelas para o uso do fiel da Sacristia: História, Iconografia e regulamentação do toque dos sinos da Catedral do Porto.** (no prelo).
- FERREIRA, J. A. Pinto, **A casa do doutor Domingos Barbosa – um solar setecentista da cidade do Porto.** Porto: Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1965, p. 13.
- FERREIRA, J. Augusto – **Porto: Origens históricas e seus principais monumentos. Cathedral, Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita.** A Arte em Portugal. Porto: Imprensa Marques Abreu, 1928.
- FERREIRA, Sílvia – Claude Laprade: um escultor provençal na Lisboa de Setecentos. **Cadernos do Arquivo Municipal**, 2ª série, nº 3, 2015, p. 149-178.
- FERREIRA, Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva; PEDROSA, Aziz José de Oliveira – **Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765): duas faces da talha barroca luso-brasileira.** Sevilha: Enredars Publicaciones, 2019.
- FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime – Arquitectos/riscadores, artistas e artífices que trabalharam na Sé do Porto nas obras promovidas pelo Cabido durante a Sede Vacante de 1717 a 1741. **Atas de Conferência Nacional Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa**, 2014, p. 191-220.
- FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime – Elementos para a história artística da Sé do Porto nos séculos XVII-XVIII. **Revista da Faculdade de Letras: História**, série II, vol. 8, 1991, p. 275-288.
- FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime – **O Porto na Época dos Almadas. Arquitectura. Obras Públicas.** Porto: Câmara Municipal do Porto, 1988, 2 vols.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – **A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela. Materiais e Técnica).** Porto: Arquivo Histórico /Câmara Municipal do Porto, 1989, 2 vols.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – **A Escola da Talha Portuense e a sua influência no Norte de Portugal**. Coleção Portucale. Lisboa: Edições Inapa, 2001.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – Breve ensaio sobre a obra de Miguel Francisco da Silva. **Revista Poligrafia**, nº 2, 1993.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – **Dicionário de Artistas e Artífices do Norte de Portugal**. Porto: CEPESE, 2008.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – Nótula para o estudo da actividade do arquitecto António Pereira na cidade do Porto. **Revista da Faculdade de Letras – História**, II Série, vol. 9 (1992), p. 389-400.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – O tempo de Deus e o tempo dos homens. A talha da Sé do Porto e o seu destino. **Tempos e lugares de memória: homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão**, 2002, vol. I, p. 107-123.

FLÓREZ, Enrique – **España Sagrada**. Marin: Real Academia de la Historia, 1747, vol. XXI. Disponível em <https://archive.org/details/espasagradath21fluoft> [acedido em 01.06.2024].



FOSSI, G.; REICHE, M.; BUSSAGLI, M. - **L'arte italiana, Architettura, scultura e pittura dalle origini ad oggi**. Roma: Giunti editore, 2004.

GARCÍA AVILÉS, Alejandro - Este rey tenno que enos ídolos cree. Imágenes milagrosas en Las Cantigas de Santa María. In FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUSA, Juan Carlos (coord.) - **Alfonso X El Sabio. Las Cantigas de Santa María, vol. II: Códice Rico, Ms T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial**. Madrid: Patrimonio Nacional/ Testimonio Compañía Editorial, 2011. pp. 523-559.

Gherardi DRAGOMANNI, F. - **Memorie della Terra di San Giovanni nel Valdarno superiore**. Firenze: Tip. Formigli, 1834.

GOLSENNE, Thomas – Les images qui marchent. Performance et anthropologie des objets figuratifs. BASCHET, Jérôme; DITTMAR, Pierre-Olivier – **Les images dans l'Occident Médiéval**. Brepols. 2015, p. 179-192.

GOMES, Paulo Dordio – **Sé Catedral do Porto. Estudo Histórico Arqueológico – Faseamento construtivo do Complexo Monumental e Problemática**. Porto: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002. (policopiado).

GONÇALVES, Flávio – **A Construção da actual Casa do Cabido da Sé do Porto**. Porto: *Livraria Fernando Machado*, 1970.

GONÇALVES, Flávio – **João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto**. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, vol. V, p. 301-357.

GONÇALVES, Flávio - Reimão d'armas, pintor-restaurador quinhentista, esteve no Porto. **O Tripeiro**, Porto, 6.ª Série, Ano 1, n.º 3 (março 1961), pp. 85-86.

GONZÁLES-VARAS, Ignacio – **Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas**. 2ª Edição. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

GUILLOUËT, Jean-Marie - Les transferts artistiques: un Outil operatoire pour l'histoire de l'art medieval? **Histoire de L'Art. Interactions et transferts artistiques**. Paris. 64 (2009) 17-25.

GUSMÃO, Adriano de – O Restauro dos Monumentos Nacionais. **República**. Lisboa. (10-2-1949) pp. 4-5.

Ilustração Catholica. Braga, Anno I, n.º 43, 25 abril de 1914.

INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO (dir.) – **Património: Balanço e Perspectivas [2000-2006]**. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2000.

Inventairo do ouro, prata, ornamentos, tapeçaria e de todas as mais cousas que ao presente foraom achadas nesta see do Porto conforme ao inventario que dantes fez o senhor bispo Aires da Sylva e cousas que de novo acresçeram. In Manuscritos Inéditos da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1984.

KRÜGER, Kristina – Les fondations d'autels et de chapelles à la Cathédrale d'Autun. [em linha]. **BUCEMA - Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre**. Auxerre: Centre d'Études Médiévales d'Auxerre, 2003, atual. Nov. 2007 [Consult. 28 Ago. 2023]. (disponível em: <http://journals.openedition.org/cem/3082> DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.3082>).



LACERDA, Aarão – **História da Arte em Portugal**. Porto: Portucaleense Editora, 1942.

LAVAGNINO, E. - **Gli artisti italiani in Portogallo**. Roma: 1940.

- LE GOFF, Jacques – **A la recherche du temps sacré**. Paris: PERRIN, 2014.
- LEAL, Pinho – **Portugal Antigo e Moderno**. Lisboa: Mattos Moreira & Companhia, 1873, vol. 7.
- LEORNE, A., M. – **Archivio pittoresco**. Porto: vol. III, 1860.
- LEZOWSKI, Marie – Le “corps du délit”. Les ornements volés dans l'Italie du XVIIIe siècle. BAERT, B; CLAES, M.; DEKONINCK, R. – **Ornamenta Sacra, Late Medieval and Early Modern Liturgical Objects in a European Context**. Peeters Publishers & Booksellers, 2022, p. 399-416.
- LOPES, Carlos da Silva – Uma Carta de Alberto Ayres de Gouveia a José de Figueiredo. **Museu: Revista de Arte, Arqueologia e Tradições**. 2º Série. Porto: vol. 13 (1971) 65-73.
- LÓPEZ, María del (eds.) – **Barroco vivo, Barroco continuo**. Bogotá, Sevilla: EnredArs / Universidad Nacional de Colombia, 2019, p. 180-199.
- LOURENÇO, Paulo B. – Reforço estrutural das torres da Sé do Porto. **Estudos/Património**. Lisboa. 8 (2005) pp. 22-25.
- LUCARELLI, F. – **Culture et architecture en Italie**. Nápoles: Paparo edizioni, 2006.
- MACCHI, G. – **Origini dello Spedale di Santa Maria della Scala, suoi membri e Grance Patronati e Fabbriche**. Siena: 1720.
- MACEDO, Maria de Fátima – ESTA:CABEÇA:LEIXOU: GONÇALO DA CUNHA: MEIO CÓNEGO. In **Esta é a Cabeça de São Pantaleão**. Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2003, p. 250-264.
- MACHADO, Ana Paula – Histórias em torno das relíquias e dos relicários de São Pantaleão no Porto. In **Esta é a Cabeça de São Pantaleão**. Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2003.
- MALCANGI, G. – **La fonte d’Apollo, Viaggio attraverso il Barocco**. Roma: 2006.
- MALVASIA, C.C. – **Felsina pittrice**. (Bologna 1678). Bolonha: vol. 2, 1841.
- MARÇAL, Horácio – **O Bairro da Sé**. Porto: Livraria Fernando Machado, 1963.
- MARIAUX, Pierre Alain – Exposer à l'autel: venversion des matières, conversion des regards. El equipamiento del altar medieval. De la materia a la luz. **Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval**. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real, Aguilar de Campoo (Palencia), nº 38, 2022, p. 35-57.
- MARQUES, José – O testamento de D. Fernando da Guerra. **Bracara Augusta**. Câmara Municipal de Braga. 33:75-76 (1979) 175-206.
- MARTINS, Fausto S. – *Speculum Humanae Salvationis*. Estudo iconográfico e iconológico do sacrário de prata da Sé do Porto. **Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património**. Porto, I Série, vol. 1, 2002, p. 173-202.
- MELO, Ângela – Sé do Porto. Intervenções. **Estudos/Património**. Lisboa. 8 (2005) pp. 5-11.
- MENDES, Alves – Cathedral do Porto. **Arte: Archivos de Obras de Arte**. Porto. 25-27 (1907) [s.p.].
- MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – Estudadores do Ticino na Lisboa joanina. **Cadernos do arquivo municipal**, 2ª serie, nº 1, 2014, p. 185-220.
- MINGAZZINI, A. – **Manuale di storia dell’arte**. Roma: La nuova Itália, 1936.
- MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS E COMUNICAÇÕES – **Guia da Exposição de Obras Públicas: 1932-1947**. Lisboa: Ministério das Obras Públicas e Comunicações, 1948.
- MOLANUS, Jean – **De Picturis et Imaginibus Sacris, pro vero earum usu contra abusum**. Lovanii: Typis Academicis, 1771 [1570].
- MONTALBANO, L.; PICCOLO, M. – **Un album di disegni della biblioteca degli Intronati di Siena. Tra conservazione e collezionismo**. Siena: 1999.
- MONTEIRO, Manuel – **Igrejas Medievais do Porto (Obra Póstuma)**. Porto: Marques Abreu - Editor, 1954.
- MONTOUX, Arnaud – Cluny et la sacralization processionelle de l’espace: l’image comme borne frontiere ou borne militaire? In **L’espace sacré au sein de l’église médiévale**. Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre. BUCEMA, Hors-série, n.º 13, 2023, pp. 51-68.
- MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa (coord.) – **Testamenta Ecclesiae Portugaliae (1071-1325)**. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica, 2010.
- MOURATO, António M. Vilarinho – O pintor António José da Costa (1840-1929). **Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património**. Porto, I Série, vol. V-VI, 2006-2007, pp. 347-362.
- NADAL INIESTA, Javier – **Arquitectura y Manifestaciones Artísticas en la Murcia del Seiscientos**. Murcia: Universidad de Murcia, 2018.

- NEGRI, F. Arnoldi - **Studi sulla scultura italiana, medievale, rinascimentale e moderna**. Roma: Paparo edizioni, 2006.
- NEGRI, F. Arnoldi - **Il mestiere dell'arte. Introduzione alla storia delle tecniche artistiche**. Nápoles: Paparo edizioni, 2007.
- NETO, Maria João Baptista - A Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e a intervenção no Património Arquitectónico em Portugal (1929-1999). In ALÇADA, Margarida; GRILO, Maria Inácia Teles (coord.) - **Caminhos do Património**. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais/Livros Horizonte, 1999. pp. 23-43.
- NETO, Maria João Baptista - **Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais**. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2001.
- NETO, Maria João Baptista - Raul Lino ao serviço da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Uma nova perspectiva de intervenção. **Artis**. Lisboa. 1 (2002) 266-267.
- NOVAIS, Manuel Pereira de - **Anacrisis historial**. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1913, vol. 3.
- OLIVEIRA, J. M. P. - Nasoni e a Igreja da Misericórdia. **Studium Generale**. Porto. Vol. VIII (1961).
- OOSTERWIJK, Sophie - A new Age of Bronze? Copper-alloy tomb monuments in medieval Europe. In GEORGITSOYANNI, Evangelia (ed.) - **Ancient Greek Art and European Funerary Art**. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019. pp. 3-32.
- PALEOTTI, Gabriele - **De sacris et profanis imaginibus**. 1582.
- PALMA, Louise; TEIXEIRA, Mafalda - São Tiago. Peregrino na Sé do Porto. **Ad Limina**, vol. 11, nº 11, 2020, p. 243-267.
- PALMEIRÃO, Joana do Carmo - **Imagem-relicário de Santo Aurélio mártir pertencente à Sé Catedral do Porto: estudo e conservação integrada das relíquias**. Porto: Universidade Católica - Dissertação, 2015.
- PASSOS, Carlos de - **Guia Histórica e Artística do Porto**. Porto: Livraria Figueirinhas, 1935.
- PASSOS, Carlos de - Personalidades Henrique Duarte Sousa Reis. **Revista de Guimarães**, nº 42 (1-2), 1932, p. 52-60.
- PASSOS, Carlos de - **Porto: Notícia histórico-arqueológica e artística da Cathedral e das igrejas de Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita**. Porto: Marques Abreu - Editor, 1926 (Arte Portuguesa, n.º 1).
- PASSOS, Carlos de - **Porto: Notícia histórico-arqueológica e artística da Cathedral e das igrejas de Santa Clara, S. Francisco e Cedofeita**. Porto: Litografia Nacional, 1929 (Monumentos de Portugal, n.º 3).
- PASSOS, Carlos de - O retábulo de prata da Sé Portuense. **Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto**. Porto. Vol.16, nº3-4 (1953), p. 301-330.
- PECCI, G. A. - **Della vera origine di Santa Maria di Siena. Dissertazione storico-critica**. Siena: 1756.
- PECCI, G. A. - **Ristretto delle cose piu' nobili della citta' di Siena**. Siena: 1761.
- PELLEGRINI, E. - Niccolò Nasoni "Pittore, incisore e architetto", tra i Rozzi detto "Il Piangoleggio". In **Periodico cultural dell'Accademia dei Rozzi**. Siena: anno VI - N. 10 (Maio 1999).
- PEREIRA, António Manuel Borges; XIMENES, Mariana Santos - "Rejuvenescer": Conservação e restauro do cadeiral da Sé do Porto. **Sé do Porto: conservação e restauro da capela-mor**. Porto: Direcção Regional de Cultura do Norte, 2023, p. 163-175.
- PEREIRA, Diana Rafaela Martins - **A prática de vestir imagens a partir do Santuário Mariano (1707-1723) de Frei Agostinho de Santa Maria (1642-1728)**. Porto: FLUP - tese de doutoramento, 2022.
- PEREIRA, Franklin - O frontal de altar em guadamaci, na Igreja Matriz de Salvaterra de Magos, in **Salvaterra de Magos**, nº 5, 2018, pp. 58-74.
- PEREIRA, Paulo - Historiografia da Arte Barroca. In PEREIRA, José Fernandes (dir.) - **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- PEREIRA, Paulo - Sob o signo de Sísifo. Políticas do património edificado em Portugal, 1980-2010. In CUSTÓDIO, Jorge (coord.) - **100 anos de património. Memória e Identidade. Portugal 1910-2010**. Lisboa: Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, 2010. pp. 261-280.
- PINI, C.; MILANESI, G. - **La scrittura di artisti italiani (secc. XIV-XVII)**. Firenze: voll. 3, 1876.

- PINTO, António Ferreira (Cónego), **O cabido da Sé do Porto - Documentos e Memórias para a História da cidade do Porto**. Publicação do Gabinete de História da Cidade. 1940: vol. VI, pág. 80.
- PLAGNIEUX, Philippe; POILPRÉ, Anne-Orange – Introduction: Microcosmos. In PLAGNIEUX, Philippe, POILPRÉ, Anne-Orange (dir.) - **L'Église Microcosme. Architecture, objets et images au Moyen Âge**. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2023. (Histo. art, Vol. 15).
- POLVERINI, F. - **Memorie storiche della terra di San Giovanni nel Valdarno superiore**. San Giovanni Valdarno: Tip. di Ettore Pulini, 1914.
- POSSEVINO, Antonio - **Trattato del sacrificio dell'altare detto Messa (...)**. Roma: Appresso Gio. Antonio degli Antonii, 1564.
- POZZO, Andrea - **Perspectiva pictorum et architectorum**. Roma: Typis Joannis Jacobi Komarek, 1693, v. 1-2.
- PROUST, Marcel - "LA MORT DES CATHÉDRALES". **LE FIGARO**, 16 AOÛT 1904. APUD. IDEM.
- PRUNGNAUD, Joëlle - **Figures littéraires de la Cathédrale (1880-1918)**. Presses universitaires du septentrion, 2008, pp. 215-242. acessível em [Figures littéraires de la Cathédrale 1880-1918 - presses universitaires du septentrion \(openedition.org\) DOI: 10.4000/books.septentrion.16396](https://www.openedition.org/16396)
- RACKZYNSKI, A. - **Les arts en Portugal**. Paris: 1846.
- RAMADA, José António Real Pereira - A organização corporativa dos sombreireiros do Porto. **Revista Faculdade de Letras. História**. Porto, III Série, vol. 3, 2002, pp. 103-123.
- REAL, Manuel Luís - A Sé Catedral do Porto no momento da restauração da diocese e a subsequente reforma românico-gótica. In AMARAL, Luís Carlos (coord.) - **Um poder entre poderes: nos 900 anos da restauração da diocese do Porto e da construção do Cabido Portucalense**. Porto: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2017. pp. 47-117.
- REAL, Manuel Luís - Inéditos de Arqueologia Medieval Portuense. **Arqueología**. Porto. 10 (1984) 30-43.
- RÉAU, Louis - **Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento**. Barcelona: Serbal, 1996, vol. 1.
- RECHT, Roland - La circulation des artistes, des oeuvres, des modèles dans l'Europe médiévale. **Revue de l'Art**, Paris. 120 (1998) 5-10.
- REIS, Henrique Duarte e Sousa - **Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da cidade do Porto**. Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1984, vol. IV.
- Relazione dell'incoronazione dell'immagine della SS. Vergine delle Grazie nella Terra di S. Giovanni Valdarno di sopra l'8 Settembre 1704**. Firenze: Nestenus, 1705.
- RIPA, C., **Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che Gigliotti, MDXCIII, con Privilegio et con LICENZA de' Superiori**. Perugia: 1764-1767.
- RODRIGUES, Miguel Areosa - Direção Regional de Cultura do Norte: a instituição e o seu arquivo. In CUPIDO, Amândio [et al.] - **arquiv@: Objetivos, Conceitos, Coleção e Produção**. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte, 2023 (Património a Norte). pp. 11-29.
- ROMAGNOLI, E. - **Biografia cronologica de' Bellartisti sanesi da secolo XII a tutto il XVIII, (ante 1835)**. Siena: Biblioteca Comunale degli Intronati, mss. L.II.1-13, voll. 13, ed. anastatica, Firenze. 1976.
- ROMEO, R., **Italia moderna tra storia e storiografia**. Le Monnier editore, 1977.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - **A Colegiada de S. Martinho de Cedofeita do Porto**. Porto: s.n., 1988.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - A documentação das confrarias medievais como fonte para a História da Arte. In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) - **Seminário Internacional A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa**. Porto: CEPESE, 2011. pp. 315-323.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - Esmaltes em Portugal: Materialidade e Documentos. In PONTE, António; SANTOS, Ana Paula Machado - **Azul e ouro: esmaltes em Portugal da Época medieval à Época moderna**. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, 2021. pp. 14-25.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - Espaço religioso e transformação: a fundação de capelas na Época Gótica. In SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa; MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa - **O Clero Secular Medieval e as suas Catedrais: Novas Perspectivas e Abordagens**. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2014. pp. 101-122.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso - O aparato interno de uma igreja românica. In MACHADO, Rosário Correia (coord.) - **I Congresso Internacional da Rota do Românico: comunicações**. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2012. pp. 71-75.
- ROSAS, Lúcia Maria Cardoso; SOUSA, Ana Cristina, **Imagens e devoção: múltiplas leituras e análises**. CEM. Porto. 14 (2022) 7-19.

- SALVADOR GONZÁLEZ, José María - La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas. **Mirabilia** 12, Jan-Jun 2011, p. 189-220.
- SALVI, O. - **San Giovanni [Valdarno] attraverso i secoli**. San Giovanni Valdarno: 1978 (policopiado).
- Sandron, Dany - La cathédrale, monument emblématique européen. **Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe** [en ligne], ISSN 2677-6588, mis en ligne le 22/06/20, consulté le 30/11/2023. Permalien: <https://ehne.fr/fr/node/12210>
- SANSTERRE Jean-Marie - **Les images sacrés em occident au Moyen Âge. Histoire, attitudes, croyances. Recherches sur le temoignage des textes**. Madrid: Akal, 2020.
- SANSTERRE, Jean-Marie, HENRIET, Patrick - De l'inanimis imago à l'omagem mui bella. Méfiance à l'égard des images et essor de leur culte dans l'Espagne médiévale (VII-XVIII siècle). **Edad Media. Revista de Historia**. Ediciones Univerdidad de Valladolid. 10 (2009) 37-92.
- SANTA MARIA, Agostinho de (Frei) - **Santuário Mariano e Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora (...)**. Lisboa: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1716, Tomo V.
- SANTOS OTERO, Aurelio de - **Los Evangelios Apócrifos**. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1963.
- SANTOS, Ana Paula Machado - **Esmaltes de Limoges e Peninsulares em Portugal da Época Medieval à Época Moderna**. Porto: Afrontamento, 2019.
- SAZONTIEVA, Anastasia - **A Obra do Mestre Organeiro Miguel Hensberg em Finais do Século XVII. O Estudo de Caso do Órgão da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos**. Porto: FLUP - Dissertação, 2023.
- Sé do Porto: conservação e restauro da capela-mor**. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte, n.º 15, 2023.
- SEBASTIÁN, Santiago - **Mensaje Simbólico del Arte Medieval**. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994.
- SERRÃO, Vítor - **A Cripto-História de Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- SERRÃO, Vítor - **História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo**. Lisboa: Presença, 2002.
- SERRÃO, Vítor - O antigo retábulo de Nossa Senhora das Relíquias do Carmo, na Vidigueira, pelo pintor maneirista Simão Rodrigues (1605). **Callipole. Revista de Cultura**, n.º 24. Vila Viçosa: Câmara Municipal de Vila Viçosa, 2017, p. 172-189.
- SILVA, Henrique Gomes da - A Reintegração dos Monumentos. In DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS - **A Igreja Matriz de Atalaia**. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1941 (Boletim Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 24).
- SILVA, Henrique Gomes da - Monumentos Nacionais. Orientação técnica a seguir no seu restauro. In DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS - **A Igreja de Leça do Balio**. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1935 (Boletim Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 1). p. 11.
- SILVA, Henrique Gomes da - O Restauro dos Monumentos Nacionais. Uma Carta do Eng. Gomes da Silva acerca da obra realizada em todo o País. **Diário Popular**. Lisboa. (21 de fevereiro de 1949) pp. 3, 9.
- SILVA, Maria Manuela Ribeiro Conde da - **Inventariação de retratos pictóricos dos Bispos do Porto**. Porto: FLUP - Dissertação, 2011.
- SMITH, R., C. - Alguns ornatos de jardim de Nicolau Nasoni. **O Tripeiro**, n. 2. Porto. 1967, pp. 35-38.
- SMITH, R., C. - **Nicolau Nasoni - 1691-1773**. Lisboa: Livros Horizonte, 1973.
- SMITH, R., C. - Nicolau Nasoni, arquitecto do Porto, **Guia oficial do Congresso Internacional de Estudos «A arte em Portugal no século XVIII»**. Braga, 1973.
- SMITH, Robert C. - **A Talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.
- SMITH, Robert C. - **Cadeiras de Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1968a.
- SMITH, Robert C. - **Dois grandes obras de Arte perdidas do Porto Seiscentista. O sacrário de prata da igreja de Santa Clara**. *O Tripeiro*. Porto, 11, 1968b, p. 323-328.
- SMITH, Robert; BRANDÃO, Domingos de Pinho - **Alguns retábulos e painéis de igrejas e capelas do Porto**. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1963.
- SOUSA, Ana Cristina - Notas biográficas de artistas e artífices (séculos XV-XVIII). **Convento de Santa Clara do Porto: História e Património**. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021, p. 252-267.
- SOUSA, Ana Cristina - **Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)**. Porto: FLUP, 2010.

SOUSA, Ana Cristina. «De ouro e azul»: - o convento a partir de 1680. **Convento de Santa Clara do Porto: História e Património**. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021, p. 142-197.

SOUSA, Ana Cristina. Fragmentos de um convento desaparecido - As transformações artísticas no século XVII. **Convento de Santa Clara do Porto: História e Património**. Porto: Direção Regional de Cultura do Norte / Ministério da Cultura, 2021, p. 87-141.

SOUSA, Ana Cristina; SANTOS, Marisa Pereira - A "Forma do Tempo" na arte da talha. Os estudos de caso da igreja de Santa Clara do Porto e da Paróquia de São João Baptista da Foz do Douro. **Madeira. Coleção Suportes do Património 1**. Porto: DCTP-FLUP, 2022.

STEFANINI, L. - **Rivista di estetica barocca**. Istituto Universita di Torino, 1956.

TAVARES, Carla Andreia de Carvalho - **Pedro Alexandrino de Carvalho: 1729-1810. Caracterização material, técnica e formal da sua obra em telas de altar**. Porto: Universidade Católica - Tese de Doutoramento, 2016.

TEDESCO, Giovanni Battista - **Nicolau Nasoni: formação de um pintor e de um artista da arte efémera em Itália (1691-1723)**. Porto: FLUP, 2011.

Tixier, Frédéric - **La Monstrance Eucharistique. Gènes, typologie et fonctions d'un object d'orfèvrerie (XIIIe-XVIe siècle)**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

TOMÉ, Miguel Jorge Biscaia Ferreira - **Património e Restauro em Portugal (1920-1995)**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal. 3 volumes (policopiado).

VACCARO, D. A. - **Sintesi sulle arti**. Roma, 2005.

VALE, Teresa Leonor M. - As encomendas de arte italiana de D. Fr. José Maria da Fonseca Évora (1690-1752). FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coord.) - **A Encomenda. O Artista. A Obra**. Porto: CEPESE, 2010, p. 585-601.

VASCONCELOS, F. - Uma nótila nasoniana. **O Tripeiro**, n. 8. Porto. 1985, pp. 96-99.

VASCONCELOS, Flório - **Identificação de Retábulos da Sé do Porto no Museu de Grão Vasco**. Viseu: Museu de Grão Vasco, 1994.

VASCONCELOS, Joaquim - **Arte Religiosa em Portugal**. Porto: Emilio Biel & C^a, Editores, vol. I, fasc. 2, 1914.

VASCONCELOS, Joaquim de - Sé do Porto. **A Arte e a Natureza em Portugal**. Porto: Emilio Biel & C^a - Editores, 1908, vol. 8, fasc.96.

VITERBO, Sousa - **Alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal**. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1903.

VITORINO, Pedro - Monumentos. A Cathedral do Porto. **O Tripeiro**. Série 1. Porto. 63 (1910) 423-426.

WILLIAMSON, Beth - Altarpieces, Liturgy and Devotion. **Speculum**. [s.l.], 79:2 (2004), pp. 341-406.

YOURCENAR, Marguerite - **O Tempo esse grande escultor**. Lisboa: DIFEL, 1983.

CONVENÇÕES INTERNACIONAIS

INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES - **Carta de Veneza sobre a conservação e restauro de monumentos e sítios**. Veneza: UNESCO, 1964.

(disponível em: <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>)



INTERNATIONAL COUNCIL OF MONUMENTS AND SITES - **Carta de Cracóvia sobre os princípios para a conservação e o restauro do património construído**. Cracóvia: UNESCO, 2000. (disponível em: <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/cartas-e-convencoes-internacionais-sobre-patrimonio/>)



LEGISLAÇÃO

Decreto de 16 de junho de 1910, Diário do Governo, n.º 136, de 23 de junho de 1910.

Decreto-Lei n.º 318/82, Diário da República, n.º 184, Série I, de 11 de agosto de 1982.

Decreto-Lei n.º 106-F/92, de 1 de junho de 1992, Diário da República, n.º 126/1992, 1.º Suplemento, Série I-A.

Arquivo Online – Património Cultural, IP – arquiv@ disponível em: <https://arquivo.patrimoniocultural.gov.pt/index.php/>



FONTES DOCUMENTAIS

ADP - Arquivo Distrital do Porto, "Livro de Legados, Missas e Aniversários".

AHMP – Arquivo Histórico Municipal do Porto, "Memória Descritiva do Projecto de Melhoramentos do Largo da Sé", Processo n.º 642.2.

AOMS - Archivio Museo dell'Opera del Duomo di Siena 678 (742): Bastardello N (1715-1723): a. 1721-22.

AOMS - Archivio Museo dell'Opera del Duomo di Siena, 677 (741): Bastardello M (1708-1714): 1711-1714.

Archivio Accademia Dei Rozzi, Siena.

Archivio di Stato di Siena, Archivio dell'Ospedale di S. Maria della Scala. Inventario, introduzione di G. Cantucci e U. Morandi, Pubblicazioni degli Archivi di Stato XXXVII -XXXVIII, voll. 2, Roma 1960-1962

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].



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



ASS - Archivio di Stato - Comune di Siena, Balìa 212, Deliberazioni (1693-1695) Sopra le onoranze funebri al Cardinale Flavio Chigi (1693, Settembre 22).

ASS - Archivio di Stato - Comune di Siena, Patrimonio Resti 443: Compagnia di Santa Caterina in Fontebranda, Siena.

BCS - Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ms. A XI 23: Macchi G., Diario dal 1662 al 1724. Siena: Biblioteca degli Intronati.

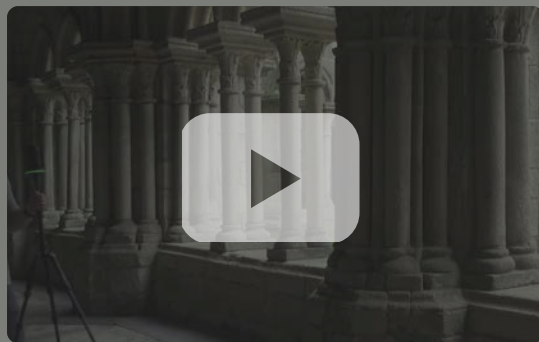
BCS - Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ms. C VI 10: Notizie ed Orazione funebre per la morte di Girolamo Gigli recitata nell'Accademia dei Rozzi, 1722, in Miscellanee.

CABIDO DA SÉ DO PORTO - Censual do Cabido da Sé do Porto. Porto: Imprensa Portuguesa, 1924.

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].



muito mais que um livro...

COLEÇÃO

Património a Norte

Edição do Património Cultural, I.P.,
PATRIMÓNIO A NORTE é uma coleção
monográfica, numerada, sem periodicidade
fixa, disponível em versão impressa e digital,
acessível gratuitamente "online"
(www.patrimoniocultural.gov.pt).

Destinada a técnicos e público generalista,
aborda variados temas dentro do amplo universo
do Património Cultural, I.P., da reabilitação
patrimonial à conservação e restauro, da
investigação histórica, arqueológica e etnológica
à salvaguarda, das artes à museologia.





Nº 01

“10 anos de reflexão sobre Casas-museu em Portugal” reúne 7 textos de sete autores, que tentam sintetizar 9 encontros de reflexão e debate sob o tema Casas-museu, realizados em Portugal desde 2010 sob a égide do ICOM - International Council of Museums - Portugal e o DEMHIST - International committee for historic house museums.

Decorridos em 9 espaços de referência do atual panorama museológico português, estes encontros constituíram uma oportunidade privilegiada de reunir profissionais das mais variadas especialidades dentro do universo museológico, não só português, mas igualmente internacional.

Indo para além do clássico formato de atas, tenta no seu conjunto trazer reflexões atuais sobre o tema, diversificando abordagens, experiências e perspetivas.



Nº 02

“A Pintura Mural no Museu de Alberto Sampaio” apresenta com rigor científico e de forma acessível a coleção de 10 pinturas murais de século XVI hoje integradas no Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães.

Sendo possível ao público apreciar 8 destas pinturas murais na “Sala dos Frescos” do Museu de Alberto Sampaio, este estudo inclui ainda pinturas menos conhecidas, conservadas nas reservas do museu.

Inicialmente pintadas em paredes de igrejas e casas religiosas, o destaque destas pinturas murais dos seus locais originais e posterior integração no Museu de Alberto Sampaio, enquanto peças museológicas, é o mote para uma abordagem ampla aos seus contextos de proveniência e à sua integração no panorama geral da pintura mural no Norte de Portugal, abordando técnicas, estilos, oficinas, encomendadores e as lógicas religiosas e de poder por trás da sua produção e do seu significado.



Nº 03

“Centros Interpretativos: técnicas, espaços, conceitos e discursos”

reúne textos de apresentação de alguns dos mais significativos centros interpretativos do Norte de Portugal. Espaços estruturados de apoio à interpretação, medeiam objetos tão diversificados como monumentos, territórios, vivências, tradições, fenómenos socioculturais, acontecimentos históricos ou personalidades.

Aqui explicados na “primeira pessoa” pelos decisores e equipas técnicas responsáveis pela sua conceptualização, desenho e materialização, disponibiliza numa só publicação uma síntese de saberes e experiências, tão pertinente quanto necessária, num período em que este tipo de espaço de interpretação se impôs já como modelo privilegiado nas mais diversas temáticas na área da Cultura, Património, Artes e Turismo-cultural.



Nº 04

“Pintura Mural: intervenções de conservação e restauro”

reúne um excecional conjunto de intervenções de conservação e restauro sobre pintura mural realizadas no Norte de Portugal e Espanha. Inseridas em igrejas, capelas e ermitérios de ambos os lados da fronteira, os aspetos simbólicos, técnicos e formais destas pinturas murais expõem um fenómeno transversal aos dois “reinos” ibéricos, com especial expressão junto à “raia”, revelando um mundo de partilha onde artífices itinerantes levam consigo práticas e gostos, ignorando fronteiras.

Aqui descritas na “primeira pessoa” pelos técnicos de conservação e restauro responsáveis, partilham-se problemáticas, conceitos, materiais e técnicas em ambas as línguas ibéricas.





Nº 05

“**Mediação Cultural: objetos, modelos e públicos**” reúne textos de alguns dos mais significativos equipamentos culturais da região Norte de Portugal, que aqui são desafiados a apresentar, “na primeira pessoa”, a sua atuação na área da mediação cultural. Espaços, meios, estratégias, equipas e públicos são abordados numa lógica de partilha de experiência e conhecimento, versando áreas de aplicação tão diversas quanto História, Arte - Antiga, Contemporânea ou Rupestre -, Território, Arquitetura, teatro ou Ciência. Procurando partilhar tanto quanto provocar o debate, o diálogo é desde logo aberto com um acutilante texto de reflexão por Guilherme d’Oliveira Martins: “Todas as pessoas têm o direito de se implicar e de participar na valorização do património cultural, segundo as suas escolhas, como modo de assegurar o direito a tomar parte livremente na vida cultural. Daí a importância da mediação cultural, ou seja, de promover e aprofundar a participação dos cidadãos na gestão e preservação do património”.



Nº 06

“**Tongobriga: coletânea de estudos comemorativos de 40 anos de investigação**” reúne um conjunto de treze contributos de dezasseis autores que, agrupados em três grandes áreas de atuação (“Investigação Científica”, “Formação Profissional” e “Mediação Cultural”), celebram as principais vertentes de atuação do serviço que a Direção Regional de Cultura do Norte tem instalado na Área Arqueológica do Freixo (Marco de Canaveses), classificada como Monumento Nacional desde 1986. Quatro décadas decorridas sobre o início, em agosto de 1980, da investigação que, desde logo, proporcionou e justificou o desenvolvimento das outras duas áreas preferenciais de ação, os contributos aqui reunidos estão naturalmente focados nos anos mais recentes e assumem diferentes formas e distintos conteúdos: da síntese histórica à perspectiva futura, da experiência vivida à projeção de um horizonte distante, do discurso expositivo à expressividade da imagem, do relato sobre aquilo que foi feito à expressão do desejo de concretizar o muito que ainda está por fazer.



Nº 07

“**Convento de Vilar de Frades: perspectivas de intervenção 1994-2008**” convida o leitor a revisitar o processo de reabilitação de um dos mais icónicos Monumentos Nacionais da região Norte de Portugal. Numa lógica de partilha de experiências, alguns dos seus principais intervenientes são desafiados a expor conceitos, opções e resultados em áreas como História, História da Arte, Arqueologia, Arquitetura e Conservação e Restauro, abordando o percurso feito através das fases de estudo prévio, projeto e restauro de edifícios, azulejaria, pintura e mobiliário. O lugar de referência ocupado por este icónico convento é ainda o pretexto perfeito para uma incisiva reflexão de Paulo Pereira sobre a atualidade do “Património Monástico” enquanto herança cultural – as escolhas do passado e as opções do futuro.



Nº 08

“**Cinema: espaços, estudos, instituições e património**” proporciona ao leitor uma visão de conjunto do panorama atual do universo da “sétima arte” em Portugal, com enfoque na região Norte. Investigadores, entidades reguladoras, gestoras e de ensino, cineclubes e museus são convidados a abordar temas como as salas de cinema, imprensa da especialidade, conservação, patrimonialização, reabilitação, musealização, associativismo, ensino, produção, divulgação e consumo. Profusamente ilustrada com centenas de desenhos, fotografias, reproduções, fotogramas, vídeos e visitas virtuais, conta com especial colaboração dos principais arquivos nacionais e salas de cinema.



Nº 09

"Pintura mural: a raia transmontana no século XVI" identifica, descreve e caracteriza formal e tecnicamente 35 dos principais núcleos de pintura mural do nordeste de Portugal. Distribuídos por 4 concelhos - Miranda do Douro, Mogadouro, Alfândega da Fé e Torre de Moncorvo -, com paralelos formais e estilísticos na "raia" espanhola, o leitor é levado a conhecer os locais, as técnicas, as "oficinas", a estética, a simbologia e o imaginário associado a este fenómeno cultural, artístico, religioso e popular tão marcante da "raia" transmontana de século XVI, constituindo-se hoje como uma das maiores heranças culturais comuns entre Portugal e Espanha.



Esta publicação inclui a oferta de **óculos de realidade virtual**



Nº 10

"Convento de Santa Clara do Porto: História e Património" aborda este icónico Monumento Nacional da cidade do Porto nas perspetivas histórica e patrimonial. Convento feminino franciscano, da fundação em 1416 à extinção em 1834, o leitor é levado a conhecer o edifício e a sua evolução construtiva e estilística, incluindo os seus principais artífices, a vivência diária da comunidade religiosa e a sua relação com a cidade. De casa religiosa a herança cultural e ícone turístico da cidade do Porto, inspiração literária, objeto de estudo histórico e artístico, referência do barroco português e exemplar maior da talha nacional, a intervenção de conservação e restauro realizada entre 2019 e 2021 é o mote para a apresentação dos resultados de 2 anos de investigação, da autoria dos historiadores da arte Ana Cristina Sousa e Nuno Resende, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.



Esta publicação inclui um **tubo porta desenhos** com **ilustrações** em formato A3



Inclui documentário "online" "**Convento de Santa Clara do Porto: História e Património**" com apresentação de **Mário Augusto**



Nº 11

"Convento de Santa Clara do Porto: Conservação e Restauro" conduz o leitor ao longo do complexo processo de reabilitação da icónica Igreja de Santa Clara. Originalmente integrada no convento feminino de Santa Clara, fundado em 1416 e extinto em 1834, Monumento Nacional desde 1910, exemplar maior do barroco português e há muito uma referência no imaginário da cidade do Porto, esta antiga igreja conventual da Ordem Franciscana foi sujeita a uma das maiores intervenções de conservação e restauro realizadas em Portugal. Decorrida entre 2016 e 2021 e envolvendo uma extensa e multidisciplinar equipa de especialistas, os desafios e soluções encontradas são pormenorizadamente descritos num texto acessível e profusamente ilustrado com centenas de fotografias, desenhos, vídeos e modelações 3D.



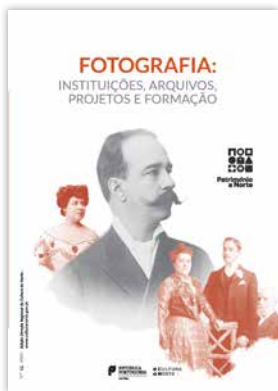
Inclui documentário "online" "**Convento de Santa Clara do Porto: Conservação e Restauro**"



Nº 12

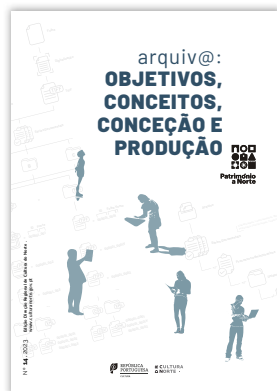
"Salvaguarda: minimização de impacte ambiental em projetos hidroelétricos" oferece ao leitor uma visão transversal do tema através da análise de "casos de estudo", revisitando conceitos e problemáticas. Os grandes projetos hidroelétricos e os processos de minimização dos seus impactos no Património Cultural, material e imaterial, são analisados numa leitura de "tempo longo", de mais de meio século, na "voz" de técnicos e investigadores responsáveis por alguns dos maiores projetos desenvolvidos em território português.





Nº 13

“Fotografia: instituições, arquivos, projetos e formação” aborda o tema da Fotografia nas áreas da salvaguarda, investigação e divulgação, com especial enfoque na região Norte. Com esse objetivo, é dada voz a instituições, arquivos, museus e entidades de ensino, não descuidando associações e projetos. Voltando uma vez mais a privilegiar-se a partilha de experiências, analisam-se missões, espaços, estratégias e equipas, mas igualmente percursos e desafios, procurando contribuir para uma reflexão atual em torno da Fotografia enquanto Património Cultural.



Nº 14

“arquiv@: objetivos, conceitos, conceção e produção” descreve pormenorizadamente o processo de construção do arquivo “online” da Direção Regional de Cultura do Norte. Numa lógica de partilha de experiências, são abordados os objetivos, enquadramento legal, avaliação documental, digitalização, descrição, estrutura organizacional, critérios e métodos de disseminação de informação que estiveram na base da desmaterialização e partilha pública de um dos mais incontornáveis arquivos para o conhecimento do Património Cultural da região Norte de Portugal.



Inclui documentário “online”
“arquiv@: a construção de um arquivo online”



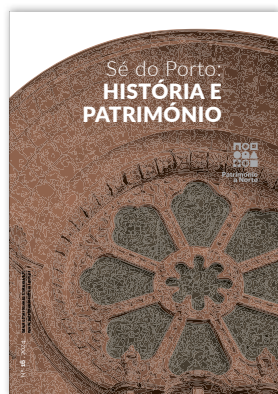
Esta publicação inclui um folder porta desenhos com ilustrações em formato A3



Inclui documentário “online”
“Sé do Porto: Conservação e Restauro da Capela-mor”

Nº 15

“Sé do Porto: Conservação e Restauro da Capela-Mor” descreve pormenorizadamente o complexo processo de conservação e restauro da capela-mor da Sé do Porto, um dos mais icónicos Monumentos Nacionais da região Norte de Portugal. Decorrido entre 2021 e 2023, o seu caráter integrado incluiu desde a consolidação de paredes à substituição da cobertura, ao restauro da talha dourada, mobiliário, pintura de cavalete e, inevitavelmente, a exuberante pintura mural da autoria de Nicolau Nasoni, não faltando o pormenorizado registo audiovisual de todo o processo e o completo levantamento gráfico dos edifícios. Envolvendo várias equipas de especialistas, são descritos materiais, técnicas, métodos, desafios e soluções, num texto acessível e profusamente ilustrado com recurso a fotografia, ilustração, vídeos, modelações 3D e visitas virtuais.



Nº 16

“Sé do Porto: História e Património” percorre os 900 anos de história de um dos mais icónicos Monumentos Nacionais da região Norte de Portugal. Iniciando-se a sua construção no século XII, a sua permanente transformação integrou estilos de todas as épocas, passando pelo românico, gótico, renascimento, maneirismo e barroco. Da sua função religiosa original a monumento histórico, de símbolo de identidade a atração turística, a atual publicação reúne história e reabilitação, num *continuum* de passado, presente e futuro.

VISITAS VIRTUAIS

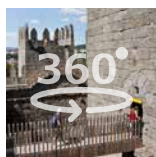
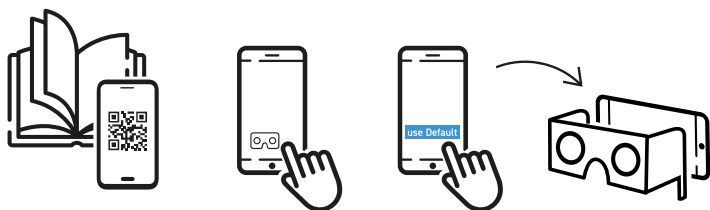
coleção PATRIMÓNIO A NORTE

parceria

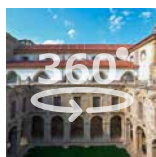
DETALHAR ARQUITETURA360.

www.arquitetura360.pt

Para uma **experiência imersiva** das **visitas virtuais** disponibilizadas, utilize **óculos VR** (virtual Reality)



Centro Interpretativo do Castelo de Guimarães
Guimarães
GPS 41.447889, -8.290334



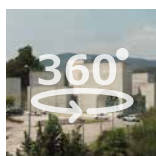
Mosteiro de Santa Maria de Salzedas
Tarouca
GPS 41.0546361, -7.7256082



Mosteiro de São João de Tarouca
Tarouca
GPS 40.99575, -7.7483444



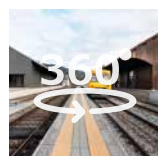
Convento de Santo António de Ferreirim
Lamego
GPS 41.052588, -7.775415



Centro de Interpretação do Românico
Lousada
GPS 41.278567, -8.283357



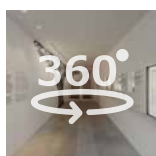
Tongobriga
Marco de Canaveses
GPS 41.161600, -8.147180



Centro Interpretativo do Vale do Tua
Carrazeda de Ansiães
GPS 41°12'25.7", -7°25'10.2"



Casa da Memória
Guimarães
GPS 41.4420443, -8.2931302



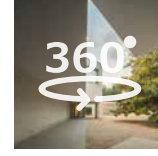
Centro de Interpretação da Cultura Sefardita do Nordeste Transmontano
Bragança
GPS 41.806040, -6.755918



Mosteiro de São Martinho de Tibães
Braga
GPS 41.555895, -8.479021

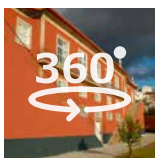


Museu de Alberto Sampaio
Guimarães
GPS 41.442609, -8.292255



Fundação de Serralves
Porto
GPS 41.159728, -8.659930

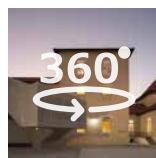




Museu do Douro
Peso da Régua
GPS 41.161646, -7.789954



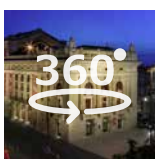
Fundação Côa Parque - Museu do Côa
Vila Nova de Foz Côa
GPS 41.080006, -7.111904



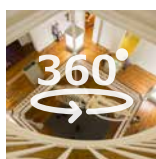
Casa da Arquitetura
Matosinhos
GPS 41.178405, -8.686878



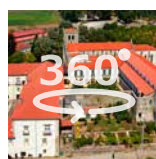
Casa da Música
Porto
GPS 41.158761, -8.630723



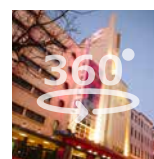
Teatro Nacional São João
Porto
GPS 41.144612, -8.607457



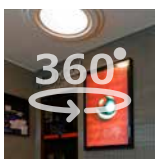
Galeria da Biodiversidade
Porto
GPS 41.153633, -8.642540



Convento de Vilar de Frades
Barcelos, Braga
GPS 41° 32' 25", -8° 33' 23"



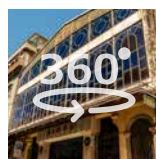
Coliseu Porto Ageas
Porto
GPS 41.146902, -8.605639



Cinema Passos Manuel
Porto
GPS 41.146902, -8.605639



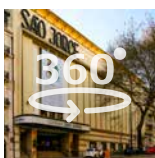
Teatro Municipal do Porto (Rivoli)
Porto
GPS 41.147757, -8.609533



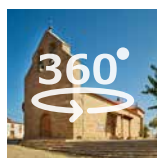
Cinema Trindade
Porto
GPS 41.150500, -8.611982



Teatro Sá da Bandeira
Porto
GPS 41.146805, -8.608901



Cinema São Jorge
Lisboa
GPS 41.158761, -8.630723



Duas Igrejas - Igreja de Santa Eufêmia
Miranda do Douro
GPS 41.473636, -6.356554



Duas Igrejas - Igreja de Nossa Senhora do Monte
Miranda do Douro
GPS 41.469000, -6.350424



Fonte de Aldeia - Capela da Santíssima Trindade
Miranda do Douro
GPS 41.428060, -6.406822

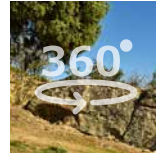




Malhadas - Igreja de Nossa Senhora da Expectação
Miranda do Douro
GPS 41.543245, -6.326374



Picote - Capela de Santo Cristo dos Carrascos
Miranda do Douro
GPS 41.400612, -6.364372



Sendim-Picote - Ermitério Os Santos
Miranda do Douro
GPS 41.38906, -6.39527



Teixeira - Igreja de São Bartolomeu
Miranda do Douro
GPS 41.446004, -6.505115



Azinhoso - Igreja de Santa Maria/Nossa Senhora da Natividade
Mogadouro
GPS 41.384084, -6.684362



Castro Vicente - Capela de Santo Cristo
Mogadouro
GPS 41.376019, -6.829201



São Martinho do Peso - Igreja de São Martinho
Mogadouro
GPS 41.422904, -6.616801



Legoinha - Ermida de Santo Amaro
Alfândega da Fé
GPS 41.337388, -6.846638



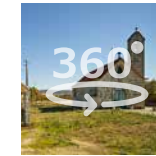
Sendim da Ribeira - Capela do Divino Senhor dos Milagres
Alfândega da Fé
GPS 41.309080, -6.905991



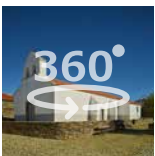
Valpereiro - Ermida de São Geraldo
Alfândega da Fé
GPS 41.392104, -6.902434



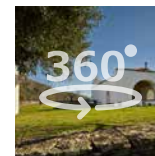
Adeganha - Igreja de São Tiago
Moncorvo
GPS 41.274326, -7.049880



Larinho - Capela de Santa Luzia
Moncorvo
GPS 41.195814, -7.016854



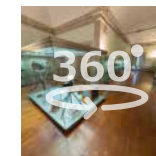
Peredo dos Castelhanos - Igreja de São Julião
Moncorvo
GPS 41.108460, -7.073921



Sequeiros - Igreja de Nossa Senhora da Teixeira
Moncorvo
GPS 41.149495, -7.068295



Convento de Santa Clara do Porto
Porto
GPS 41.142375, -8.609584



Centro Português de Fotografia
Porto
GPS 41.144548, -8.615814





**Arquivo Central DRCN -
Casa Allen**

Porto

GPS 41.155922, -8.642421



Sé do Porto

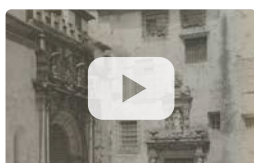
Porto

GPS 41.142727, -8.611301



DOCUMENTÁRIOS

colecção PATRIMÓNIO A NORTE



Título original: Convento de Santa Clara: História e Património

Género: Filme Documentário

Apresentação: Mário Augusto

Textos: Ana Cristina Sousa; Nuno Resende; Mário Augusto

Promotor: Direção Regional de Cultura do Norte (MC)

Produção: Cimbalino Filmes

Formato: HD, Cor, Stereo

Duração: 33' 36"

Origem: Portugal, 2021

Sinopse:

Desde a sua fundação em 1416 até ao seu encerramento definitivo em 1900, o Convento de Santa Clara ajudou a moldar o Centro Histórico do Porto como hoje o conhecemos, reconhecido desde 1996 pela UNESCO como Património da Humanidade. Classificada como Monumento Nacional desde 1910, a igreja do extinto Convento de Santa Clara do Porto é apontada como um dos melhores e mais exuberantes exemplos da arte barroca joanina e da talha dourada portuguesa. Sujeita recentemente a uma ampla intervenção de conservação e restauro, esta foi o mote para a realização de uma profunda investigação histórica, incluindo a evolução construtiva dos edifícios, as várias campanhas decorativas, com destaque para o período barroco, a vivência quotidiana da comunidade religiosa, não esquecendo os diferentes significados que este convento feminino foi assumindo no imaginário português ao longo dos seus 600 anos de história. Integrada na publicação homónima, os resultados do estudo histórico realizado são agora passados a forma de documentário, com a apresentação de Mário Augusto.



Título original: Convento de Santa Clara: Conservação e Restauro

Género: Filme Documentário

Intervenientes: Adriana Amaral (DRCN-DSBC); Jorge da Costa (DRCN-DSBC); Catarina Santos (Revivis); Tânia Lopes (Conserv'arte); Ana Brito (Porto Restauro); Silvia Rocha (Porto Restauro); Rita Veiga (Porto Restauro)

Promotor: Direção Regional de Cultura do Norte (MC)

Produção: Cimbalino Filmes

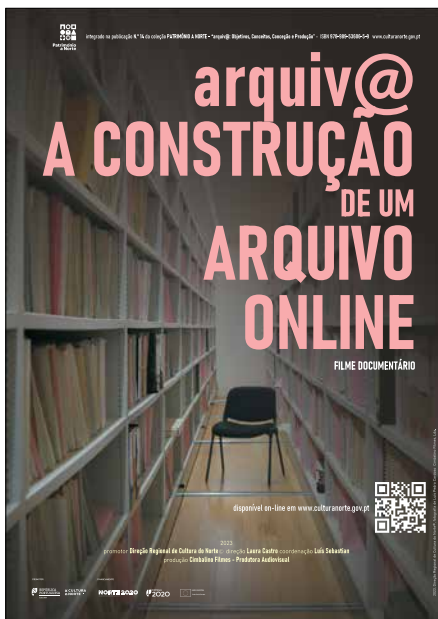
Formato: HD, Cor, Stereo

Duração: 30' 55"

Origem: Portugal, 2021

Sinopse:

Classificada como Monumento Nacional desde 1910 e considerada um dos maiores exemplos da arte barroca joanina e da talha dourada portuguesa, a igreja do extinto Convento de Santa Clara do Porto foi alvo de uma das maiores intervenções de conservação e restauro realizadas em Portugal. Decorrida entre 2016 e 2021, todo o processo foi extensamente documentado, apresentando-se agora o resultado em formato de documentário. Contando com o testemunho de alguns dos principais técnicos responsáveis, são descritos na "primeira pessoa" os desafios e as soluções encontradas no longo percurso até à devolução deste icónico monumento histórico à cidade do Porto, a Portugal e ao mundo.



Título original: arquiv@: A Construção de um Arquivo Online

Género: Filme Documentário

Intervenientes: Laura Castro (DRCN); Luís Sebastian (DRCN); Célia Ramos (CCDR-N); David Ferreira (DRCN-DSBC); Marta Brandão; Olga Martins (TBFiles); Marta Costa; Maria Leonor Botelho (FLUP); Pedro Seabra; Maria José Sousa (DRCN-MADDS); Alexandra Cerveira Lima (DRCN-MADDS); Eduarda Vieira (UCP); Rui Miguel (RFS); Miguel Bandeira (UM)

Promotor: Direção Regional de Cultura do Norte (MC)

Produção: Cimbalino Filmes

Media Partner: RTP2

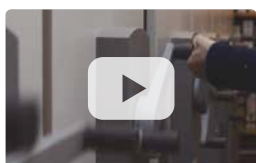
Formato: HD, Cor, Stereo

Duração: 55' 26"

Origem: Portugal, 2023

Sinopse:

Cobrindo um período de mais 100 anos, o arquivo da Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN) constitui um dos maiores repositórios de memória e fonte de conhecimento do Património Cultural da região Norte de Portugal. Lançado em 2022, o portal "online" arquiv@ veio tornar público e universalmente acessível grande parte deste espólio, constituído por milhares de documentos, incluindo processos administrativos, desenhos, fotografias e vídeos. O complexo processo de desenho do portal, tratamento, digitalização e disponibilização "online" de toda esta informação foi documentado ao longo dos seus anos iniciais, incluindo entrevistas a técnicos e utilizadores, partilhado agora em forma de filme documentário.



Título original: Sé do Porto: diário de um restauro

Género: Filme Documentário

Intervenientes: Bárbara Santos Maia; Alexandre Viegas Maniéis; Catarina Paterna Dias; Mariana Ximenes; João Carlos Silva

Promotor: Direção Regional de Cultura do Norte (MC)

Produção: Estúdio Crua

Formato: HD, Cor, Stereo

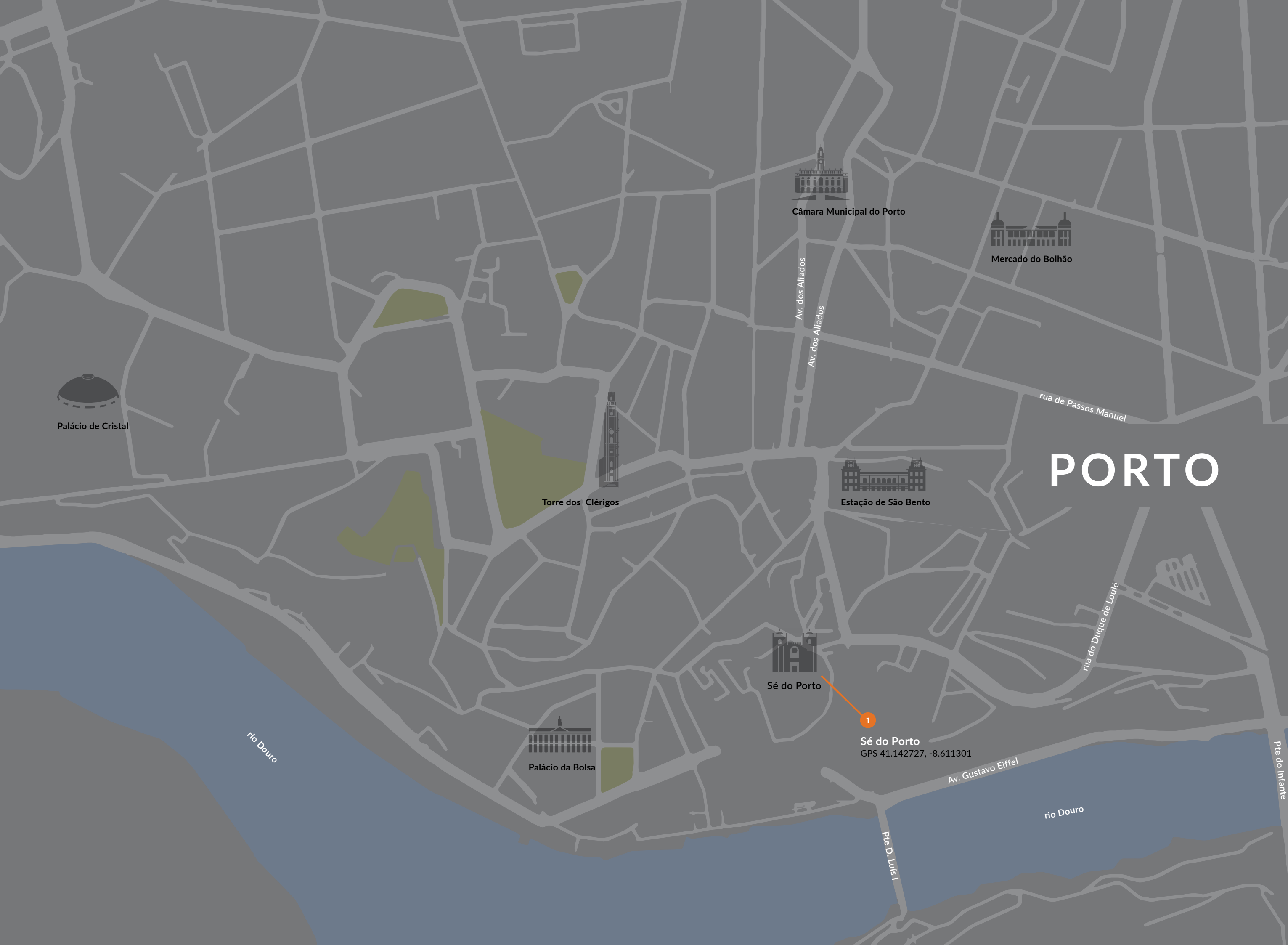
Duração: 29' 49"

Origem: Portugal, 2023

Sinopse:

Classificada como Monumento Nacional desde 1910, a Sé do Porto é um dos mais icónicos monumentos de Portugal, símbolo de "nacionalidade", referência cultural, histórica, arquitetónica e artística, objeto científico tanto quanto imaginário popular. Obra maior do complexo catedralício, a sua capela-mor foi sujeita a um integral restauro entre 2021 e 2023, incluindo talha dourada, mobiliário, pintura de cavalete e, inevitavelmente, a exuberante pintura mural da autoria de Nicolau Nasoni. Envolvendo várias equipas de especialistas nas mais diversas áreas do restauro, "Sé do Porto: Diário de um Restauro" dá voz na "primeira pessoa" aos técnicos restauradores, tantas vezes invisíveis do grande público, responsáveis pela silenciosa e permanente luta contra o tempo.





Palácio de Cristal



Câmara Municipal do Porto



Mercado do Bolhão



Torre dos Clérigos



Estação de São Bento



Sé do Porto



Palácio da Bolsa



Sé do Porto

GPS 41.142727, -8.611301

PORTO

rio Douro

rio Douro

Av. dos Aliados

Av. dos Aliados

rua de Passos Manuel

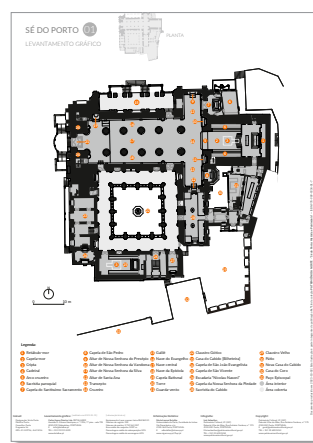
rua do Duque de Loulé

Av. Gustavo Eiffel

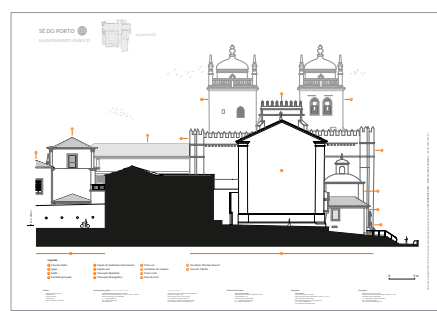
pte D. Luis I

pte do Infante

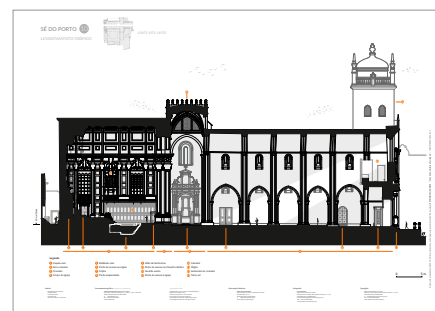
01 PLANTA



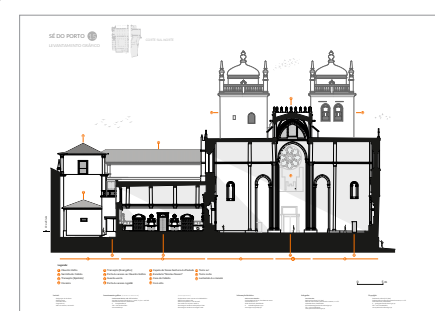
05 ALÇADO ESTE



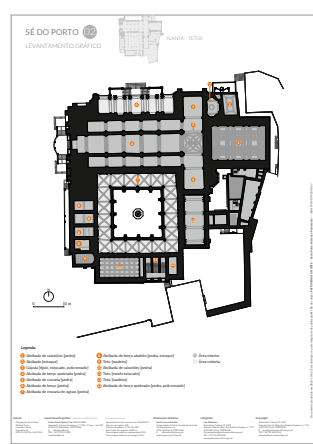
10 CORTE ESTE-OESTE



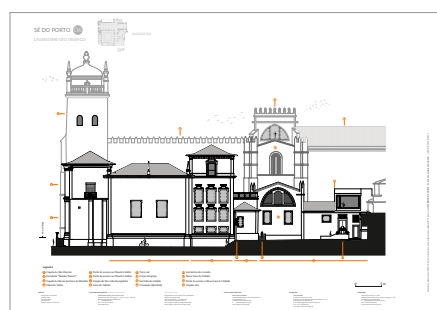
15 CORTE SUL-NORTE



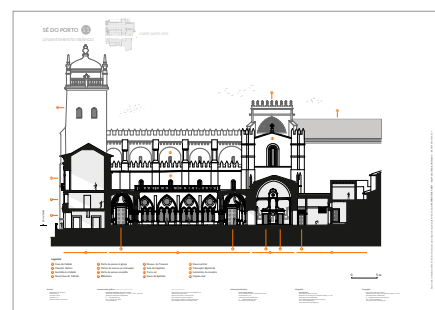
02 PLANTA DE TETOS



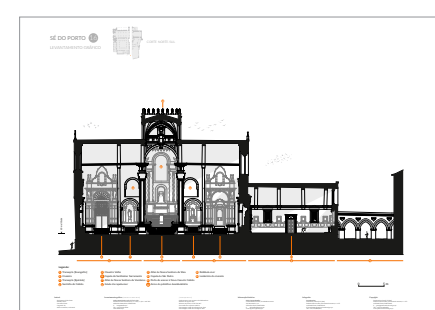
06 ALÇADO SUL



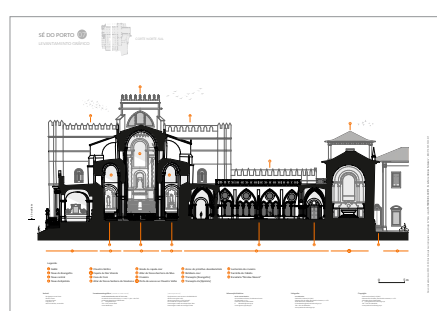
11 ALÇADO OESTE-ESTE



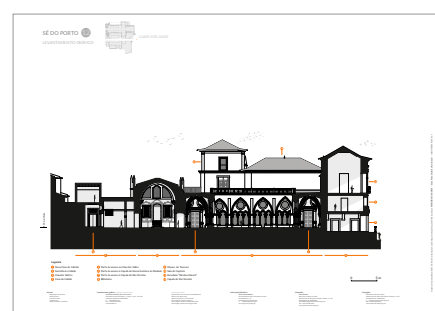
16 CORTE NORTE-SUL



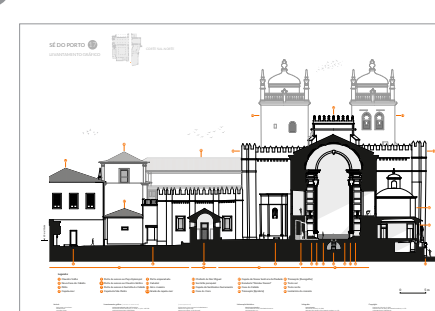
07 ALÇADO NORTE-SUL



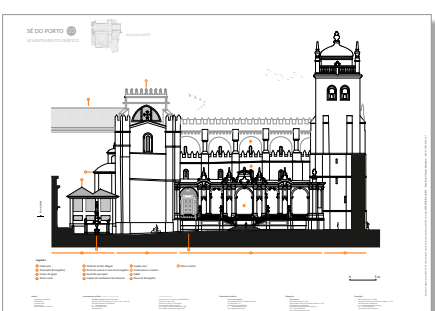
12 CORTE ESTE-OESTE



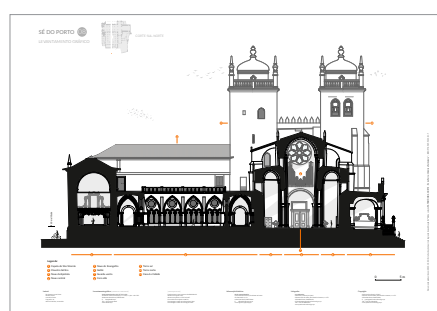
17 CORTE SUL-NORTE



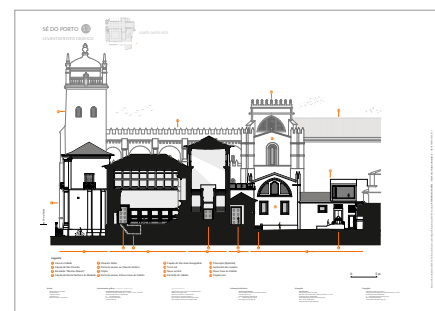
03 ALÇADO NORTE



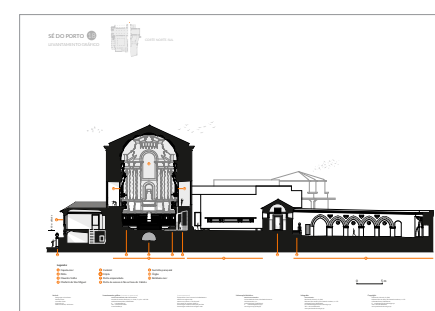
08 CORTE SUL-NORTE



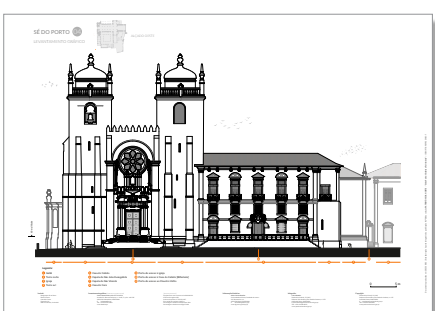
13 CORTE OESTE-ESTE



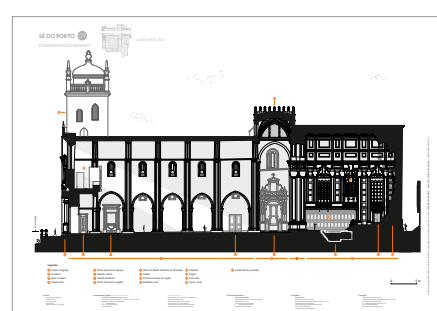
18 CORTE NORTE-SUL



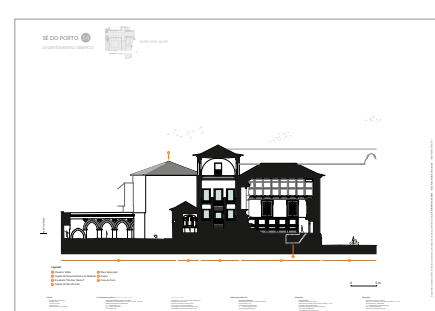
04 ALÇADO OESTE



09 CORTE OESTE-ESTE



14 CORTE ESTE-OESTE

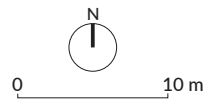
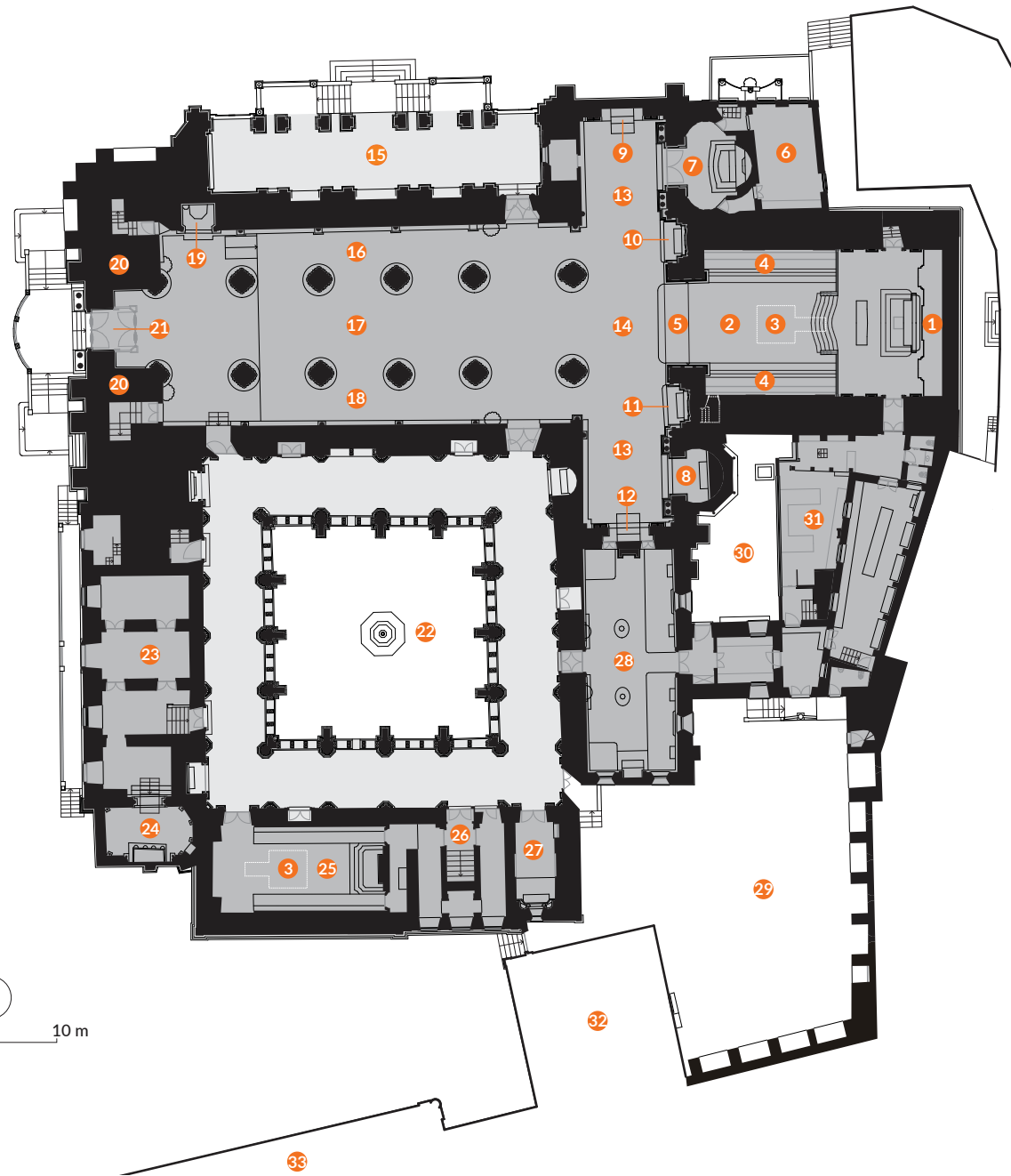
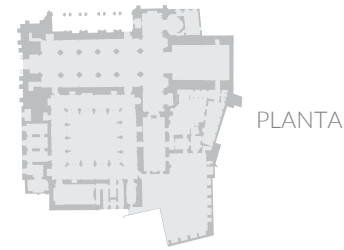


19 RECONSTITUIÇÃO - SÉCULO XII



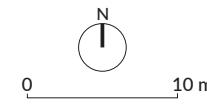
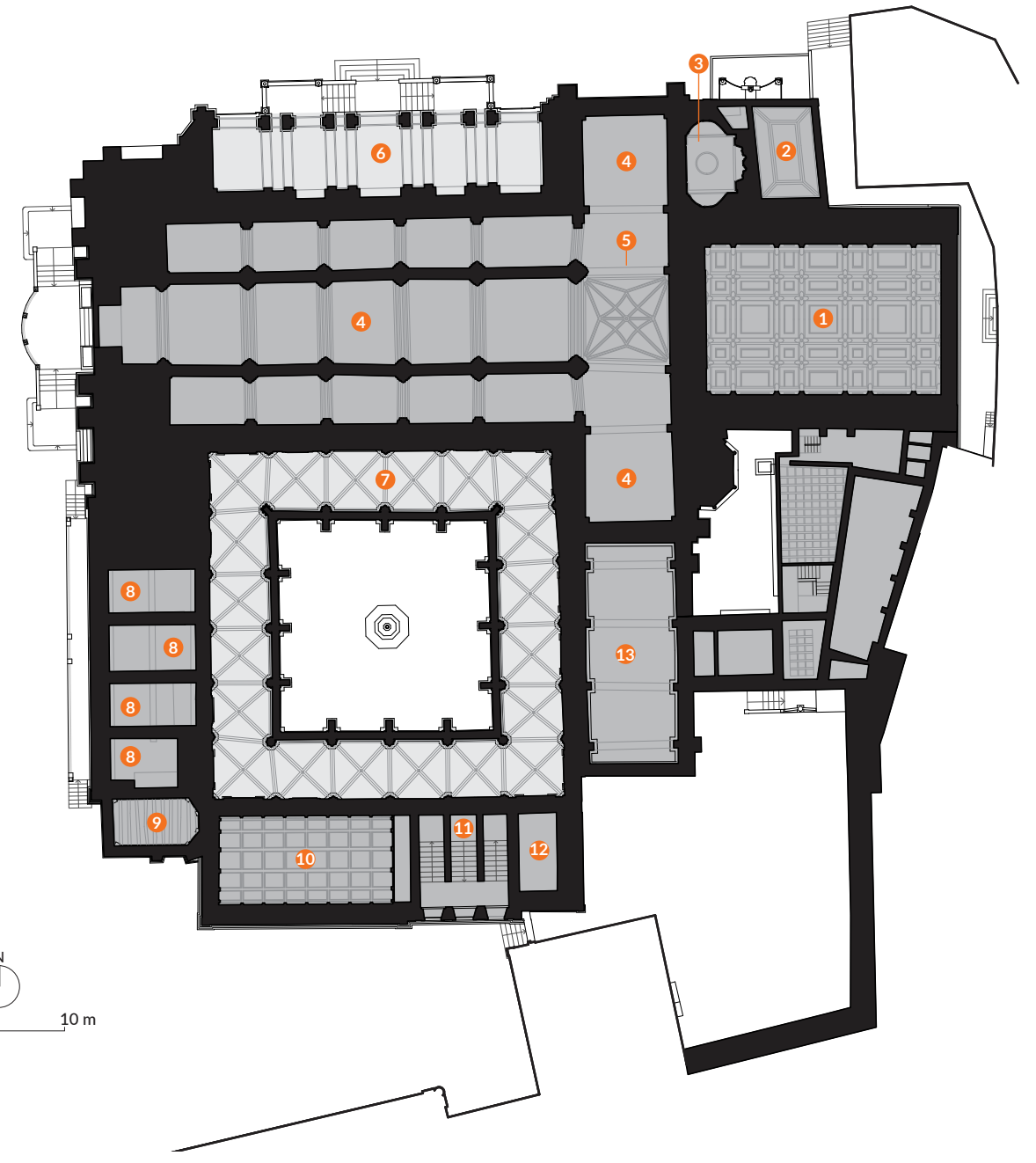
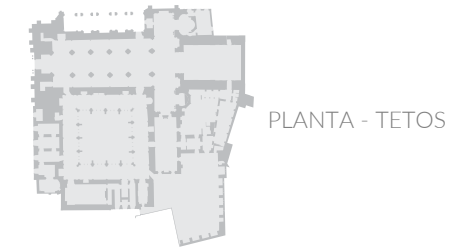
SÉ DO PORTO 01

LEVANTAMENTO GRÁFICO



SÉ DO PORTO 02

LEVANTAMENTO GRÁFICO



Legenda:

- | | | | | |
|-----------------------------------|--------------------------------------|----------------------|---------------------------------------|------------------------|
| 1 Retábulo-mor | 8 Capela de São Pedro | 15 Galilé | 22 Claustro Gótico | 29 Claustro Velho |
| 2 Capela-mor | 9 Altar de Nossa Senhora do Presépio | 16 Nave do Evangelho | 23 Casa do Cabido [Bilheteira] | 30 Pátio |
| 3 Cripta | 10 Altar de Nossa Senhora da Vandoma | 17 Nave central | 24 Capela de São João Evangelista | 31 Nova Casa do Cabido |
| 4 Cadeiral | 11 Altar de Nossa Senhora da Silva | 18 Nave da Epístola | 25 Capela de São Vicente | 32 Casa do Coro |
| 5 Arco cruzeiro | 12 Altar de Santa Ana | 19 Capela Batismal | 26 Escadaria "Nicolau Nasoni" | 33 Paço Episcopal |
| 6 Sacristia paroquial | 13 Transepto | 20 Torre | 27 Capela da Nossa Senhora da Piedade | ● Área interior |
| 7 Capela do Santíssimo Sacramento | 14 Cruzeiro | 21 Guarda-vento | 28 Sacristia do Cabido | ● Área coberta |

Legenda:

- | | | |
|------------------------------------------|---------------------------------------------------|-----------------|
| 1 Abóbada de caixotões [pedra] | 8 Abóbada de berço abatido [pedra, estuque] | ● Área interior |
| 2 Abóbada [estuque] | 9 Teto [madeira] | ● Área coberta |
| 3 Cúpula [tijolo, estucado, policromado] | 10 Abóbada de caixotões [pedra] | |
| 4 Abóbada de berço quebrado [pedra] | 11 Teto [estafe estucado] | |
| 5 Abóbada de cruzaria [pedra] | 12 Teto [madeira] | |
| 6 Abóbada de berço [pedra] | 13 Abóbada de berço quebrado [pedra, policromado] | |
| 7 Abóbada de cruzaria de ogivas [pedra] | | |

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Sé
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturalnorte.gov.pt

[Informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E mibotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

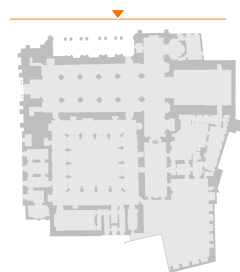
Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

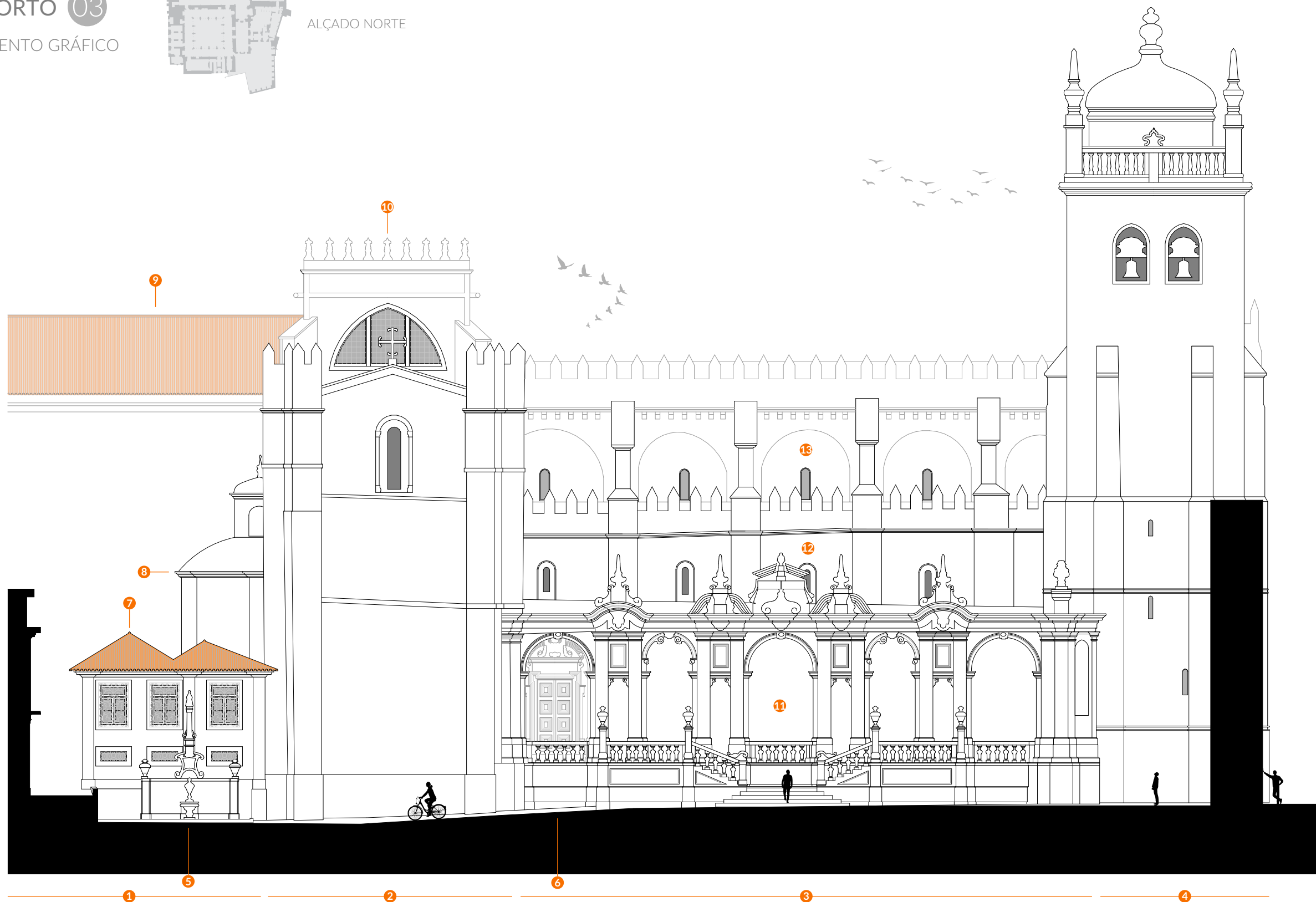
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

SÉ DO PORTO 03
LEVANTAMENTO GRÁFICO



ALÇADO NORTE

60 m altitude



Legenda:

- | | | | |
|-------------------------|---------------------------------------|-------------------------|-----------------|
| 1 Cabeceira | 5 Chafariz de São Miguel | 9 Capela-mor | 13 Nave central |
| 2 Transepto [Evangelho] | 6 Porta de acesso à nave do Evangelho | 10 Lanterna do cruzeiro | |
| 3 Corpo da igreja | 7 Sacristia paroquial | 11 Galilé | |
| 4 Torre norte | 8 Capela do Santíssimo Sacramento | 12 Nave do Evangelho | |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturalnorte.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Percentagem média de sobreposição: 50%
Percentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

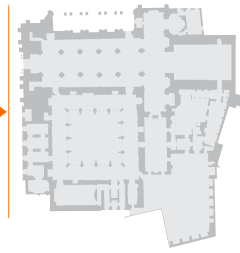
Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mlbotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



Legenda:

- | | | |
|---------------|----------------------------------|--------------------------------------------------|
| 1 Galilé | 5 Casa do Cabido | 9 Porta de acesso à igreja |
| 2 Torre norte | 6 Capela de São João Evangelista | 10 Porta de acesso à Casa do Cabido [Bilheteira] |
| 3 Igreja | 7 Capela de São Vicente | 11 Porta de acesso ao Claustro Velho |
| 4 Torre sul | 8 Casa do Coro | |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturalnorte.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

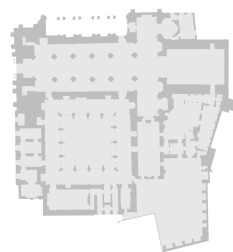
Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mbotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, I.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, I.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



ALÇADO ESTE



Legenda:

- | | | | |
|-----------------------|-----------------------------------|--------------------------|-------------------------------|
| 1 Claustro Velho | 5 Capela do Santíssimo Sacramento | 9 Torre sul | 13 Escadaria "Nicolau Nasoni" |
| 2 Igreja | 6 Capela-mor | 10 Lanternim do cruzeiro | 14 Casa do Cabido |
| 3 Galilé | 7 Transepto [Epístola] | 11 Torre norte | |
| 4 Sacristia paroquial | 8 Transepto [Evangelho] | 12 Casa do Coro | |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturante.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E mibotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

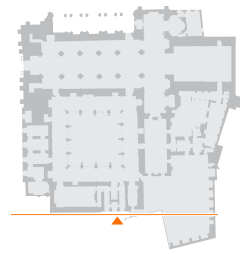
Infografia:

Luís Sebastião
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

SÉ DO PORTO 06
LEVANTAMENTO GRÁFICO



ALÇADO SUL



Legenda:

- | | | | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|-------------------------|------------------------------------------|
| 1 Capela de São Vicente | 5 Porta de acesso ao Claustro Velho | 9 Torre sul | 13 Lanternim do cruzeiro |
| 2 Escadaria "Nicolau Nasoni" | 6 Porta de acesso ao Claustro Gótico | 10 Corpo da igreja | 14 Nova Casa do Cabido |
| 3 Capela de Nossa Senhora da Piedade | 7 Capela de São João Evangelista | 11 Sacristia do Cabido | 15 Porta de acesso à Nova Casa do Cabido |
| 4 Claustro Velho | 8 Casa do Cabido | 12 Transepto [Epístola] | 16 Capela-mor |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturalnorte.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

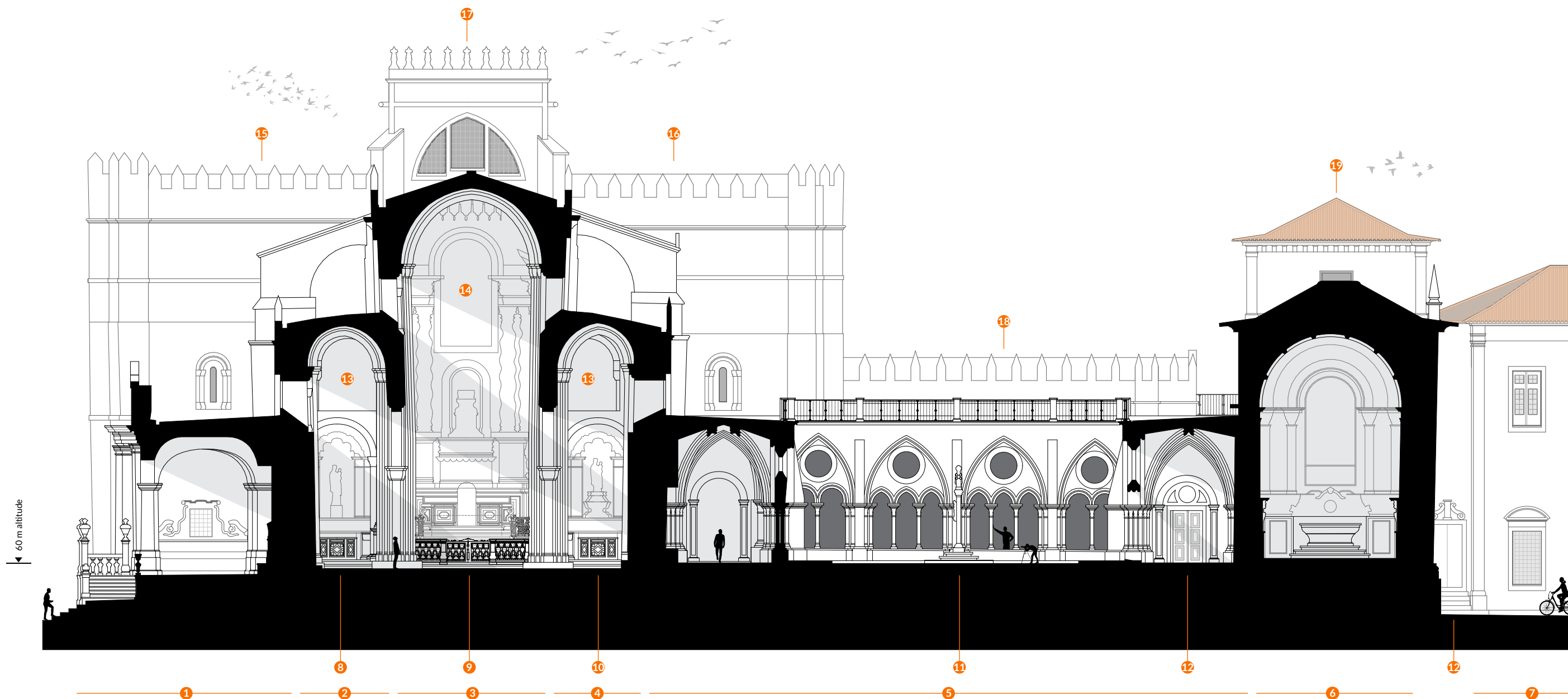
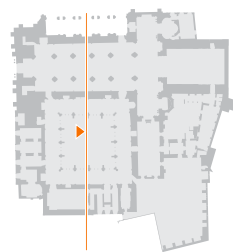
Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mlbotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



Legenda:

- | | | | | |
|---------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------|
| 1 Galilé | 5 Claustro Gótico | 9 Grade da capela-mor | 13 Arcos do primitivo deambulatório | 17 Lanternim do cruzeiro |
| 2 Nave do Evangelho | 6 Capela de São Vicente | 10 Altar de Nossa Senhora da Silva | 14 Retábulo-mor | 18 Sacristia do Cabido |
| 3 Nave central | 7 Casa do Coro | 11 Cruzeiro | 15 Transepto [Evangelho] | 19 Escadaria "Nicolau Nasoni" |
| 4 Nave da Epístola | 8 Altar de Nossa Senhora da Vandoma | 12 Porta de acesso ao Claustro Velho | 16 Transepto da [Epístola] | |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoorte.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

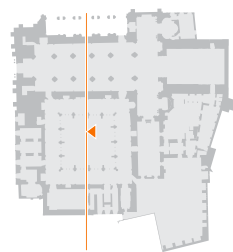
Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mlbotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luís Sebastião
Património Cultural, I.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, I.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



Legenda:

- | | | |
|-------------------------|---------------------|-------------------|
| 1 Capela de São Vicente | 5 Nave do Evangelho | 9 Torre sul |
| 2 Claustro Gótico | 6 Galilé | 10 Torre norte |
| 3 Nave da Epístola | 7 Guarda-vento | 11 Casa do Cabido |
| 4 Nave central | 8 Coro alto | |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoeste.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mbotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



Legenda:

- | | | | | |
|-------------------|----------------------------|--------------------------------------|----------------|--------------------------|
| 1 Corpo da igreja | 5 Porta de acesso à igreja | 9 Altar de Nossa Senhora do Presépio | 13 Cadeira | 17 Lanternim do cruzeiro |
| 2 Cruzeiro | 6 Guarda-vento | 10 Cripta | 14 Órgão | |
| 3 Arco cruzeiro | 7 Capela batismal | 11 Porta de acesso ao órgão | 15 Coro alto | |
| 4 Capela-mor | 8 Porta de acesso à galilé | 12 Retábulo-mor | 16 Torre norte | |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoeste.gov.pt

[Informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E mibotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



Legenda:

- | | | | |
|-------------------|----------------------------|---------------------------------------|--------------------------|
| 1 Capela-mor | 5 Retábulo-mor | 9 Altar de Santa Ana | 13 Cadeira |
| 2 Arco cruzeiro | 6 Porta de acesso ao órgão | 10 Porta de acesso ao Claustro Gótico | 14 Órgão |
| 3 Cruzeiro | 7 Cripta | 11 Guarda-vento | 15 Lanternim do cruzeiro |
| 4 Corpo da igreja | 8 Porta emparedada | 12 Porta de acesso à igreja | 16 Torre sul |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturalnorte.gov.pt

[Informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mibotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

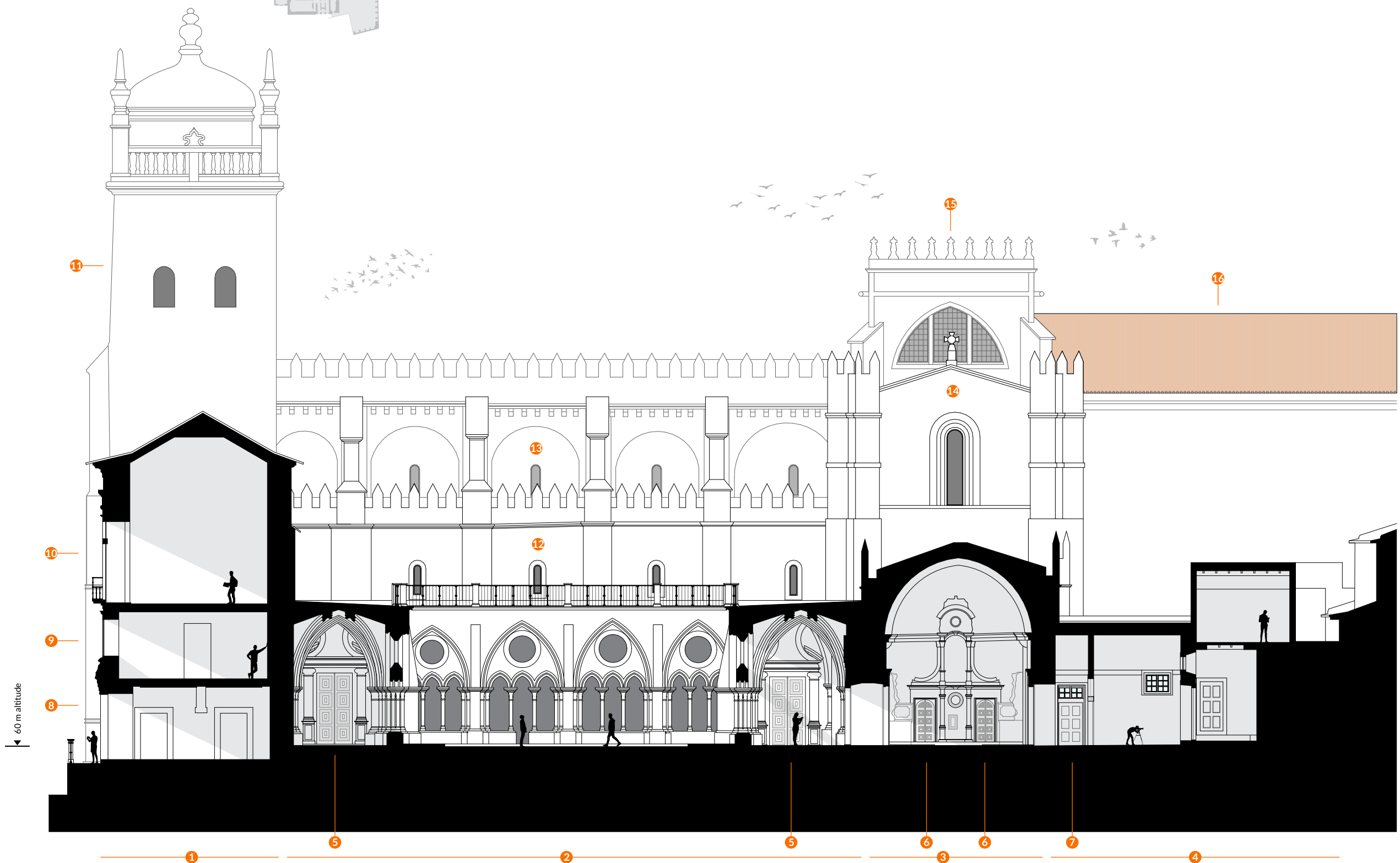
Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

SÉ DO PORTO 11
LEVANTAMENTO GRÁFICO



CORTE OESTE-ESTE



Legenda:

- | | | | |
|-----------------------|---------------------------------|---------------------|--------------------------|
| 1 Casa do Cabido | 5 Porta de acesso à igreja | 9 Museu do Tesouro | 13 Nave central |
| 2 Claustro Gótico | 6 Portas de acesso ao transepto | 10 Sala do Capítulo | 14 Transepto [Epístola] |
| 3 Sacristia do Cabido | 7 Porta de acesso ao pátio | 11 Torre sul | 15 Lanternim do cruzeiro |
| 4 Nova Casa do Cabido | 8 Bilheteira | 12 Nave da Epístola | 16 Capela-mor |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoeste.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

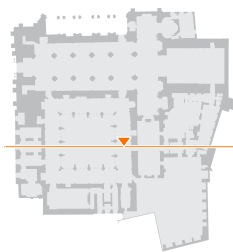
Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mlbotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



Legenda:

- | | | |
|-----------------------|--------------------------------------------------------|-------------------------------|
| 1 Nova Casa do Cabido | 5 Porta de acesso ao Claustro Velho | 9 Museu do Tesouro |
| 2 Sacristia do Cabido | 6 Porta de acesso à Capela de Nossa Senhora da Piedade | 10 Sala do Capítulo |
| 3 Claustro Gótico | 7 Porta de acesso à Capela de São Vicente | 11 Escadaria "Nicolau Nasoni" |
| 4 Casa do Cabido | 8 Bilheteira | 12 Capela de São Vicente |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoeste.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Percentagem média de sobreposição: 50%
Percentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mibotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

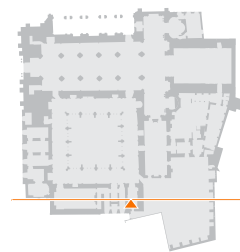
Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

SÉ DO PORTO 13
LEVANTAMENTO GRÁFICO



CORTE OESTE-ESTE



Legenda:

- | | | | |
|--------------------------------------|-----------------------------------------|----------------------------------|-------------------------|
| 1 Casa do Cabido | 5 Claustro Velho | 9 Capela de São João Evangelista | 13 Transepto [Epístola] |
| 2 Capela de São Vicente | 6 Porta de acesso ao Claustro Gótico | 10 Torre sul | 14 Lanterna do cruzeiro |
| 3 Escadaria "Nicolau Nasoni" | 7 Cripta | 11 Nave central | 15 Nova Casa do Cabido |
| 4 Capela de Nossa Senhora da Piedade | 8 Porta de acesso à Nova Casa do Cabido | 12 Sacristia do Cabido | 16 Capela-mor |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Sé
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoeste.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mbotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



CORTE ESTE-OESTE



Legenda:

- 1 Claustro Velho
- 2 Capela de Nossa Senhora da Piedade
- 3 Escadaria "Nicolau Nasoni"
- 4 Capela de São Vicente
- 5 Paço Episcopal
- 6 Cripta
- 7 Casa do Coro

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Sé
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoeste.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Percentagem média de sobreposição: 50%
Percentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mibotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

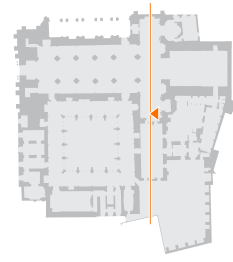
Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

SÉ DO PORTO 15
LEVANTAMENTO GRÁFICO



CORTE SUL-NORTE



Legenda:

- | | | | |
|------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------|
| 1 Claustro Velho | 5 Transepto [Evangelho] | 9 Capela de Nossa Senhora da Piedade | 13 Torre sul |
| 2 Sacristia do Cabido | 6 Porta de acesso ao Claustro Gótico | 10 Escadaria "Nicolau Nasoni" | 14 Torre norte |
| 3 Transepto [Epístola] | 7 Guarda-vento | 11 Casa do Cabido | 15 Lanternim do cruzeiro |
| 4 Cruzeiro | 8 Porta de acesso à gailé | 12 Coro alto | |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Sé
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoeste.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

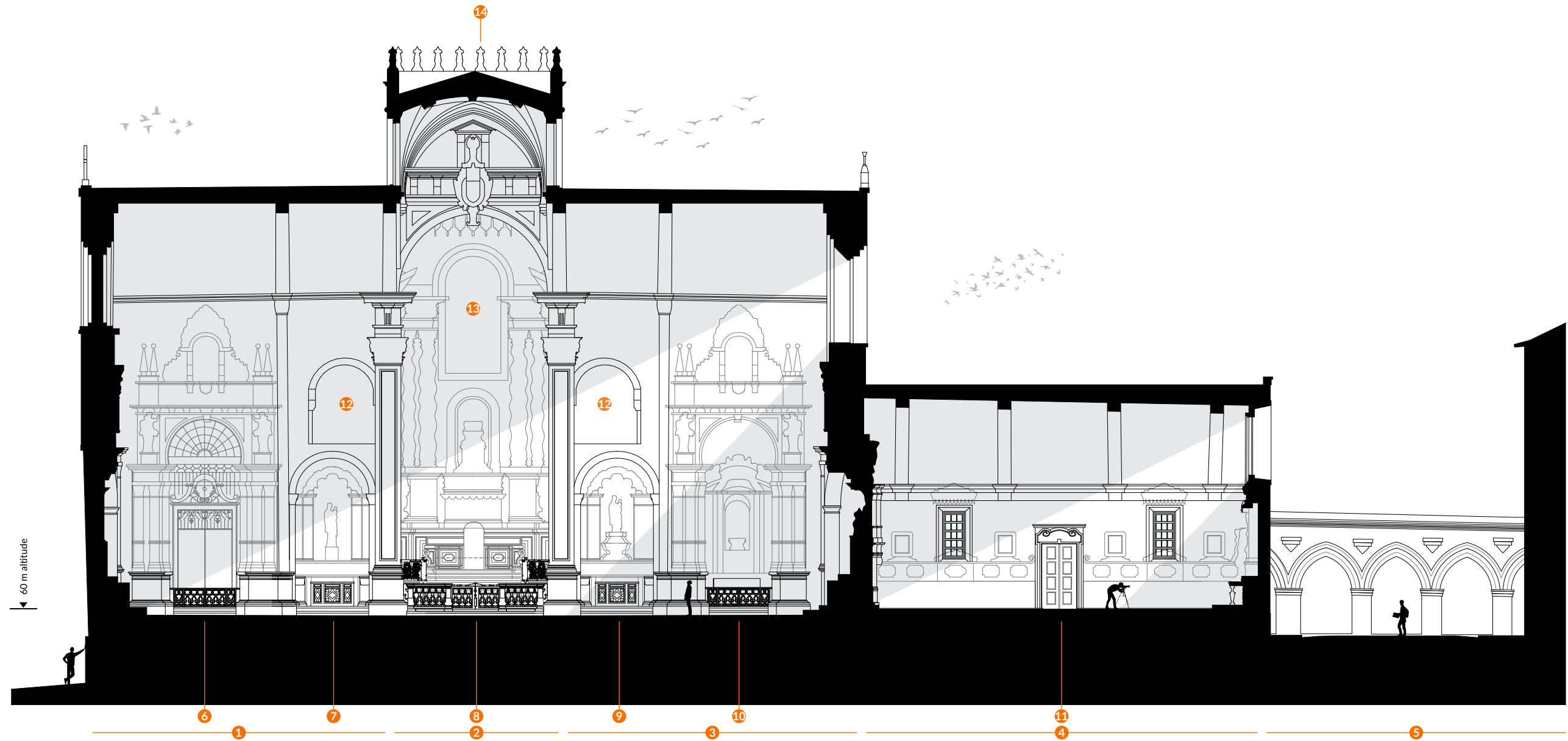
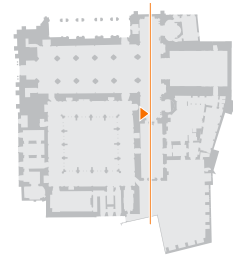
Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mibotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luís Sebastião
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



Legenda:

- | | | | |
|-------------------------|-------------------------------------|------------------------------------------|--------------------------|
| 1 Transepto [Evangelho] | 5 Claustro Velho | 9 Altar de Nossa Senhora da Silva | 13 Retábulo-mor |
| 2 Cruzeiro | 6 Capela do Santíssimo Sacramento | 10 Capela de São Pedro | 14 Lanternim do cruzeiro |
| 3 Transepto [Epístola] | 7 Altar de Nossa Senhora da Vandoma | 11 Porta de acesso à Nova Casa do Cabido | |
| 4 Sacristia do Cabido | 8 Grade da capela-mor | 12 Arcos do primitivo deambulatório | |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoeste.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Porcentagem média de sobreposição: 50%
Porcentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mibotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

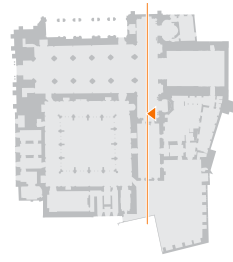
Infografia:

Luis Sebastian
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

SÉ DO PORTO 17
LEVANTAMENTO GRÁFICO



CORTE SUL-NORTE



Legenda:

- | | | | | | |
|-----------------------|-----------------------------------------|------------------------|------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------|
| 1 Claustro Velho | 5 Porta de acesso ao Paço Episcopal | 9 Porta emparedada | 13 Chafariz de São Miguel | 17 Capela de Nossa Senhora da Piedade | 21 Transepto [Evangelho] |
| 2 Nova Casa do Cabido | 6 Porta de acesso ao Claustro Gótico | 10 Cadeira | 14 Sacristia paroquial | 18 Escadaria "Nicolau Nasoni" | 22 Torre sul |
| 3 Pátio | 7 Porta de acesso à Sacristia do Cabido | 11 Arco cruzeiro | 15 Capela do Santíssimo Sacramento | 19 Casa do Cabido | 23 Torre norte |
| 4 Capela-mor | 8 Capela de São Pedro | 12 Grade da capela-mor | 16 Casa do Coro | 20 Transepto [Epístola] | 24 Lanterna do cruzeiro |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Sé
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoeste.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Percentagem média de sobreposição: 50%
Percentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

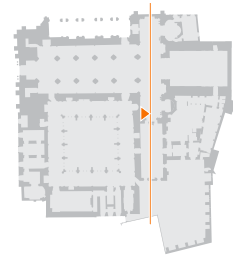
Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mibotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luís Sebastião
Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



CORTE NORTE-SUL



Legenda:

- | | | |
|--------------------------|-----------------------------------------|-----------------------|
| 1 Capela-mor | 5 Cadeiral | 9 Sacristia paroquial |
| 2 Pátio | 6 Cripta | 10 Órgão |
| 3 Claustro Velho | 7 Porta emparedada | 11 Retábulo-mor |
| 4 Chafariz de São Miguel | 8 Porta de acesso à Nova Casa do Cabido | |

0 5 m

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Levantamento gráfico: [realizado em 2023-02-01]

Carlos Sousa Pereira, Lda. DETALHAR®
Avenida D. Afonso Henriques, n.º 1196, 7.º piso - sala 705
4450-012 Matosinhos, PORTUGAL
E: info@detalhar.pt
TEL + 351 22 013 4401
www.culturanoorte.gov.pt

[informação técnica]

Equipamento: Laser scanner Leica BLK360 G1
Número de registo: 350
Número de pontos: 3 752 561 287
Erro médio do conjunto: 0,007 m
Percentagem média de sobreposição: 50%
Percentagem média de ancoragem: 60%

Informação histórica:

Maria Leonor Botelho
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E: mlbotelho@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Infografia:

Luís Sebastião
Património Cultural, I.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt

Copyright:

Património Cultural, I.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E: geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



JOSE LUIS MADEIRA - 2013

Imóvel:

Designação: Sé do Porto
Distrito: Porto
Concelho: Porto
Freguesia: Sé
GPS: 41.142796, -8.611416

Informação histórica:

Lúcia Rosas
Universidade do Porto, Faculdade de Letras
Via Panosâmica, s/n.
4150-564 Porto, PORTUGAL
E lrosas@letras.up.pt
www.sigarra.up.pt/flup/pt

Ilustração:

José Luis Madeira
E madmad55@gmail.com

Copyright:

Património Cultural, L.P.
Palacete Vilar de Allen, Rua António
Cardoso, n.º 175
4150-081 Porto, PORTUGAL
E geral@patrimoniocultural.gov.pt
TEL + 351 22 600 0454
www.patrimoniocultural.gov.pt



Edição do **Património Cultural, I.P.,**
PATRÍMÓNIO A NORTE é uma coleção
monográfica, numerada, sem periodicidade
fixa, disponível em versão impressa e digital,
acessível gratuitamente “online” ([www.
patrimoniocultural.gov.pt](http://www.patrimoniocultural.gov.pt)).

Destinada a técnicos e público generalista,
aborda variados temas dentro do amplo
universo de atuação do Património Cultural,
I.P., da reabilitação patrimonial à conservação
e restauro, da investigação histórica,
arqueológica e etnológica à salvaguarda, das
artes à museologia.



PARCERIA



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

DETALHAR. ARQUITETURA360.

APOIO



DISPONÍVEL ONLINE
www.patrimoniocultural.gov.pt